

Maria Luísa Rangel De Bonis

**A crítica e o artista: samba, repressão e
poesia em Chico Buarque.**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica
PUC/SP

São Paulo
2005

Maria Luísa Rangel De Bonis

A crítica e o artista: samba, repressão e poesia em Chico Buarque.

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica, sob a orientação do (a) Prof.(a), Doutor (a) – **Arthur Nestrovski**.

São Paulo
2005

Para a Carô e o Rafa.

Agradecimentos

Muitas pessoas participaram de diferentes (e especiais) maneiras deste trabalho. Gostaria de começar agradecendo a Arthur Nestrovski, que, numa orientação firme, presente e sensível, acreditou no tema desde o começo. Meu agradecimento também a Ivone Daré Rabello e Mariza Werneck, pelos comentários críticos e criteriosos com que conduziram o exame de qualificação. Principalmente pela confiança que depositaram no trabalho – confiança que se reflete no imenso respeito e carinho que tenho por ambas.

Agradeço ao CNPq pelo auxílio financeiro que possibilitou a conclusão deste trabalho.

Aos colegas de aulas, cafés e seminários, em particular a Liliana Bollos e Graco, deixo um agradecimento pelas tantas conversas sobre canções. E também ao Edson Capoano, pelos convites para participar de suas atividades acadêmicas no Mackenzie – e por dividir comigo este seu especial começo de carreira universitária.

Edna Marcello e Cida foram extremamente delicadas e prestativas durante matrículas, qualificação e fechamento da dissertação. Sem elas muitos processos teriam sido bem mais difíceis. José Antonio Filardo organizou o corpo do trabalho numa rapidez quase impossível.

Silvio Ferraz e Irene Machado ofereceram aulas inesquecíveis, sugestões de autores e formas diferentes de pensar sobre o objeto de pesquisa. Certamente o trabalho amadureceu muito nas leituras sugeridas durante os cursos. Um agradecimento especial fica para Jerusa Pires Ferreira, pelo encantamento com que me envolveu em cada uma de suas aulas, cheias de histórias maravilhosas, e pela amizade sincera, presente que veio numa página de jornal.

Para Eliane Robert Moraes, por ter me acompanhado de maneira atenta desde a graduação – e por ter estabelecido laços de cumplicidade, carinho e

respeito – fica aqui um extremo carinho que vai além do que eu poderia expressar em palavras.

Agradeço também ao Fernando Paixão, por suas mensagens de singelo e poético incentivo, ao Leandro Sarmatz, pelas leituras cuidadosas do texto, também entrecortadas por poemas. E ao Heitor Ferraz, pelas lembranças bibliográficas. Ao Fabricio Waltrick, Igor Ojeda, Camilo Cassoli, a Simone Iwasso e Rita Grillo (mesmo além-mar), agradeço pela amizade (nos muitos telefonemas e emails) e presença nos (raros, durante todo esse processo) cinemas e bares de domingo à tarde. E à Dolores Prades, Cláudia Mesquita e Maisa Kawata, pelo projeto que tocamos diariamente.

Aos meus pais e familiares agradeço o apoio, paciência e interesse com que acompanharam este processo.

E ao Ti, pela canção – “sem melodia ou palavra pra não perder o valor” – que criamos juntos.

Resumo

A pesquisa tem o principal objetivo de estudar a crítica produzida sobre dois momentos distintos da obra de Chico Buarque, em meados da década de 1970 e no início dos anos 1990. Eles são representados por três produções singulares: os CDs *Sinal Fechado* (1974) e *Paratodos* (1993) e o documentário *Chico ou o país da delicadeza perdida* (1990).

A partir da análise das críticas publicadas nos principais jornais e revistas de São Paulo e Rio de Janeiro sobre as produções escolhidas, pretende-se entender como obra e artista são interpretados. A crítica cultural, aqui, funciona como primeira etapa para o entendimento da cultura brasileira durante as épocas estudadas – principalmente em se tratando de Chico Buarque, que tem o Brasil e a condição do artista como temas recorrentes em sua obra.

Para o estudo da crítica cultural é essencial passar por referências fundamentais como Adorno e Walter Benjamin. Ao aliar o estudo da crítica à análise da obra de Chico Buarque, autores como Antonio Candido, Haroldo de Campos, Roberto Schwarz e Sergio Buarque de Hollanda são leituras que trazem as várias identidades e realidades brasileiras a partir do estudo da produção cultural. Desta forma, as bases teóricas de análise estão ligadas a autores que retratam o Brasil através da crítica e tecem novas formas para seu entendimento.

Na conclusão, argumenta-se que a crítica cultural tem papel fundamental na maneira como a obra de Chico Buarque é interpretada no momento de sua produção. É a partir da crítica, passando pelo contexto histórico e político, que a obra ganha contornos (corretos ou não) que passam a qualificá-la. E é a partir da crítica que se questionam elementos da obra – samba, repressão, poesia – fundamentais para o entendimento que ela tem de si mesma.

Palavras-chave:

Abstract

The aim of this work is to analyze the construction of the criticism produced at two different moments of Chico Buarque's career: early 1970's and early 1990's. For this purpose, we have chosen to limit the universe to be studied at three singular productions: *Sinal fechado* (1974), *Francisco* (1987), and *Paratodos* (1993).

In analyses of reviews published on major magazines and newspapers from São Paulo and Rio de Janeiro about the chosen productions, our research is directed to a careful analysis of the way the work and the artist are interpreted. The cultural criticism works as a first step on the way to understand the social and cultural scene of the focused periods.

In this sense, we seek the theoretical foundation in authors such as Theodor W. Adorno and Walter Benjamin. In the study of cultural criticism and Chico Buarque's songs, other authors such as Antonio Candido, Haroldo de Campos, Roberto Schwarz, and Sergio Buarque de Hollanda are sources which bring out important ways of interpretation of the Brazilian reality.

Thus, our theoretic foundation is related to authors who understand Brazil beyond the criticism, and point out new perspectives for its interpretation. The main objective of this study is to realize that cultural criticism plays a fundamental role in the way Chico Buarque's songs are understood at the right moment of their production. It is from criticism, through historical and political contexts, that the work assumes aspects that qualify it. And from this criticism, fundamental elements for its own understanding are questioned.

Key-Words:

Sumário

Agradecimentos.....	5
Resumo	7
Abstract.....	8
Sumário	9
Apresentação	10
Capítulo I.....	20
Capítulo II.....	42
Capítulo III.....	60
Capítulo IV.....	84
Conclusão	104
Bibliografia.....	117

Apresentação

Um dia ainda sou notícia

Falar sobre Chico Buarque parece tarefa impossível. Não apenas pelo número de canções compostas, o tudo já dito, escrito ou as inúmeras matérias de jornais e revistas publicadas. Se ficássemos apenas na aura de celebridade para a qual a figura do compositor remete (mesmo sendo rechaçada por ele), a discussão tomaria rumo ao infinito – rumo, talvez, muito pouco crítico. Afinal, chega a ser engraçada a proximidade que parecemos ter com Chico: na ambigüidade própria à figura do cancionista, voz que se confunde com sujeito das ações evocadas, o compositor torna-se um velho amigo, companheiro das ações cotidianas (da feijoada com os amigos, da paixão pelo futebol, da cerveja gelada) e parece reunir símbolos de nós mesmos. Então, sem querer, nos vemos imediatamente associados à sua figura, como que cantando juntos com um velho amigo.

A figura de Chico, desde o primeiro LP, em 1966, foi sempre cercada por este tipo de aproximação com o público. "A banda" consagrou imediatamente a alcunha de bom moço que muitas das canções dos primeiros discos só pareciam confirmar. Bastam as palavras do poeta Carlos Drummond de Andrade sobre a canção:

*A felicidade geral com que foi recebida essa 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 novos e velhos, dá bem a idéia de como andávamos precisando de amor.*¹

Era um tal de moças na janela, mais sambas no encontro que na espera, sonhos de carnavais perdidos, que ficava difícil enxergar ali, naquele momento, o próprio lirismo nostálgico trazendo a crítica de quem esperava a supressão das barreiras do individualismo. O que estava em construção era a imagem do bom menino de olhos verdes (ou azuis, eterna dúvida dos artigos dedicados ao jovem compositor), tímido e poeta de amenidades.

¹ Carlos Drummond de Andrade, *Correio da Manhã*, 10. out. 1966.

Porém, a imagem recém-construída pela crítica e público iria ser substituída por seu inverso. Em finais de 1967, Chico Buarque escreveu *Roda Viva*. Dirigida por José Celso Martinez Corrêa e apresentada pelos atores do Teatro Oficina, a peça certamente trazia as cores dadas pelo diretor. Porém, a história de um ídolo popular esmagado pelas engrenagens da indústria cultural, embora considerada por Chico um desabafo juvenil, transformou a imagem do compositor. Bom moço, sem dúvida. Mas o que fazer com o escândalo de *Roda Viva*, sua temática e encenação agressivas?

*Assim era demais. O Chico, os olhos do Chico, quem diria. Mas estava escrito no programa de "Roda Viva", e todo mundo que entrava para ver a peça comprava o programa, via a fotografia de Chico, lindo e de olhos verdes, e de repente, no meio da entrevista com o José Celso Martinez Corrêa, que era o diretor, estava escrito aquilo! É tanto palavrão, tanta coisa feia acontecendo naquele palco, o que fizeram com a peça do Chico? Impossível que ele tenha escrito aquelas coisas. Afinal, ele é um romântico!*²

Talvez tenha sido este o primeiro sinal de que algo estava errado com a recepção das canções de Chico Buarque. De que havia, sim, a necessidade de uma imagem pré-moldada para que elas, quiçá como produtos da emergente sigla da "música popular brasileira", fossem aceitas. Porém, se ele era um compositor de canções singelas, como faria uma peça cujo mote era justamente a ascensão e aniquilamento de um ídolo popular, sendo ele, o próprio Chico, visto como tal? Além de confundir a imagem apolínea que havia se cristalizado ao redor do compositor, *Roda Viva* revelava a primeira consciência de Chico sobre a própria obra e seu papel nos meios culturais. Primeiro tempo de uma luta entre recepção e artista que ainda daria muito o que falar.³

² "68: palavrões, agressão (aquilo também era dele)." Eric Nepomuceno, *Folha da Tarde*, 21. mar. 1973.

³ Quase no mesmo período, a tão falada rixa entre os tropicalistas e Chico também não passou de uma "armadilha da imprensa", de acordo com Caetano Veloso: "Minha primeira lição sobre as armadilhas da imprensa se deu exatamente por causa disso. Uma moça simpática, entrevistando-me para a revista *InTerValo* [...], perguntou-me como eu via a diferença entre mim e Chico. Eu, estimulado pela oportunidade – e crendo que minha 'aula' ia ser publicada –, expliquei-lhe que o que eu fazia era expor o aspecto de mercadoria do cantor de TV. Que tanto eu quanto Chico estávamos dizendo muitas coisas com nossas canções, mas que, do ponto de vista da televisão, eu era um cara de cabelo grande e Chico um rapaz bonito de olhos verdes; e que quanto mais desmascarado estivesse esse jogo, mais nossas canções e nossas pessoas estariam livres. Poucos dias depois saiu a reportagem com minha declaração sumária de que 'Chico Buarque não passa de

É justamente sobre a relação entre a recepção crítica e a obra de Chico que trata este trabalho. O objetivo é tentar entender como a figura do compositor e as canções são consideradas produtos já determinados pela indústria cultural (tudo parte de uma mesma e única mercadoria), e logo representantes de um grupo consumidor em potencial. Os quatro capítulos procuram acompanhar alguns momentos da obra de Chico Buarque em que tal situação se torna clarividente e entender, voltando-se para as canções, a maneira como a obra torna-se maior do que estereótipo, transforma a própria recepção e torna-se em crítica de si. Em outras palavras, o trabalho pretende discutir como a crítica da cultura cria (ou forja) um representante emblemático – e como esse representante se esquivava e repõe novas perspectivas.

No caso de Chico, como analisaremos no primeiro capítulo, intitulado "O ex-compositor Chico Buarque de Hollanda", nada é muito fácil. Depois de ter sido emoldurado como o menino das canções singelas, mesmo após a pincelada quase fatal de *Roda Viva* na pintura, Chico ainda é visto como um romântico em potencial. Tanto que a resenha que abre o primeiro capítulo, de uma *Realidade* de 1972, não deixa dúvidas,

*[...] Inteligente, agrada aos intelectuais e aos universitários; bonito, sem ser bonitinho, excita as mulheres e a meninada; brioso e atuante, sensibiliza a juventude [...]*⁴

e coloca uma chave de ouro: "Chico é assim porque o brasileiro é assim". Portanto, o desabafo de *Roda Viva* passa despercebido. A necessidade de atrelar as canções de Chico a uma imagem do compositor que encontre um público consumidor é mais importante do que a canção em si. Mas o mercado é muito volúvel. Logo não interessam mais as canções supostamente alienadas (basta lembrar que, ao vencer o III Festival Internacional da Canção, em 1968, "Sabiá" é vaiada veementemente pelo público). O Brasil está em guerra: os tanques do exército nas ruas anunciam a ditadura política e a crescente consciência política de grupos engajados obriga os artistas a reivindicar a liberdade e lutar contra a

um belo rapaz de olhos verdes!." VELOSO, Caetano. In *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 231.

⁴ *Realidade*, 10. dez. 1972.

frustração geral. A canção popular é especialmente "esquerdalizada", por assim dizer. Até certo ponto, o que se produz no Brasil durante esses anos leva em conta não apenas o estancar da vida cultural com o golpe de 1964, mas também a submissão da cultura ao infravermelho da luta de classes e da propaganda política. Neste contexto, Chico passa a ser reconhecido como defensor ferrenho do fim à repressão e sua imagem, agora, é a do compositor número um das chamadas "canções de protesto". Este novo rótulo parece como que confirmado pelas canções corrosivas de *Construção*, tais como "Partido alto" e "Deus lhe pague". E, a partir de então, os anos 1970 vão confiar em Chico esta postura engajada e política. Neste primeiro capítulo, procuramos mostrar como a recepção crítica (aliada ao momento histórico e ao mercado consumidor da nascente MPB) cobra de Chico que ele seja um compositor de protesto – mesmo que ele não se satisfaça e tente fugir desta imposição.

A situação chega ao seu limite em 1973. O musical *Calabar*, escrito em parceria com Ruy Guerra, é submetido à censura prévia e aprovado para estrear com alguns cortes de texto. Mas não estréia nunca: a censura não comparece ao ensaio geral e adia a temporada por três meses, até vetar a peça por completo. Com o veto de *Calabar*, as coisas parecem perder o sentido de vez. Afinal, se Chico não quer ser reconhecido pelas canções que não pode cantar (como aponta em diversos depoimentos), não quer cumprir a imagem do artista de protesto perseguido pela censura e, de certa forma, que aproveita para vender discos a um mercado consumidor engajado. O fio arrebenta e traz a crise: chega a hora de virar o jogo e ir além de imagens moldadas. A resposta vem em *Sinal fechado*, de 1974.

O segundo capítulo, "Me deixe mudo", analisa como *Sinal fechado* representa uma contra-resposta de Chico ao que a recepção crítica e público esperam. Traz, não por acaso, um Chico que não é compositor (todas as faixas do disco são canções de outros compositores – com exceção de "Acorda, amor", que Chico assina com o pseudônimo de Julinho da Adelaide), mas cantor de vozes alheias. A capa estampa um grito ensurdecido e mudo, congelado nesta tentativa do compositor de transformar-se em outro. *Sinal fechado* é vértice das contradições daquilo que na obra de Chico (composta ou *cantada* por ele) toma forma: o local ambivalente e deslocado em que sua produção se situa, já que é

cultura de massa mas, ao mesmo tempo, traz a consciência de si própria que a faz nada alienada.

Neste capítulo, analisamos as várias camadas de mensagens passadas em *Sinal fechado*. A primeira, certamente, é o descolamento da imagem do Chico censurado e moldado pelas pressões da crítica. Mais ainda, o disco discute o lugar do compositor e da música popular naquele momento. E encontra a vertente de seu discurso no samba, retomando a figura do sambista e do malandro como personagens que andam na fresta da marginalidade e fazem dela seu canto, mesmo que mudo à sociedade. A esfera do samba em *Sinal fechado*, dá conta de duas questões fundamentais: o papel do compositor, calcado no discurso e na imagem marginais do sambista e do malandro, e a veracidade da mensagem que tal discurso passa, alheio e desprendido de qualquer fim mercadológico. Além do samba, como veremos, *Sinal fechado* traz também a melancolia em canções extremamente calcadas em experiências de um personagem que parece procurar em vão um pouco de si por entre estilhaços de relações amorosas, de esperanças num mundo lírico que parece querer desaparecer.

Sinal fechado aparece, portanto, como um descolamento daquilo que a crítica e público esperam que Chico seja. Mais além do que *Roda Viva*, que, embora contundente, foi encarada com um tanto de choque que amortizou seu impacto, *Sinal fechado* torna-se mais radical até por não ter sido visto com bons olhos pela crítica – o ignorar da recepção parece estar diretamente ligado a não-aceitação de um Chico que se diferencie do compositor de protesto moldado. Neste momento, a própria obra faz-se crítica de si mesma e procura encontrar um lugar que esteja além da mercadoria. O grito mudo de *Sinal fechado* vai justamente no sentido de resposta à cobrança de crítica e público por um simples cantor de protesto e revela, de uma maneira muito interessante, o balanço que há entre a recepção e a obra propriamente dita.

O terceiro capítulo, "Sambando na lama de sapato branco", traz o Chico do final dos anos 1980 interpretado por uma das mais lúcidas recepções de sua obra: o documentário *Chico ou o país da delicadeza perdido*, produzido por Walter Salles Jr. e Nelson Motta por ocasião dos 25 anos de carreira do compositor.

Diferente dos anos 1970, em que a maior parte das críticas insistia na manutenção da imagem do compositor de protesto (mesmo quando as notícias eram meras notas informando que alguma canção havia sido vetada), o documentário, de 1989, traz um Chico mais leve, procurando uma canção longe de qualquer estereótipo e cada vez mais voltada para um lirismo que fala além de si e revela um olhar vertical sobre o país que canta, seu principal personagem. O documentário acompanha a criação do compositor, e as canções vão ocupando as lacunas não tocadas pela crítica. Desta forma, não há cobrança, mas um entendimento da obra do compositor, cada vez mais livre para moldar a si mesma. O olhar do documentário é tão certo que se confirma em sua cuidadosa construção (a ordem das canções é de extrema importância), e encontra lugar no anterior *Francisco*, disco de 1987, revelando, portanto, uma perfeita conjugação entre crítica e intenção do artista. Por conta desta ligação entre recepção e obra, a análise de algumas canções de Chico (especialmente as de *Francisco*) revela-se extremamente necessária neste capítulo. Como se o documentário desse o mote (a delicadeza perdida) e as canções confirmassem tal recorte a todo o instante, revelando outras faces de um Brasil perdido, de sujeitos autômatos e cambaleantes que entram e saem das canções. Procuramos, inclusive, tentar mostrar que a canção a que Chico se propõe nesta época já não é mais a mesma dos anos 1970. Se *Sinal fechado* traz a réstia de uma voz alheia, as canções de Chico do final dos anos 1980 parecem procurar uma outra canção na réstia de um tempo também alheio. Porém, nem tudo são flores: a recepção imediata ao lançamento dos discos *Francisco* e *Chico Buarque*, analisados neste capítulo, não é tão generosa quanto o documentário: continua confirmando estereótipos e deixando a análise das canções para trás – e provando que ainda persiste a procura pelo cantor de protesto e politizado moldado nos anos 1970.

À barafunda das canções junta-se a realidade entrecortada do segundo romance de Chico, *Estorvo*, lançado em 1991. O distante *Fazenda modelo* não parecia caminhar no mesmo território das canções da época. Mas *Estorvo*, e logo em seguida, *Benjamim* (1995), trazem o mesmo país confuso como cenário das ações de sujeitos alheios às próprias ações. E o escritor, embora desde sempre colocado por Chico como diferente do compositor, passa a ter um papel fundamental na interpretação da obra feita pela crítica.

Antes de *Benjamim*, porém, há *Paratodos*, de 1993, analisado no quarto capítulo, "De volta ao samba". Embora de certo modo a crítica apareça mais preocupada com a comparação entre a figura do compositor e do escritor, não deixa de reconhecer que *Paratodos* propõe a volta da volta, completando o ciclo iniciado em *Sinal fechado*. Porém, tal reconhecimento não passa de reprodução das falas de Chico sobre o disco em entrevistas. A recepção crítica efetiva de *Paratodos* parece não perceber (ou fecha os olhos?) a celebração, o encontro do artista com a própria obra após os estilhaços das canções dos anos 1980. Se o compositor considera-se "mais músico", a crítica não acompanha seu caminho e coloca-o explicitamente como mercadoria, configurada pelos efeitos visuais do show de lançamento do disco, e pela consagração do compositor que, afinal, continua repetindo os estereótipos que o fazem, desde sempre um cânone da música popular brasileira – e um produto altamente vendável.

Os quatro capítulos apresentados a seguir tentam compor um lugar entre recepção crítica e obra de Chico Buarque. Muitas vezes, como se notará, a sensação é a de balanço, como se a recepção tentasse moldar a obra e esta escapasse e anunciasse uma nota face, daí acobertada (ou não) por crítica e público. O mais importante, talvez, seja justamente perceber este jogo entre crítica e obra que acaba respondendo a perguntas sequer feitas – para, então, recolocar a obra num outro nível de entendimento. A maior parte das recepções aqui analisadas, com o intuito de revelar a construção da obra no momento de seu nascimento, são artigos de jornais e revistas publicados nas épocas focadas, especificamente o começo dos anos 1970 e dos anos 1990⁵. Neste ponto, vale pontuar que a partida para a análise da crítica cultural imediata tem como parâmetros (para o bem e para o mal, já que muitas vezes as resenhas analisadas não respondem ao esperado) o ensaio de Theodor W. Adorno, "Crítica cultural e sociedade"⁶. Assim, durante as análises, foi sempre ponderado que cultura e crítica são entrelaçadas e que a crítica não deve agir como fetichizadora de um valor cultural, transformando-o em mercadoria; mas enxergar a cultura, também,

⁵ Há, também, ensaios, mas que não estão sendo tomados como parte desta análise primeira que é o tema da dissertação – servem como apoio à interpretação e entendimento das canções de Chico, baseando as análises descritas nos capítulos.

⁶ In ADORNO, Theodor W. *Prismas*. São Paulo: Ática, 2001.

como crítica de si e consciente de suas desarmonias. Procurou-se, então, sempre analisar a recepção das obras como crítica dialética – posicionando-a de forma a compreender a cultura no interior do todo:

[...]A tarefa da crítica, na maioria das vezes, não é tanto sair em busca de determinados grupos de interesse aos quais devem subordinar-se os fenômenos culturais, mas sim decifrar quais elementos da tendência geral da sociedade se manifestam através desses fenômenos, por meio dos quais se efetivam os interesses mais poderosos. A crítica cultural converte-se em fisiognomia social. Quanto mais o todo é despojado de seus elementos espontâneos e socialmente mediado e filtrado, quanto mais ele é "consciência", tanto mais se torna cultura.⁷

Neste ponto, vale um parêntese sobre o quanto a canção popular tem um espaço peculiar na cultura brasileira. Além das características das canções belamente expostas por José Miguel Wisnik,

Salve o prazer e salve-se o compositor popular: ele passa um recado, que não é propriamente uma ordem, nem simplesmente uma palavra, e nem uma palavra de ordem, mas uma pulsação que inclui um jogo de cintura, uma cultura de resistência que sucumbiria se vivesse só de significados, e que, por isso mesmo, trabalha simultaneamente sobre os ritmos do corpo, da música e da linguagem. [...] A música popular é uma rede de recados, onde o conceitual é apenas um dos seus movimentos: o da subida à superfície. A base é uma só, e está enraizada na cultura popular: a simpatia anímica, a adesão profunda às pulsações telúricas, corporais, sociais que vão se tornando linguagem.⁸

é interessante notar como a canção já é crítica de si mesma. Carrega a quebra e a primeira crise (própria etimologia de "crítica") se dá entre o cancionista e o ouvinte. É neste minuto único que a experiência levada pela canção transforma-se, ao mesmo tempo, em algo subjetivo e coletivo – a voz é de todos e de mais ninguém, e a canção está dentro e fora do ouvinte, apresentando uma outra realidade fragmentada ou simplesmente tentando colar os cacos de um mundo quebrado. O conto "Sorôco, sua mãe, sua filha", de Guimarães Rosa,

⁷ In "Crítica cultural e sociedade", ADORNO, Theodor W. Op. cit, p. 21.

⁸ WISNIK, José Miguel. "O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez". In *Anos 70: música*. Rio de Janeiro: Europa, 1979, p. 8.

revela a força da canção: duas mulheres, ao serem levadas para um hospício, cantam uma canção só delas, melodia improvisada e mais forte que as palavras,

*Agora, mesmo, a gente só escutava era o acorção do canto, das duas, aquela chirimia, que avocava: que era um constado de enormes diversidades desta vida, que podiam doer na gente, sem jurisprudência de motivo nem lugar, nenhum, mas pelo antes, pelo depois.*⁹

que acompanha a todos ("a gente, com ele, ia até aonde que ia aquela cantiga") e revela seu lugar, que é a permanência enfronhada mais que a fundo em cada um.

⁹ ROSA, João Guimarães. In *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. Idéia exposta em aula por Arthur Nestrovski.

Capítulo I

O ex-compositor Chico Buarque de Hollanda¹

Em 1974, a jornalista Ana Maria Bahiana publica no jornal *Opinião* uma entrevista com Chico Buarque que traz o sugestivo título exposto acima. Sugestivo e alarmante. Chico, já consagrado como um dos maiores intérpretes e compositores brasileiros, está amargo e disperso. O Chico da entrevista de Ana Maria não é a celebridade destacada na revista *Realidade*, de 1972:

Chico Buarque é hoje um dos maiores show-man do Brasil, em solicitações e na cotação (Flávio Cavalcanti oferece-lhe Cr\$ 25.000,00 para participar do seu programa; ele tem sempre convites para ir à televisão e para fazer shows fora do Rio; precisou prorrogar sua temporada no Canecão; um diretor insiste para que ele apareça no cinema como ator). Fausto Canova, estudioso da música popular brasileira e também homem experimentado em shows de teatro e televisão, acha que Chico é, hoje, talvez o mais importante show-man do Brasil. Inteligente, agrada aos intelectuais e aos universitários; bonito, sem ser bonitinho, excita as mulheres e a meninada; brioso e atuante sensibiliza a juventude; cantor de voz agradável e ajustada às músicas, compõe um espetáculo bom de ver de ouvir, e com uma vantagem adicional: seu público não é específico; gente de todas as idades e condições gosta dele. A voz de Chico, segundo o maestro Rogério Duprat, tem o registro de um violoncelo e o timbre de sax-barítono.

Tímido, desajeitado, encabulado, inquieto - isso não interessa. Como não interessa? - pergunta André Midani, diretor da maior gravadora de discos no Brasil (Philips).

Chico é assim porque o brasileiro é assim. O tempo que o show-man precisava dizer gracinhas ou plantar bananeira no palco já se foi. Agora o povo quer ver é quem tem recado a dar, e isso é o que ele tem.²

O Chico da entrevista de Ana Maria não é, também, o compositor retalhado pela censura e porta-voz da liberdade política durante a ditadura militar ("agora o povo quer ver é quem tem recado a dar, e isso é o que ele tem", deixa no ar o artigo da *Realidade*).

¹ Título da entrevista com Chico Buarque do livro *Nada será como antes: MPB nos anos 70*.

BAHIANA, Ana Maria. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 33

² Revista *Realidade*, dez. 1972.

Antes, porém, de passar à análise da entrevista de Ana Maria Bahiana, vamos nos deter neste Chico, o "compositor de protesto número um" do país, e no modo como tal imagem foi construída. Depois de tal análise, fica mais fácil (e evidente) o destempero de Chico em 1974 – como se ele fosse, grande parte, também devido ao que aconteceu nos anos anteriores.

Chico Buarque: a música contra o silêncio³

Retomando o período da ditadura militar no país, é de se entender a postura da crítica frente à produção de Chico. Comuns a muitos outros artistas, a derrota e impotência fazem parte dos projetos de algum teor social e político. No limite, todos eles lidam com a supressão da liberdade criativa.

A "ausência incômoda" é um traço característico da produção cultural do momento, e a consciência política passa a ser, grande parte, responsabilidade dos artistas. Em outros termos: somente eles parecem ser capazes de responder à perplexidade e frustração gerais. Ou, como pontua Roberto Schwarz, a presença da esquerda na cultura após o golpe militar é, mais que luta, um compromisso. E, até certo ponto, o que se produz no Brasil durante esses anos leva em conta não apenas o estancar da vida cultural com o golpe de 1964, mas também a submissão da cultura ao "infravermelho" da luta de classes e à propaganda política, por motivos que vamos abordar mais adiante.

Chico, como muitos outros compositores, acaba se tornando símbolo de tal compromisso, já que muitas de suas produções parecem responder ao desabafo de Fernando Gabeira, que sinaliza o sentimento geral,

³ Título do artigo publicado em 21. abr. 1973 no *Jornal do Brasil*.

*Os políticos podem dar o balanço do número de mortos, do número de cassados, refugiados, banidos: mas quem dará o balanço dos projetos humanos que se frustraram, dos abraços que se negaram, dos beijos paralisados, tudo por medo? Quem dará o balanço do medo que nós tivemos?*⁴

e também confirmam a afirmação de Schwarz sobre a resposta da música popular ao golpe militar⁵:

Neste enredo, a música resultava principalmente como resumo, autêntico, de uma experiência social, como a opinião que todo cidadão tem o direito de formar e cantar, mesmo que a ditadura não queira. Identificavam-se assim para efeito ideológico a música popular – que é com o futebol a manifestação mais chegada ao coração brasileiro – e a democracia, o povo e a autenticidade, contra o regime dos militares.

De "unanimidade nacional", como definiu Nelson Rodrigues, Chico passa a ser conhecido como defensor ferrenho do fim à repressão. A imagem de bom moço é reparada por outra, de compositor mais sério e adulto. Tal amadurecimento não fica apenas intrínseco ao artista. Ao mesmo tempo em que Chico muda, transformando o lirismo nostálgico das primeiras canções em relatos mais realistas, a crítica constrói a imagem de um compositor decalcado da ingenuidade. Crítica e artista se misturam, e a crítica funciona como local de encontro para o entendimento da obra.

Uma das faces de tal encontro é, portanto, a de entender toda a mudança do artista como um protesto político. A crítica, aliada ao momento histórico, acaba moldando Chico dentro de certos padrões que – quem sabe? – podem estar aquém de sua intenção.

Durante os primeiros anos da década de 1970, a crítica condensa o aspecto mais premente da produção de Chico naquele período – as canções "de protesto" – e o lacra como rótulo do artista. Aos olhos do público, Chico passa de ótimo

⁴ GABEIRA, Fernando. *Carta sobre a anistia*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

⁵ Roberto Schwarz comenta especificamente o show *Opinião*, montado por Augusto Boal em 1965. "Cultura e política 1964-1969, alguns esquemas". In *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 80.

partido para moças de família a mau elemento procurado pelo governo. Um exemplo, hoje até engraçado pelo exagero, é a crítica do jornalista Fernando Jorge à canção "Partido alto"⁶:

*[...] Mas quem já está assim, Chico, não é você, somos nós, os que leram a letra de "Partido alto", composição reles, chula, ordinária, grosseira, repugnante, na qual você também exalta os ladrões, os maconheiros, os vigaristas, os delinquentes de toda a espécie, conforme se deduz do epílogo desta música amoral, corrosiva, perigosa, indigna do seu inegável talento.*⁷

Mesmo desconsiderando o tom apocalíptico de Fernando Jorge, seu artigo traz um detalhe interessante: o contato do público com o renovado Chico, neste caso, beirando o desprezo.

Um outro artigo, publicado na *Folha da Tarde* alguns meses depois, mostra a situação sem os juízos de valor de Fernando Jorge:

*Ah, as coisas estavam diferentes. Ele não estava entendendo. Antes, ele era o bonzinho que não podia escrever "Roda Viva". Agora, ele era o zangado que não podia escrever uma valsinha. No fundo, certo cansaço de tudo isso. Uma coisa, porém, tinha ficado mais ou menos esclarecida: para quem preferisse o bonzinho, havia os primeiros discos. Para quem preferisse o zangado, havia os últimos. Em cada um deles havia um pouco dos dois Chicos.*⁸

De fato, quando Chico lança *Construção*, em 1971, divide sua produção em duas fases: os três primeiros discos, com todo lirismo e utopia (mais o *Chico Buarque de Hollanda n. 4*, que já anuncia certa ruptura), e os que vêm depois de *Construção*. É claro que, analiticamente, não é tão simples dividir a obra de Chico de maneira tão estanque – muitas das canções dos primeiros discos não são tão inocentes como se quer acreditar. Porém, pensando no calor do momento em que sai *Construção*, também não é de se estranhar a reação da imprensa e público: na capa, com os cabelos compridos e revoltos, olhar desafiador para a câmera, Chico

⁶ " 'Partido alto', canção de Chico Buarque de Holanda (sic), foi interdita, ontem, pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas, 'por apresentar linguagem vulgar e rasteira', e, também, 'por ofender a terra e o povo brasileiros' [...]", *Folha de S. Paulo*, 21. abr. 1972

⁷ "Chico Buarque: por que fez isto?", *Última Hora*, 31. jan. 1973.

⁸ "68: palavrões, agressão (aquilo também era dele)", *Folha da Tarde*, 21. mar. 1973.

não se parece nada com aquele outro moço de sorriso franco e assustado que estampa as capas dos LPs anteriores. Dá margem, sim e muito, a que falar. Canções como "Deus lhe pague" e "Cotidiano" trazem uma linguagem mais amadurecida, corrosiva e, muitas vezes, sarcástica. Isso sem falar em "Cordão" com seus versos claramente metalingüísticos: "ninguém vai me acorrentar/ enquanto eu puder cantar/ enquanto eu puder sorrir" ⁹. Como disseram, as coisas estão diferentes.

Em 1973, mesmo ano das críticas que vimos acima, Eric Nepomuceno escreve um artigo sobre Chico na revista *Crisis*. Como nos exemplos anteriores, o autor parece compartilhar com o público a surpresa do surgimento de um novo Chico, mais agressivo e maduro. O artigo, porém, não se limita a isso. É interessante por traçar um histórico interpretativo da carreira do compositor e também por permitir ao próprio leitor construir a nova face de Chico.

O texto abre com uma sugestiva epígrafe de A. Gramsci sobre o subalterno que se transforma em protagonista, "agente e necessariamente ativo e empreendedor" – é o próprio Chico Buarque? Começando pelas primeiras apresentações do "nervoso e apavorado" compositor, o artigo destaca os suspiros das adolescentes que fazem de Chico "um príncipe encantado" e monta sua primeira imagem:

Era um rapaz tímido e retraído, filho de uma família burguesa, poeta de imenso talento e sensibilidade, um estudante de Arquitetura, autor de grandes poemas e formosos sambas ingênuos. Este era o Chico Nacional. ¹⁰

Chico que remete. Inclusive, ao artigo de Carlos Drummond de Andrade sobre "A banda", de 1966. As palavras do poeta também exaltam as canções ingênuas e líricas deste "mesmo" Chico:

⁹ Uma pequena análise da canção mostra sua construção irônica: ao ler a letra, é de se esperar uma canção entusiasmada, animada que convide o ouvinte a participar do cordão referido. Porém, a voz de Chico é quase monocórdica e pra lá de melancólica, o que, pelo contraste, acaba dando mais força à mensagem.

¹⁰ Eric Nepomuceno, publicado na revista *Crisis*, de Buenos Aires, em 1973, e disponível no site www.chicobuarque.com.br – consultado em 10/06/2004.

*Viva a música, viva o sopro de amor que a música e a banda vêm trazendo, Chico Buarque de Hollanda à frente, e que restaura em nós hipotecados palácios em ruínas, jardins pisoteados, cisternas secas...*¹¹

O texto de Nepomuceno, por sua vez, revela com clareza a mudança que se opera no artista. Se o começo do artigo traz o tímido Chico retratado por Drummond, pouco a pouco o transforma, ironicamente, em "ex-menino" que "começava a desiludir a todos". No decorrer do texto, o leitor vai colando pedacinhos de um Chico que não pára de se transformar.

Nesse retrato em bricolagem, as palavras ríspidas das recentes canções acabam encontrando abrigo. Como se o compositor estivesse sendo, mais do que pela própria obra, desvendado (e retomado) pela crítica.

O artigo é local de descoberta: autor (crítica) e leitor (público) fazem do texto uma estrutura para entender o artista. No final, Nepomuceno avisa que "tudo o que representou 1967 havia ficado definitivamente para trás". Agora, Chico está de acordo com o novo contexto político que sua obra (e imagem) devem propagar:

*O Chico Buarque que a Itália devolveu ao Brasil era um jovem estourado e nervoso, que media cada uma das palavras que utilizava, palavras que, pouco a pouco, foram deixando definitivamente de lado as imagens de mulata e da viola até fazer do músico o último reduto da canção de protesto do Brasil.*¹²

A crítica, porém, coloca em evidência um Chico que não está certo de ser apenas um compositor de canções de protesto – em suma, não se satisfaz com este rótulo, como se percebe em sua afirmação de que, nesta época, passa a ser conhecido como "profissional do protesto"¹³.

¹¹ Artigo de Carlos Drummond de Andrade publicado no *Correio da Manhã*, em 14. out. 1966 e disponível no site www.chicobuarque.com.br – consultado em 10/06/2004.

¹² Eric Nepomuceno. Op. cit.

¹³ "Mas não estou aí para ser um profissional do protesto. Renego também essa imagem de líder, nunca me propus a ser isto." Chico Buarque em entrevista à *Playboy*, em fevereiro de 1979, disponível no site www.chicobuarque.com.br – consultado em 12/06/2004.

Mas é necessário um rótulo. Desde a peça *Roda Viva*, de 1967, com suas cenas um tanto agressivas, a imagem consumível de bom menino de Chico não funciona mais. Precisa, portanto, ser criada uma outra. E, em meio aos arroubos dos militares, o público elege os artistas como salvadores, responsáveis pela bandeira de liberdade política e de expressão. Assim, se a canção assume o papel de válvula de escape da juventude, Chico é, por assim dizer. Incumbido de propagar tal postura. Afinal, precisa dar uma resposta ao público. E, se não é bom moço, passa por defensor da liberdade de expressão. Como diz a matéria de Eric Nepomuceno para a *Folha da Tarde*:

*1967 acabou, e o casal Nara Leão-Chico Buarque imposto no vídeo resolveu mudar um pouco. O ano novo tinha chegado. Falava-se que, depois de "Roda Viva" ter sido montada no teatro Santa Isabel, do Rio, Chico não era tão bonzinho assim. E que Nara Leão estava muito estranha, andando com o grupo do Caetano. Alguma coisa estava mudando.*¹⁴

O contexto que circunda Chico e a crítica fica mais claro se lembrarmos que, um pouco antes de 1964, quando a música popular procura redefinir seu lugar na cultura brasileira, as responsabilidades dos jovens artistas são, em suma, estar aptos a produzir uma arte "nacionalista e cosmopolita, politizada e intimista, comunicativa e expressiva", e que mostre o protesto político não como propaganda partidária, mas como pedagogia de sentidos. Intrínseca à canção. Como aponta o autor citado, "antes de mais nada, era preciso configurar a nação e, ao mesmo tempo, senti-la, poeticamente falando"¹⁵.

Parte das canções de Chico, portanto, acabam fazendo parte daquilo que Ismail Xavier chamou, em termos mais amplos, de "geração AI-5":

O processo brasileiro dos anos 60/70 teve pontos bem nítidos de demarcação política que têm favorecido diagnósticos da questão da cultura a partir de sua relação mais imediata com o regime militar (definiram-se, por exemplo, certas características da juventude dos

¹⁴ "Este encontro se repete, como em 67. O que mudou nesses seis anos?", Eric Nepomuceno, *Folha da Tarde*, 21. abr. 1973.

¹⁵ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume, 2001.

*anos 70 como próprias à "geração AI-5"). E muito do que, em termos artísticos, se expressou como decepção, nihilismo, esvaziamento dos projetos alternativos, ficou por conta do andamento local das transformações na educação e por conta da organização maior do sistema das telecomunicações que promoveu a integração nacional sob forte tutela conservadora. No entanto, é necessário observar as alterações ocorridas na cultura a partir de um referencial mais amplo do que o fornecido pela evolução política interna. A dissolução do imaginário da vanguarda e a atomização da vida cultural na esfera não administrada pela indústria eletrônica têm uma dimensão internacional; pertencem a um quadro no qual o Brasil se integra em condições precárias [...]*¹⁶

Isto não exclui dizer que as canções de Chico não evidenciem o momento vivido; claro que muitas trazem no bojo a falta da liberdade, a angústia e introjetam a repressão como elemento estrutural. Porém, nem todas podem ser classificadas "de protesto" como quis a crítica. E outras, a exemplo de "Sabiá", "Benvinda" e "Bom tempo", premiadas em festivais, mas taxadas pela crítica e público como alienadas – sutilmente propõem um novo tempo e sugerem a impossibilidade do lirismo, revelando um outro (mais contundente) protesto.

Há, portanto, que se perceber que as mudanças do compositor fazem parte de um amadurecimento, em primeiro lugar. Intrínseco ao próprio artista. Mas foram ligadas aos rótulos necessários para vender mais discos (afinal, a MPB, sigla que se consagra neste momento histórico, passa a ser não apenas uma instituição cultural, mas um centro dinâmico no mercado de bens culturais)¹⁷.

Mesmo após o golpe de 1964, a presença cultural da esquerda é notável. Daí a busca, como vimos, por representantes deste discurso que se coloca contra o poder autoritário do governo. Uma hegemonia artística e crítica que parte de vários índices e se concentra, especificamente, em grupos ligados à produção ideológica, tais como estudantes, jornalistas, sociólogos... são eles que vão elaborar um contexto crítico e cultural a ponto de formar, no limite, um bom mercado para consumo próprio.

¹⁶ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 34.

¹⁷ "[...] Aliás, esta implantação teve também o seu aspecto comercial – importante, do ponto de vista da ulterior sobrevivência – pois a produção de esquerda veio a ser um grande negócio, e alterou a fisionomia editorial e artística do Brasil em poucos anos." SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política 1964-1969, alguns esquemas". In *O pai de família e outros estudos*. Op. cit., p. 66.

Para entender tal contexto cultural, é necessário voltar alguns anos. Antes do golpe militar, uma geração anti-capitalista abarca a produção ideológica da intelectualidade socialista brasileira. Geração que desenvolve. Inclusive, projetos de uma cultura verdadeiramente democrática, representada, por exemplo, pelo MCP ("movimento de cultura popular"), em Pernambuco, pelo CPC ("centro popular de cultura"), no Rio de Janeiro, e pelo método de alfabetização de adultos desenvolvido por Paulo Freire.

Após o golpe, a ponte entre essa produção e a grande massa assalariada é cortada – mas floresce novamente nos estudantes que, na semi-clandestinidade, ensinam, filmam, escrevem, e contribuem para a manutenção dessa cultura "de esquerda" ¹⁸ que, mais tarde, desemboca na procura do público e da crítica pela postura política dos artistas de que falávamos antes.

Tal exigência e força de reação podem ter surgido da dificuldade, pois a manutenção de uma cultura de esquerda, depois de 1968, é estancada pela censura e pela corrente da opinião vitoriosa das "Marchas da Família, com Deus, pela Liberdade"; a mesma sociedade imortalizada, sarcasticamente, nos três volumes do *Febeapá* – Festival de Besteira que Assola o País – de Stanislaw Ponte Preta.

A música popular, neste momento condensada na sigla MPB, de forte cunho ideológico, luta contra a dominação desta forma de pensamento reacionário afirmado pela situação. É através das canções, como notamos na eleição de Chico como um "cantor de protesto", que o público faz com que a repressão política não seja um "cale-se preso na garganta" – há não apenas a necessidade de eleger símbolos, mas de fazer com que eles trabalhem num contexto único e que se contraponha àquele imposto pelo governo autoritário. Neste sentido, portanto, podemos entender a construção do Chico "de protesto" pela crítica, e também a cobrança de que ele siga tal postura e padrão. Mesmo se considerarmos que estão em jogo também o mercado e a venda de LPs para consumidores em potencial, o

¹⁸ "Em suma, formara-se uma nova liga nacionalista de tudo que é jovem, ativo e moderno – excluídos agora magnatas e generais – que seria o público dos primeiros anos da ditadura e o solo em que deitaria fruto a crítica aos compromissos da fase anterior. Não faltou quem reclamasse – apesar dos tanques da ditadura rolando periodicamente pelas ruas – contra o terrorismo cultural da esquerda." Idem, *ibidem*, p. 67.

que salta aos olhos é a maneira como crítica e público se unem para fazer do artista (e, no caso, da canção) representante de suas idéias. Isso mostra como a música popular ganha força e se confirma como instituição cultural.

A nova disparada da canção ¹⁹

As transformações de Chico – tanto as intrínsecas quanto o modo como são interpretadas – fazem parte de uma mudança geral; em verdade, mostram a inserção da música popular em um novo cenário. Carlos Sandroni pontua o que gostar de MPB significa neste período:

Esse nó estético-político, que encontra na música expressão privilegiada, atravessa os anos 1970, marcados pela censura e pelas lutas democráticas. A figura de Chico Buarque nesse contexto é paradigmática, e o que quero ressaltar é que o vínculo em questão não vale apenas para suas canções políticas. Gostar de ouvir Chico Buarque, gostar de sua estética, implicava eleger certo universo de valores e referências que traziam embutidas as concepções republicanas cristalizadas na "MPB", mesmo nos casos em que a letra passava longe da política.²⁰

O advento da música popular brasileira na sigla MPB se dá entre dois movimentos culturais que se transformam em marcos – de abertura e fechamento – da institucionalização dessa estrutura: a bossa nova (1959) e o tropicalismo (1968).

Com todas as diferenças culturais e ideológicas existentes entre eles, os movimentos tratam da mesma problemática: a modernidade e o progresso. Na

¹⁹ Título da matéria publicada em 20. out. 1967 em *O Estado de S. Paulo*.

²⁰ SANDRONI, Carlos. "Adeus à MPB". In *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*, vol. 1. CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (Orgs.). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 30.

bossa nova, os índices da modernidade fazem parte de uma única estrutura utópica e histórica; já no tropicalismo, os elementos modernos são utilizados para separar a modernidade do progresso. Além disso, a questão da brasilidade (ou, mais especificamente, a herança da tradição musical brasileira) é colocada de maneira quase oposta: diluída na bossa nova e assumida, muitas vezes ironicamente, no tropicalismo²¹.

A nascente, moderna MPB, está entre dois pólos que mimetizam suas questões fundadoras: o engajamento político e a indústria cultural. A bossa nova informando o projeto de canção engajada que nasceria em seu meio musical, e o tropicalismo explicitando o lugar da canção dentro do novo sistema de consumo da cultura.

Em linhas gerais, em meados de 1962, o conceito da bossa nova começa a ser reavaliado: é preciso que ela deixe de ser um movimento intimista e que seu legado seja reprocessado na forma de um samba moderno e participante, concordando com a necessidade premente de se fazer canções engajadas e que politizem o povo – na melhor acepção romântica que a palavra pode ter. *Depois do Carnaval*, de Carlos Lyra e *Um senhor de talento*, de Sérgio Ricardo, LPs lançados em 1963, são sínteses criativas da tentativa de se formular uma bossa nova "nacionalista": contêm as orquestrações sofisticadas (madeiras, *celli* e violinos) sem, entretanto, deixar de mesclá-las a um material musical mais tradicional e étnico (cuícas, pandeiros e agogôs). Os dois álbuns revelam, com essa mistura, bases musicais e ideológicas importantes para a gênese desta nova MPB: a necessidade de transformar a canção em um veículo engajado "nacional-popular" – mais popular que nacional – que se encaixe num mercado consumidor que começa a exigir posturas (atitudes, produtos) vendáveis.

Assim, a canção popular começa a lidar com questões inéditas até então. Com a mudança da conjuntura política, mudam também as responsabilidades dos

²¹ "Para a imagem tropicalista, pelo contrário, é essencial que a justaposição de antigo e novo – seja entre conteúdo e técnica, seja no interior do conteúdo – componha um absurdo, esteja em forma de aberração, a que se referem a melancolia e o humor deste estilo". SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política 1964-1969, alguns esquemas". In *O pai de família e outros estudos*. Op. cit, p. 76.

artistas. Depois do golpe de 1964, a música popular, praticamente o único veículo de panfletagem de uma esquerda derrotada deve simbolizar, além da estética, questões políticas e sociais (já bem definidas e regradas no Manifesto do CPC por volta de 1962). Surgem as seguintes perguntas: o que cantar? Onde cantar? Para quem cantar? Neste momento, é preciso repensar os parâmetros e procedimentos de criação e recepção das canções.

Este debate é acompanhado pela reestruturação da indústria cultural brasileira. Em fins dos anos 1960, a MPB se assume como veículo politizado e também representa, mais que nunca, bens culturais vendáveis para uma classe média ávida por consumi-los. Em 1959, cerca de 35% dos discos vendidos no país são de música brasileira. Dez anos depois, as cifras se invertem: 65% dos discos são de música brasileira e boa parte dela é herdeira do público jovem e universitário criado pela bossa nova e pelos movimentos culturais que se seguiram – tudo isso aliado a uma estrutura singular da indústria fonográfica que, mesmo dominada pelas grandes multinacionais, estimula a produção local de canções como parte de sua lógica de lucro²². Basta lembrar do incentivo e "aposta" em nomes como Carlos Lyra pela Philips. A crônica de Ruy Castro relata a potencialidade do *1º Festival de Samba Session*, realizado em 1959 e espécie de começo da febre dos festivais:

*Na platéia do 1º festival de Samba Session dois homens examinavam o que se passava no anfiteatro com olhos e ouvidos bem diferentes: André Midani e Aloysio de Oliveira. O primeiro enxergava nos artistas e na platéia a possibilidade de um novo mercado, a ser explorado imediatamente. O segundo via um mercado apenas na platéia, a ser suprido pelas genialidades de Tom, Vinicius e, talvez, Carlinhos Lyra, como compositores – mas não abria mão que seus intérpretes fossem pessoas experientes, como Sylvinha Telles, Alayde Costa, Lucio Alves e, agora, João Gilberto. Para Aloysio, os outros garotos eram verdes demais, como músicos ou cantores, e, além disso, nenhum deles "tinha voz".*²³

²² Tal análise é desenvolvida por Marcos Napolitano no livro já citado, *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*.

²³ CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Tal potencialidade é comprovada, enfim, pelos festivais de canção nos anos seguintes, que indicam o caminho da ampliação do público de música popular brasileira. De certa maneira, a seqüência de espetáculos no período de 1964 e 1965 pode ser considerada o "elo perdido" entre o círculo restrito da primeira bossa nova e a explosão da MPB na televisão (NAPOLITANO, 2001: 60): o entusiasmo da platéia diante das apresentações demonstra o enorme potencial de público para música brasileira, logo percebido pelos produtores e empresários ligados à TV.

O artista, portanto, é cobrado por dois parâmetros que não são, pelo menos em princípio, antagônicos: ser um criador cultural engajado e um produtor de bens culturais para o mercado. O próprio público dos festivais parece ser formado por esse antagonismo, ao afirmar a existência de uma cultura de oposição, jovem, nacionalista e de esquerda, ao mesmo tempo sofisticada e moderna.

Este público será ampliado pelos programas musicais de televisão que começam a ganhar força em 1964 e consolidam a mudança do lugar social da canção: na televisão, a produção e recepção da música saem da esfera universitária para atingir outras faixas sociais. A TV retoma, em amplitude, a experiência já vivida pelo rádio algumas décadas antes. E, com isso, mesclam-se à canção, novamente, tanto as características modernas da nova geração – representada por ícones como Elis Regina, Roberto Carlos e Chico Buarque – quanto a tradição, cobrada dos artistas. A presença de sambistas da velha guarda n' *O fino da bossa*, a comparação entre Orlando Silva e Roberto Carlos e a aproximação das canções de Chico com as de Noel Rosa, são exemplos de tal atitude.

A propaganda ideológica de que a canção deve cuidar é representada na televisão pelo *O fino da bossa*. Comandado por Elis Regina, a partir de maio de 1965 esse programa coloca o público estudantil em torno da TV – e com ele toda a preocupação em se fazer uma música popular adequada às demandas políticas, além de divulgar mercadologicamente os artistas. Pode-se dizer que o programa abre caminho para a superação do impasse de se conciliar "comunicação e

expressão", "qualidade e popularidade", "mercado e engajamento político", de acordo com Napolitano:

*Os acontecimentos subseqüentes da música brasileira, entre 1967 e 1968, marcados pelo jogo simultâneo de delimitação e transmigração de faixas de público, estabelecimento e rompimento de tradições culturais, simbiose de realização comercial e esforço de conscientização política, é consequência direta desse fenômeno de divulgação musical via TV.*²⁴

Em paralelo à televisão, a indústria fonográfica brasileira também se profissionaliza ao longo dos anos 1960 – prova disso é a formação, em 1965, da ABPD (Associação Brasileira de Produtores de Discos) e as consequências imediatas de tal associação, que são a Lei de Incentivos Fiscais, de 1967, e a nova Lei de Direitos Autorais, de 1973. A discussão sobre o papel ideológico da canção passa, também, pela modernização das suas formas de produção e consumo, adequando-a ainda mais como produto. Dentro desse quadro, também podemos destacar a crescente preferência pelo LP em detrimento do compacto, fato que representa a personalização da criação e performance musical, e estabelece uma realização mais segura com o público consumidor. Além de informar o gênero da canção, o público quer saber quem está cantando e a que movimento cultural o cantor está vinculado. Assim, o "eixo compositor/intérprete/televisão/disco começava a adquirir uma feição integrada, na qual todos os elementos se apoiavam mutuamente, visando garantir a realização econômica do produto" (NAPOLITANO, 2001: 84).

Desta forma, a presença do mercado torna-se essencial para o desenvolvimento do conceito da nova música popular brasileira. Mais do que ser lugar final, ele viabiliza mensagens e a nova configuração da canção – seja ligada aos modernos e alienados da jovem guarda, seja aos cantores engajados da esquerda²⁵.

²⁴ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. Op. cit., p. 91.

²⁵ "[...] Vandrê tentava estancar a correnteza [...] propondo a Guilherme (Araújo), nosso empresário, que nos dissuadisse de entrar no páreo: alegava que o Brasil necessitava daquilo que ele, Vandrê, estava fazendo (ou seja, canções 'conscientizadoras das massas') e que, como o mercado não comportava mais de que um nome forte de cada vez, nós todos deveríamos, para o

A luta entre esses dois movimentos, aliás, é o princípio da percepção de que a indústria cultural tem regras e sistemas próprios, que começam a tomar corpo no mercado brasileiro ainda instável e aberto a novidades, e sem controle total sobre a mercadoria. É no contraponto da MPB com a jovem guarda que os cantores engajados discutem a canção como mercadoria – embate que só se configura totalmente com a febre televisiva dos festivais, com o acirramento do regime militar e das estratégias políticas da esquerda. Apenas em 1967 o panorama musical brasileiro se organiza em torno do que se chama "nova" MPB e daquilo que discutimos até então. De acordo com Marcos Napolitano,

[...] novos hábitos de consumo musicais foram consolidados, tendo um lastro em comum: a massificação, no sentido quantitativo do termo, do público consumidor de música popular de tipo renovado, entre os quais as referências à bossa nova se cruzavam com parâmetros musicais anteriores a ela, em meio a um contexto político e ideológico cada vez mais radicalizado.

A partir disto, podemos entender o lugar em que se insere a canção engajada: além de resposta ao movimento da jovem guarda, ela é prova da necessidade (também mercadológica) de um canal que fale sobre a consciência nacional-popular, e revele os novos paradigmas de criação por parte da esquerda que tem a cultura, em especial a canção, como meio de manifestação de seus ideais. Tais paradigmas estão ligados – desde o sucesso do teatro do *Opinião* até, pelo menos, a consolidação dos festivais da canção – dentre outras características, à busca do samba autêntico e de ritmos regionais folclóricos que retomem as raízes do popular na nova MPB, ainda que revestidas da roupagem inovadora conquistada pela bossa nova. Os paradigmas continuam valendo em criações mais tardias, como por exemplo, "Apesar de você" (1970) e "Cordão" (1971), de Chico Buarque, que retomam no samba tradicional temas que podem ser ditos (e vão ser taxados, como vimos) de protesto, ou seja, conectados à conjuntura social e política do momento.

É preciso lembrar, entretanto, que as canções de protesto não são apenas vinculadas a um projeto partidário: elas contêm, fora a carga ideológica, uma estética e poética próprias como mostram, por exemplo, as composições de Edu Lobo que, por volta de 1965, trazem um material de pesquisa folclórico e nordestino adequado aos temas pertinentes da época ²⁶. Como dissemos, a concepção da MPB nestes anos leva em conta três vetores: o estético, o ideológico e o comercial.

Na tentativa de configurar o que é a nova música popular brasileira, em termos estéticos, há a fusão entre a inovação rítmica da bossa nova e o repertório de herança musical, por exemplo, do samba de morro (basta lembrar que figuras como Nelson Cavaquinho, Cartola e Clementina de Jesus estão novamente em cena).

Misturada à estética, coloca-se o plano ideológico: após o golpe militar, a canção assume a responsabilidade de passar mensagens políticas e ser porta-voz da esquerda derrotada que, principalmente depois de 1968, vê-se quase sem meios de existir.

Há, porém, um outro fator tão importante quanto a estética e ideologia: o mercado, ou melhor, o círculo comercial em que se insere a MPB. Este círculo começa a ser delineado com os festivais da canção – lá se encontra um público universitário, engajado e moderno com cada vez mais poder de compra. Com a profissionalização da indústria fonográfica e com os programas televisivos (em especial *O Fino da Bossa* e *Jovem Guarda*), se acirra a diferença entre a MPB/canções engajadas e a jovem guarda, e também a luta por nichos de mercado que se abrem – batalha ganha, evidentemente, pela música engajada que, inclusive pela posturas estética e ideológica melhor definidas é, mais do que um modismo, uma *instituição* onde cultura e mercado confluem na formação de um público que leva suas mensagens como tarja de identidade social. A música de "protesto" se

²⁶ "Por volta de 1965, Edu Lobo era a grande esperança dos intelectuais nacionalistas na constituição de uma música popular que conjugasse popularidade e qualidade, trabalhando materiais folclóricos (sobretudo de origem rural) a partir de uma técnica composicional sofisticada." NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. Op. cit., p. 110.

institucionaliza como bem cultural – a profunda confluência da realização comercial e afirmação ideológica que se torna um dos marcos da nova música popular brasileira condensada sob a sigla de MPB.

Chute no lirismo?

Ao eleger Chico como o maior representante desta MPB engajada, a crítica assume toda esta conjuntura social e cultural em que a canção e a imagem cada vez mais cultuada do compositor se inserem. Além, claro, de evidenciar as contradições que tal tipo de definição traz, representadas pelas demandas do público e pelas diversas referências ideológicas dos artistas que começam a lidar com os impasses da criação frente ao crivo do mercado.

Continuando a análise sobre a recepção crítica das canções de Chico, notamos como a música popular sobrevive nesta convivência ambígua: industrial, pois cobrada pelo mercado, e artesanal²⁷, já que as canções não deixam de trazer experiências líricas. A postura da crítica e do público perante Chico leva em conta, além de fatores mercadológicos e ideológicos, a garantia da existência, nas palavras de José Miguel Wisnik, de "um artesão canoro":

Mas à primeira vista já dá pra saber que existe uma espécie de "artesão canoro" (como já se disse com intenções pejorativas) que continua a desenvolver uma poética carnalizante, onde entram aqueles elementos de lirismo, de crítica e de humor: a tradição do

²⁷ Digo "artesanal" retomando as definições de Walter Benjamin sobre os narradores, sempre vinculados a uma "forma artesanal da comunicação" para passar suas experiências: "Sua intenção primeira não é transmitir a substância pura do conteúdo, como o faz uma informação ou uma notícia. Pelo contrário, imerge essa substância na vida do narrador para, em seguida, retirá-la dele próprio. Assim a narrativa revelará sempre a marca do narrador, assim como a mão do artista é percebida, por exemplo, na obra de cerâmica. Trata-se da inclinação dos narradores de iniciarem sua estória como uma apresentação das circunstâncias nas quais foram informados daquilo que em seguida passam a contar; isto quando não apresentam todo o relato como produto de experiências próprias. BENJAMIN, Walter. "O narrador". In *Textos Escolhidos - Os Pensadores*, v. XLVIII. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 69.

*carnaval, a festa, o non-sense, a malandragem, a embriaguez da dança, e a súbita consagração do momento fugidio que brota da história do desejo que todas as canções não chegam pra contar.*²⁸

Chico é artesão, cobrado pela crítica por suas posturas ideológicas, e, em grande parte, produto das expectativas da esquerda e do mercado. Como responder a tudo isso? Talvez não respondendo.

Alguns anos depois, em 1974, Chico, agora ex-compositor, lança *Sinal fechado* e, nos sambas alheio, monta um contradiscurso que se firma na fresta, desbancando, de vez, toda a expectativa de que suas canções correspondam simplesmente à carga ideológica embutida na sigla MPB.

É o fim do caminho

A chegada de 1974 não parece estar sendo muito animadora para Chico. O que aconteceu com o compositor de sucesso que foi bonzinho, revolucionou sua imagem com *Roda Vida*, voltou da Itália com um discurso mais maduro, virou representante das canções "de protesto"... Crise criativa? Ana Maria Bahiana mostra que sua aparência não é das melhores:

*Os amigos e conhecidos que o encontram na rua perguntam pelas músicas que ele não chegou a gravar. As platéias aplaudem mais as canções que ele não canta. Mais do que um acidente, o silêncio passou a fazer parte integrante da vida de Chico Buarque de Hollanda. Não apenas um elemento de seus dias, mas agora, segundo suas próprias palavras, que a expressão do rosto confirma, um dado a mais de sua própria personalidade.*²⁹

²⁸ WISNIK, José Miguel. "O minuto e o milênio ou por favor, professor, um século de cada vez". In *Anos 70: música*. Rio de Janeiro: Europa, 1979, p. 7.

²⁹ BAHIANA, Ana Maria. "O ex-compositor Chico Buarque de Hollanda". In *Op. cit.* p. 33.

De onde vem todo o silêncio e a amargura? Talvez fique mais fácil de entender ao retomar, rapidamente, o percurso que traçamos, e situar Chico e a própria transformação da música popular brasileira, que passa por uma reviravolta nos últimos anos da década de 1960. Tanto por conjunturas políticas e sociais – que fazem da canção porta-voz de uma esquerda amordaçada – como também mercadológicas: é neste período que a MPB, aliada ao poder de divulgação da televisão, cria um público próprio. Este público, sempre em luta com os alienados da jovem guarda, forma não apenas um poderoso nicho consumidor, mas um grupo de atitudes e códigos comuns – na maioria das vezes políticos e engajados; daí a eleição de Chico como um dos maiores ícones da canção de protesto. A função do compositor nesta nova música popular brasileira é fazer músicas engajadas que respondam ao momento, tal como apontou Carlos Sandroni no artigo já citado.

Estamos no começo dos anos 1970. O que acontece com toda a força da MPB engajada, com o projeto que os compositores se comprometem, o público aplaude, a crítica apoia?

Ele continua acontecendo e leva em conta outras questões, tais como o abalo causado pelo tropicalismo que, nas palavras de José Miguel Wisnik, arranca a MPB "do círculo do bom-gosto que a fazia recusar como inferiores ou equivocadas as demais manifestações da música comercial, e filtrar a cultura brasileira através de um halo estético-político idealizante, falsamente 'acima' do mercado e das condições de classe" (1979: 16).

Aliado à mudança de referencial trazida pelo tropicalismo (como falamos, o movimento é um dos pólos de entendimento dessa MPB, juntamente com a bossa nova), há também o trauma pós-1968: as canções dos artistas produzidas naquela época ficam como um comentário e resgate do que se passou, "uma fonte de poder, o de extrair de seus próprios recursos uma capacidade de resistência" (WISNIK, 1979: 18).

Mas o começo dos anos 1970 traz também, junto ao trauma político e à criatividade crítica do tropicalismo, a abertura de novos caminhos pontuada, por

exemplo, em "Águas de março", de Tom Jobim (1972). Se transportarmos "Águas de março" para o plano histórico e geral, notamos que ela pode ser uma resposta àquela canção eminentemente engajada e política. Já não há mais nenhuma certeza de que a canção popular seja a chave para resolver os problemas políticos do país - certeza (ou vontade) exposta nas canções de protesto:

A primeira dessas músicas, que abre a série, e que se pode dizer que funda um caminho, é "Águas de março", de Tom Jobim [...] Uma melodia simples, pontuando ritmicamente as constatações mais concretas: " é/ pau/ é/pedra/ é o fim do caminho", fim do caminho que encerra um ciclo e inicia outro, ciclo histórico e ciclo natural. E a passagem não é esquemática, vive-se o momento de transição que é sempre fim e começo, simultaneamente o impasse e já a disponibilidade.³⁰

A canção, portanto, toma novos ares e se revela até mais desiludida, sem força para contestar o que já é,

*Agora não pergunto mais pra onde vai a estrada
Agora não espero mais aquela madrugada
Vai ter, vai ter, vai ter de ser, faça amolada
O brilho cego de paixão e fé, faça amolada*

como "Fé cega, faça amolada", de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos (1975) que "não se paralisa esperando o dia que virá, mas se coloca em movimento no tempo em que está"³¹.

O começo da década, portanto, não aterroriza apenas Chico – ele está imerso nos rumos da MPB. Especificamente no que se transforma um cantor de protesto (sua alcunha para público e crítica) no momento em que o próprio protesto já não tem forças para esperar o futuro utópico: urge tratar do cotidiano e fazer da canção, mais que uma arma de liberdade longínqua, um instrumento de entendimento do rés-do-chão.

³⁰ WISNIK, José Miguel. "O minuto e o milênio ou por favor, professor, um século de cada vez". In *Anos 70: música*. Op. cit., p. 18.

³¹ Tais idéias são apontadas no ensaio "O minuto e o milênio ou por favor, professor, um século de cada vez", de José Miguel Wisnik. In *Anos 70: música*. Op. cit.

E aí começou a acontecer muito esse tipo de coisa, das pessoas irem lá e aplaudirem por solidariedade, o que é bacana, mas é o mesmo negócio do disco pra pouca gente. E aí fica tudo muito errado, fazendo mais sucesso justo as coisas que eu não canto, mais sucesso do que as que eu canto. Isso é válido como documento, de novo, mas não vale como arte. Estou lá para mostrar o que eu faço, o que eu canto; não estou lá para mostrar o que eu não posso fazer.

[...]

Porque é muito chato, isso das pessoas te pararem na rua e perguntarem pela censura, e não pelo meu trabalho. Como artista eu quero ser julgado pelo meu trabalho. Foi um ano perdido.³²

Lendo o depoimento acima, da mesma entrevista concedida a Ana Maria Bahiana, percebemos que a angústia de Chico está mapeada, pelo menos no que diz respeito ao contexto em que ela surge. O Chico da entrevista de Ana Maria Bahiana, como dizíamos no começo deste capítulo, não é o cantor de valsinhas ingênuas, nem tampouco o cantor de protesto do final da década de 1960. Uma mistura dos dois, quem sabe: compositor que acompanha (e faz) a nova música popular brasileira e assim, encontra-se diante do mesmo impasse, do "fim do caminho", do recomeço cada vez menos utópico que já é carga interna das canções. Neste contexto surge *Sinal fechado*. Aquilo que parece ser crise criativa transforma-se num dos melhores períodos de integração entre obra (pura experiência) e o momento que a encerra. Se for possível uma imagem para representá-lo, seria a de um grito mudo. E, por isso mesmo, ensurdecidor.

³² "O ex-compositor Chico Buarque de Hollanda", entrevista concedida à Ana Maria Bahiana. In *Nada será como antes: MPB nos anos 70*. Op. cit., p. 40.

Capítulo II

Me deixe mudo

Em 1973, um fato pode ser considerado o estopim da melancolia e angústia que o compositor mostra na entrevista de Ana Maria Bahiana. Chico é atingido por mais uma arbitrariedade: o musical *Calabar*, escrito em parceria com Ruy Guerra, é submetido à censura prévia e aprovado, com alguns cortes de texto, para estrear. Acontece que não estréia nunca: a censura não comparece ao ensaio geral de véspera e adia a temporada por três meses, até vetar a peça por completo. Inclusive o uso do nome do personagem Calabar. O que sobra do episódio, além de um rombo financeiro para os produtores, é um disco lançado em 1973 com as músicas da peça – a maior parte apenas instrumental, pois muitas das letras também haviam sido censuradas ¹. A capa traz a impossibilidade de ação diante do silêncio: branca, apenas com os dizeres "Chico canta".

Na entrevista, o próprio Chico avalia o disco como uma obra mutilada, quase sem nenhum sentido:

[...] Quer dizer, é um disco cuidado, com arranjos lindos, do Edu, mas quem vai comprar um disco que metade das músicas não têm letra? Vale como documento, mas você não pode obrigar as pessoas, ninguém está informado de nada. Não estão informadas, como é que vão comprar um disco de capa toda branca? O título do disco é Chico canta, quer dizer, não tem nada a ver, é a capa que não é capa. Uma porção de músicas sem letra e, aí sim, muito mais presas a uma peça que não houve. Quer dizer... todas as músicas de Calabar se ressentem da ausência da peça, porque estão muito vinculadas a ela.

Com o veto de *Calabar*, as coisas perdem o sentido de vez – afinal, como o próprio Chico aponta, ele não quer ser reconhecido pelas canções que não pode cantar. Em suma, não quer cumprir a imagem do artista de protesto, perseguido pela censura e contente com isso. Se a repressão está introjetada em algumas de suas canções, não pára por aí: o recado não é apenas este.

¹ Fernando de Barros e Silva faz um breve apanhado do episódio: " 'Ana de Amsterdam' e 'Vence na vida quem diz sim' foram transformadas em versões instrumentais; a palavra 'sífilis' foi suprimida de 'Fado tropical'; e um trecho de 'Bárbara' que sugeria uma cena de lesbianismo foi cortado no final (...)" In *Chico Buarque, Coleção Folha Explica*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 74.

O grito ensurdecedor de *Sinal fechado* revela, pela primeira vez, um Chico que não é compositor: mudo, grita na capa, mas através da boca alheia. Aqui, Chico é somente cantor. Uma, porque a censura não liberou canções suficientes para que fizesse um disco autoral. Outra, porque a mensagem, ao ser transmitida por outros, tira daí sua maior contundência. Mas que mensagem é esta, e como ela é recebida pela crítica e público?

Em primeiro lugar, é preciso dizer que tal mensagem é (novamente!) abafada por outro lançamento. O primeiro livro de Chico, *Fazenda modelo*, chega às livrarias quase no mesmo momento que *Sinal fechado* às lojas de discos. Até a manchete de uma matéria brinca com a idéia: "Nas livrarias, a última música de Chico Buarque" ². É claro que crítica e público querem saber o que um dos mais importantes compositores de música popular diz em sua estréia na literatura. O estranhamento e a novidade tomam conta da platéia, principalmente porque se trata de uma "novela pecuária", narrada por bois, onde os humanos aparecem como distante paisagem. Não é necessário dizer que a construção de *Fazenda modelo* é alegoria daquele Brasil do "ame ou deixe", da febril modernização que esconde e evidencia a sociedade autoritária e conservadora. Tanto que nas matérias publicadas sobre a novela, a voz de Chico aparece irônica, como percebemos nos dois trechos a seguir:

Porque na fazenda, os bois nem sequer pensam no homem. Lógico que eles reagem do mesmo jeito que o ser humano, assim mais ou menos na base da lógica, emoção, e tudo mais. E lidar com bois é bastante divertido, tem hora que eles até parecem gente.

Querem o que está acontecendo, não o que deixou de acontecer. E eu estou sabendo disto. Daí ter-me dedicado à pecuária. Não tem nada a ver com que estava tratando até então: história do Brasil, moralidade, segurança, música. ³

² *Última Hora*, 21. dez. 1974.

³ Respectivamente: "Juvenal, o bom. Por Chico Buarque", *Jornal da Tarde*, 26. nov. 1974 e "Sinal aberto para Chico Buarque", *Jornal do Brasil*, 05. dez. 1974.

Se a bem-humorada alegoria da sociedade brasileira em *Fazenda modelo* é aplaudida, *Sinal fechado* fica esquecido. Talvez por não cativar tanto quanto a novela – afinal, é um disco de composições alheias, no momento em que o artista se lança, com cara e coragem, num outro empreendimento. Algumas críticas rejeitam o disco, como a de Walter Silva, publicada na *Folha de S. Paulo*:

*Exatamente naquilo em que ele se porta melhor – compondo – desta feita ele não está presente.*⁴

Outras, até percebem que há algo a explodir em um trabalho tão contido, como a de José Tinhorão:

*Intitulado Sinal Fechado (et pour cause, como diriam os franceses, esses maliciosos), o primeiro disco de Chico Buarque cantor, lançado após sete outros como compositor, revela um intérprete respeitoso.*⁵

Mas a crítica não chega a perceber a importância de *Sinal fechado*. Erro que é superado e respondido pela própria obra, erro que dá margem ao debate em torno da razão de existência de *Sinal fechado* naquele momento. A "não-recepção" comprova o seu lugar entre as outras produções de Chico⁶.

O quase ignorar de *Sinal fechado* não se condensa na sua falta de qualidade comercial: é um disco bem produzido, com canções de fácil aceitação do público. O ignorar está na não-aceitação de um Chico que se diferencia do compositor de protesto moldado, aquele das canções censuradas. Em *Sinal fechado* não há canções que Chico "não possa cantar" – e nesta feita, parecem desaparecer as razões para sua divulgação.

⁴ "O LP de Chico Buarque", *Folha de S. Paulo*, 10. dez. 1974.

⁵ "Sinal aberto para esse Chico, que dá tão bem o recado dos outros", *Jornal do Brasil*, 10. dez. 1974.

⁶ "Neste caso, a crítica, mesmo 'errada', é importante, porque está, na verdade, não 'julgando', mas está, isto sim, 'testando' a obra... e quando aparece um outro crítico para criticar o antecessor é que se vai constituindo uma leitura coletiva, uma leitura social da obra." Coelho, Marcelo. "Jornalismo e crítica". In *Rumos da crítica*, Maria Helena Martins (Org.). São Paulo: SENAC, 2000, p. 84.

A primeira camada da mensagem que Chico quer passar neste disco está revelada: em *Sinal fechado* ele se descola da imagem do compositor censurado. Após o baque de *Calabar*, este decalque ganha, por assim dizer, uma justificativa imediata que se transforma na brincadeira de Chico em se fazer muitos outros. *Sinal Fechado* está, portanto, em primeiro plano, ligado à negação da imagem de Chico moldada pelas pressões da crítica e pelo lugar que a canção engajada e seus "representantes" assumem na música popular. É um recomeço, como o foi *Construção*.

Mas não é por renegar a imagem de cantor de protesto que *Sinal fechado* não proteste – na verdade, é daí que nasce sua maior força. Por mostrar um outro Chico, mas principalmente por discutir o lugar do compositor e da música popular naquele momento.

Como dissemos anteriormente, o começo dos anos 1970 traz um caráter diferente para a MPB. As canções não rezam mais sobre um futuro utópico, tratam de arrumar o cotidiano: "Águas de março" e "Fé cega, faça amolada" evidenciam tal comportamento. *Sinal fechado* nasce em tempo de reflexão sobre os projetos da música popular, um momento em que se pode dar resposta melhor amadurecida e longe da necessidade de se firmar discursos. E essa resposta acaba se transformando em contra-resposta. O Chico de *Sinal fechado* não é o compositor de protesto, mas escolhe canções que se firmem no contradiscurso, sem que ele seja diretamente político ou engajado. Aqui, o contradiscurso se chama samba.

Não sou nenhum pai-joão

É de se perguntar o porquê da escolha do samba na maior parte das canções de *Sinal fechado*. O samba ainda mantém a mesma função político-ideológica utilizada no final dos anos 1960 no engajamento da MPB. É claro que tal função está mais diluída, menos otimista e panfletária – é o fim do caminho, é a faca amolada. Mas cantar sambas, em primeira recepção, continua a revelar uma espécie de código de honra entendido pela crítica e público.

A escolha do samba não pára no ritmo e se desenrola até o próprio sambista. Ao priorizar o samba em *Sinal fechado*, Chico – que já não é Chico – veste a pele do sambista do morro, distante da indústria fonográfica (mas nem por isso ingênuo): o malandro que anda na fresta da marginalidade e faz dela seu canto, mesmo que mudo à sociedade ⁷.

Como o próprio Chico, que também se vê mudo numa encruzilhada: podado pela censura e, por isso mesmo, reconhecido e aclamado pelo público sem que, entretanto, essa seja a única face de sua produção. Resta não apenas emprestar sua voz a outros, mas assumir o que esses outros representam. Chico vê *Sinal fechado* como uma produção amargurada:

Vejo um disco bastante angustiado [...] Se a gente continuar dividindo o trabalho, você vai ter, desde Construção até Meus caros amigos, toda uma criação condicionada ao país em que eu vivi. Tem referências a isso o tempo todo. Existe alguma coisa de abafado, pode ser chamado de protesto... eu nem acho que eu faça música de protesto...mas existem músicas aqui que se referem imediatamente à realidade que eu estava vivendo, à realidade política do país. ⁸

⁷ É preciso lembrar que o samba, além de discurso político, vira moda, mas isso não traz maior reconhecimento monetário aos sambistas – com exceção de Martinho da Vila e das intérpretes Alcione e Clara Nunes –, que, em sua maioria, continuam com seus empregos e bicos, mesmo gravando discos de sucesso. A marginalidade de que falamos pode ser vista tanto por seu lado, digamos, empírico, quanto real, mercadológico e social. Cf. AUTRAN, Margarida. "Samba, artigo de consumo nacional". In *Anos 70: música*, op. cit.

⁸ Entrevista concedida a Geraldo Leite. Rádio Eldorado, 1989, disponível no [site www.chicobuarque.com.br](http://www.chicobuarque.com.br) – consultado em 15/08/04.

Sinal fechado abre com "Festa imodesta", de Caetano Veloso. A canção começa com uma citação do samba "Alegria", de Assis Valente, composto em 1938:

*Minha gente
Era triste e amargurada
E inventou a batucada
Pra deixar de padecer
Salve o prazer
Salve o prazer*

As referências internas ao samba não param por aí. O verso "tudo aquilo que o malandro pronuncia" foi tirado de "Não tem tradução (Cinema falado)", de Noel Rosa (1933):

*Essa gente hoje em dia
Que tem a mania
Da exibição
Não se lembra que o samba
Não tem tradução
No idioma francês
Tudo aquilo que o malandro pronuncia
Com voz macia,
É brasileiro: já passou de português*

A escolha do samba de Noel também parece ter sido intencional. No conjunto do que discutimos, revela a importância do caráter nacional do samba – aquilo que está sendo cantado é brasileiro, genuinamente nosso, e popular. Aí, a carga ideológica e política atribuída ao samba nestes anos se faz presente e completa.

"Festa imodesta" traz a *Sinal fechado* a consciência da linguagem da festa, tanto da música popular naquele momento, quanto do próprio compositor retomado por Chico. Ser esta a primeira faixa faz com que tal recado, elo entre as outras canções do disco, seja apreendido de primeira.

Pois "salve o compositor popular". O que pode ser entendido como irônico (que compositor popular? Aquele moldado pela crítica ou perseguido pelo

governo?) é, na verdade, uma saudação ao artista, equilibrista que constrói, apesar de tudo ou por isso mesmo, "coisas para se cantar".

José Miguel Wisnik, no artigo já citado "O minuto e o milênio", fala da "tradição da malandragem". Nesta canção está a consciência da marginalidade não apenas presente na música popular – firme no humor e ironia para escapar da censura – mas no compositor que se instrumentaliza dessa linguagem para cantar nada menos que a vida, matéria e recado da canção:

*Tudo aquilo que o malandro pronuncia
E o otário silencia
Toda festa que se dá ou não se dá
Passa pela fresta da cesta
E resta a vida*⁹

A linguagem da fresta é definida por Gilberto Vasconcelos¹⁰ e justamente calcada na figura de Caetano Veloso, autor de "Festa imodesta". Segundo Vasconcelos, nesta canção Caetano faz uma homenagem a Chico, compositor popular que usa a linguagem da fresta – do humor, da ironia, do deixar no ar – para dar seu recado e aproximar-se da linguagem do malandro (pois "o otário silencia"). Ou, no caso, retomar ícones de tal comportamento: os sambistas. Falando sobre samba, Paulinho da Viola dá um veredicto que ampara a escolha de Chico:

*Marginal é o cara que se coloca contra o vigente. O marginal, no nosso tempo, sempre, é justamente o que é vivo, o que questiona, o que incomoda. O samba, nesse sentido, continua vivo, questionando, incomodando.*¹¹

O depoimento de Paulinho da Viola confirma, portanto, a recepção do samba na época: ele continua sendo algo, se não marginal, que atualiza o imaginário desta própria marginalidade. Mesmo considerando a retomada do

⁹ "Festa imodesta", Caetano Veloso (1974).

¹⁰ VASCONCELOS, Gilberto de. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

¹¹ *Última Hora*, 28. jul. 1971.

samba para fins ideológicos e políticos, os sambistas, detentores do "saber", continuam no morro. E esse território, por mais que faça ecoar seus ritmos nas discotecas da zona sul carioca, está longe da realidade do público consumidor da MPB.

Depois da aclamação em "Festa imodesta", hora da condenação: é assim que aparece o sambista em "Filosofia", composição de Noel Rosa (1933) e terceira faixa de *Sinal fechado*:

*Não me incomode que você me diga
Que a sociedade é minha inimiga
Pois cantando neste mundo
Vivo escravo do meu samba
Muito embora vagabundo*

A canção retoma a história da época em que samba dá cadeia. De fato, existe uma "perseguição oficial" ao samba até meados dos anos 1930, como mostram inúmeros depoimentos sobre esta fase. Bastam as palavras de Cartola como exemplo:

No meu tempo, as rodas de samba... muitas vezes eram dissolvidas pela polícia, visto que o samba naquela época era coisa de malandro e marginal.¹²

Tal perseguição, porém, se dá sob olhares e respaldo da alta sociedade. É o diálogo entre elas que aparece nas palavras de Juvenal Lopes e mostra que a perseguição ao samba coexiste com sua aceitação:

Nós éramos muito perseguidos pela polícia. Chegavam no Estácio, a gente corria pra Mangueira, porque lá havia o Nascimento, delegado que dava cobertura e a gente sambava mais à vontade.¹³

Não é o caso, porém, de se tomar o samba apenas como produção de negros reprimidos pela classe branca, ou como mistura perfeitamente homogênea entre

¹² Citado por Carlos Sandroni em *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; Editora UFRJ, 2001, p. 113.

¹³ Idem, *ibidem*.

grupos sociais e heranças culturais. Na verdade, não há características tão estanques. Tomando os depoimentos de sambistas e analisando a canção de Noel Rosa, fica em evidência a existência de tal repressão e, portanto, da relativa marginalidade dos sambistas.

Tal marginalidade coexiste com a aceitação, e isso continua existindo até meados da década de 1970, como mostra o depoimento de Paulinho da Viola, a apropriação do samba como bandeira panfletária pela MPB nos anos 1960 e, enfim, a retomada de todo esse universo por Chico em *Sinal fechado*.

Importante deixar claro que este caminho é apenas uma das muitas veredas das transformações do samba, e não se pretende tomá-lo como única verdade¹⁴. Aqui, ele diz mais sobre a figura do sambista, retomando a construção da figura do malandro, do que propriamente sobre o samba como gênero musical.

Pois a escolha do samba repousa sobre a figura do malandro que representa a figura do compositor em *Sinal fechado*. Melhor representação do malandro do que Geraldo Pereira não poderia haver. Chico revive o sambista que morreu numa briga de faca com o legendário Madame Satã em "Sem compromisso" (1943):

*Você só dança com ele
E diz que é sem compromisso
É bom acabar com isso
Não sou nenhum 'pai João'
Quem trouxe você fui eu
Não faça papel de louca
Pra não haver bate-boca dentro do salão*

O partido-alto "Lágrima", de Sebastião Nunes, José Garcia e José Gomes Filho, também traz a pulsação (sentimental e primeira) que vem com o ritmo da batucada, determinando ainda mais a presença do samba no repertório.

¹⁴ "O que fazer com o 'mundo do samba'? Talvez o mesmo que com a sala de jantar de Tia Ciata, cujo paradigma ele compartilha, ou com as expressões 'música folclórica' e 'música popular', que venho empregando neste livro. Com Vianna e com a antropologia construtivista contemporânea, devemos recusar a adesão pura e simples a tais categorias, que implicaria tomá-las como realidades naturais." Idem, *ibidem*, p. 117.

Continuando, Chico empresta a voz a Nelson Cavaquinho, em "Cuidado com a outra". É interessante notar que a escolha de Nelson funciona como um resgate contemporâneo: Nelson gravara seu primeiro disco solo em 1971 e, entre os três que viria a gravar nos próximos anos, o mais importante é justamente o de 1973, em parceria com Guilherme de Brito, lançado pela Odeon. É nele, inclusive, que Nelson, numa das respostas para Sérgio Cabral em entrevista impressa na contracapa, resume uma outra característica que permeia *Sinal fechado*: a veracidade da voz que canta.

A minha voz, você sabe, é rouca mesmo. [...] Há pessoas que gostam mais de minha voz do que a de muitos cantores por aí. Não sei porque, acho que é porque eu sinto. Há cantores que mataram a minha música. Eu tenho sentimento quando canto.

A esfera do samba em *Sinal fechado*, portanto, dá conta de duas questões fundamentais: o papel do compositor, calcado no discurso e na imagem marginais do sambista e do malandro, e a veracidade da mensagem que ele passa, transmitindo a experiência da obra, alheia e desprendida de qualquer fim mercadológico.

Vale a pena nos determos na figura do malandro e situar melhor a escolha de Chico em retratar tal personagem em *Sinal fechado*. Tal escolha, como analisamos, pretende tirar o rótulo de "cantor de protesto" de Chico e, principalmente, situar suas canções numa época anterior à da profissionalização da canção.

Barão da ralé

O malandro de "lenço no pescoço, navalha no bolso" está presente na cultura brasileira desde pelo menos meados do século XIX – basta lembrar do célebre Leonardo de *Memórias de um sargento de milícias* e de Macunaíma, reinvenção mais moderna desse "herói sem nenhum caráter". No que diz respeito à canção popular, o malandro é diretamente ligado ao samba, associação tida como senso comum na imprensa do Rio de Janeiro e nas letras de sambas do final dos anos 1920 e início dos 1930.

O malandro leva consigo algumas características peculiares. Talvez a mais fundamental seja a esquivança com o mundo do trabalho. Outra, a associação com a viola e a cachaça. Instrumento e bebida populares. Amarrando todas está o samba, espécie de "alma sonora" deste personagem.

Porém, é justamente no samba que o malandro se transforma. Na verdade, ele se profissionaliza junto ao gênero¹⁵, como bem mostra o depoimento de Noel Rosa:

*A princípio, o samba... era considerado distração de vagabundo. Mas o samba estava bem fadado. Desceu do morro, de tamancos, com o lenço ao pescoço, vagou pelas ruas com um toco de cigarro apagado no canto da boca e as mãos enfiadas nas algibeiras vazias e, de repente, ei-lo de fraque e luva branca nos salões de Copacabana.*¹⁶

Do morro aos salões de Copacabana: de malandro a compositor profissional. É isso que dizem as palavras de Noel Rosa. Há que se profissionalizar o samba e o sambista, dando-lhe reais condições de sobrevivência. É claro que a temática da malandragem – e o próprio malandro, o vadio – continua a existir. Mas ela

¹⁵ "Assim, a qualificação do malandro como um personagem distinto na cultura carioca vai passar por uma nova qualificação do próprio samba: a criação do novo estilo, identificado num primeiro momento ao bairro do Estácio de Sá". SANDRONI, Carlos. Op. cit., p. 170.

¹⁶ Idem, ibidem, p. 172. Originalmente em MAXIMO, João e DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: UnB, 1990.

começa a ser cada vez mais uma imagem direcionada aos consumidores de uma estética formulada.

Ao resgatar o malandro, Chico remonta a uma época anterior à profissionalização da malandragem. Sem idealizar personagens, mas buscando um tempo anterior a rótulos logo transformados em mercadorias. Não que essa fosse a intenção de Noel Rosa – certamente há uma preocupação legítima em estimular o registro do samba e tirar o sambista do anonimato, questões prementes naquela época.

Mas, mesmo o registro que Chico escolhe de Noel (além do intrínseco à "Festa imodesta", que cita uma canção de 1933), "Filosofia" (também de 1933), fala justamente desse cantor excluído da sociedade, que preza o samba acima de tudo...

*Pois cantando neste mundo
Vivo escravo do meu samba
Muito embora vagabundo*

... e não o sujeito de "Feitiço da Vila" (1934) que, aí sim, busca exaltar as qualidades do samba praticado na Vila Isabel e sua transformação num feitiço "decente", ou seja, longe da esfera do marginal e capaz de circular entre vários extratos sociais, como já revelava o depoimento que lemos anteriormente ¹⁷:

*A Vila tem
Um feitiço sem farofa
Sem vela e sem vintém
Que nos faz bem
Tendo nome de princesa
Transformou o samba
Num feitiço decente, que prende a gente*

Deste modo, ao retomar o samba e o malandro "pré-profissionalização", naquele momento, Chico responde às pressões da crítica ao lhe taxar o rótulo de

¹⁷ Retomo aqui uma pequena parte da ótima análise feita em torno da figura do malandro e sua profissionalização no samba por Carlos Sandroni, presente no já citado *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*.

cantor de protesto – que, mesmo imbuído de questões ideológicas, também acabara por se transformar em mercadoria.

Se Chico dá voz ao malandro de uma outra época (o da "fase heróica", de acordo com Jessé Souza¹⁸), em *Sinal fechado* também canta a voz do alter-ego de si mesmo. Estamos falando de "Acorda, amor", de Julinho da Adelaide, pastiche do próprio Chico.

A situação que cria Julinho é, no mínimo, cômica. Cansado de ter suas canções vetadas pela censura, que já as barrava só por ver seu nome, Chico resolve criar um personagem e inventa até sua história, publicada numa entrevista no jornal *Última Hora*. De acordo com Fernando de Barros e Silva,

Era um escárnio completo, coadjuvado pelo pai de Chico, o historiador Sérgio Buarque. Julinho dizia que evitava aparecer em público porque tinha uma cicatriz no rosto, atingido pelo famoso violão que Sérgio Ricardo atirou contra a platéia no 3o Festival da Record, em 67. Mais adiante, estocava Chico, dizendo que ele não sabia cantar, e logo depois completava: "Ele tá faturando em cima do meu nome e eu estou faturando em cima do nome dele. Acho que isso é normal. [...] Eu sou é pragmático".¹⁹

Escárnio ou não, o fato é que a presença de Julinho da Adelaide em *Sinal fechado* revela mais do que simples brincadeira. O samba "Acorda amor" é a única canção que dá voz ao Chico "real", mesmo de forma enviesada. E a voz evidencia o medo. Não o medo presente na canção de protesto, mas a sensação do cidadão comum que se sente acuado em sua casa e faz da repressão uma temática introjetada ao próprio discurso. A réstia de voz de Chico, em *Sinal fechado*, surge através da fresta do medo. E também não deixa de remeter, numa outra leitura, de plano manifesto, ao malandro que teme ser eliminado pela polícia dos

¹⁸ "O tema do *malandro* apresenta pelo menos três fases subseqüentes. A primeira delas é sua 'fase heróica' na qual o *malandro* é tanto o contraponto do indivíduo da elite nas classes baixas quanto uma espécie de síntese da brasilidade. O primeiro aspecto fica evidente nos sambas 'A volta do malandro', de Chico Buarque, 'Lenço no pescoço', de Wilson Batista, 'Conversa de botequim', de Noel Rosa, 'O que será de mim', de Ismael Silva, Nilson Bastos e Francisco Alves, e, acima de tudo, em 'Malandro é malandro, mané é mané', cantado por Bezerra da Silva." Souza, Jessé. "As metamorfoses do *malandro*". In *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Op. cit., vol. 3, p. 46.

¹⁹ BARROS E SILVA, Fernando de. *Chico Buarque, Coleção Folha Explica*. Op. cit., p. 76.

"Esquadrões da Morte". Tal análise é elaborada por Adélia Bezerra de Meneses²⁰ e acaba fechando o ciclo da voz marginal em *Sinal fechado*:

Marginalidade social (os malandros criminosos que são executados) se identifica com marginalidade política (os contestatários do regime que, "culpados" ou não, são eliminados). É importante registrar-se que o "eu poético" desse poema / canção é a personagem que Chico Buarque propõe como Autor: o malandro Julinho da Adelaide (em parceria com Leonel Paiva). O pseudônimo tem então como papel não apenas velar a identidade real do Autor mas, como no caso de Fernando Pessoa, funciona como uma máscara que o Autor assume (persona = máscara); no caso, e muito a propósito, máscara de marginal. Daí, Chico incorporar a linguagem do malandro na sua própria dicção – o que é um exemplo a mais do exercício da "linguagem da fresta" de que fala Gilberto Vasconcelos, e que é a alternativa ao silêncio.

Além da esfera do samba e do malandro há também um outro mote que amarra *Sinal fechado* e o faz, como dizíamos, de um silêncio ensurdecedor: a melancolia.

Não passou de ilusão

A melancolia presente nas outras canções de *Sinal fechado* ("Copo vazio", "O filho que eu quero ter", "Lígia", "Você não sabe amar", "Me deixe mudo" e "Sinal fechado") revela a outra face do silêncio e da não-resposta a que Chico se propõe naquele momento.

Se o samba traz o malandro e a marginalidade do discurso, a melancolia dessas canções funciona como outro lado da moeda: a voz é marginal e alheia a qualquer tipo de rótulo, e também extremamente marcada pelo lirismo e pela busca da experiência que a arte deve anunciar. Muito desse lirismo já é

²⁰ MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 73.

evidenciado pela presença do malandro, como notamos anteriormente, por resgatar um personagem anterior à mercadoria. Porém, ela fica mais latente na voz melancólica e na subjetividade que carregam as canções que citamos acima.

É interessante notar que a disposição das canções mescla estes dois universos. Os sambas são intercalados pelas canções mais melancólicas, artifício que faz o ouvinte, de primeira, se surpreender pela variação dos registros; e depois, condensá-los numa sensação de sufoco e angústia, saldo final de *Sinal fechado*.

"Copo vazio", canção de Gilberto Gil (1974), versa sobre a falta de perspectiva concreta frente à dor. Uma alternância entre o nada, o completo, a dor ou o amor sem que haja resposta palpável para a angústia:

*É sempre bom lembrar
guardar de cor
que o ar vazio de um rosto sombrio
está cheio de dor*

A tristeza continua presente em "O filho que eu quero ter" (Toquinho e Vinicius de Moraes, 1974) e em "Lígia" (Tom Jobim, 1972), num tom ainda mais lírico que em "Copo vazio". Se lá a angústia dá o tom, é quase amenizada por ser uma angústia sem sujeito, pairando no ar. Nessas duas canções, entretanto, o cantor é protagonista e responsável pelas ações e não-ações que a canção exprime. O "sonho lindo de morrer" e a negação da existência de um amor perdido entre memórias inventadas num Rio de Janeiro que é quase neblina são colocados em primeira pessoa:

*E quando eu lhe telefonei
Desliguei, foi engano
O seu nome eu não sei
Esqueci no piano
As bobagens de amor
Que eu iria dizer
Não, Lígia, Lígia*

Há ainda o samba-canção de Carlos Guinle e Dorival Caymmi, "Você não sabe amar", que remonta a uma época em que o passional dá a chave, tempo de

extrema (talvez até exagerada) subjetividade, como pontua Maria Izilda Santos de Matos ²¹:

O samba-canção ficou na memória desse território como representação dos anos dourados de Copacabana, em que se vivenciava um clima de pós-guerra com crescente esperança de se redescobrir o ser humano, com um querer crescer e ultrapassar barreiras, num país assentado numa "tenra democracia" que duraria pouco. As pessoas começavam a libertar-se de tabus ancestrais e dependências existenciais. Com rara sensibilidade, conseguiu flagrar o mistério: sem esclarecê-lo, expressou de forma melódica o que todos sentiam.

Tal subjetividade, descolada da época em que é produzida, não ganha tons pastiches, antes fica ainda mais alocada na esfera do subjetivo. Assim, ao lado de "Sem compromisso", faixa anterior a "Você não sabe amar", revela as duas metades de *Sinal fechado*: o malandro que faz questão de mostrar que não é nenhum "pai-joão" (mesmo enganado pela parceira que sai dançando com outro "alegre e feliz"), e o sujeito imerso no acerto de contas, na realidade da separação e da dor, ciente da sua capacidade de amar e sofrer:

*O nosso amor parou aqui
E foi melhor assim
Você esperava
E eu também
Que fosse esse seu fim*

A melancolia é encerrada com o tom mais forte de "Me deixe mudo" (Walter Franco, 1974), em que o narrador alia sua tristeza à agressividade, já um pouco descolada da passiva aceitação de "Você não sabe amar":

*Não me pergunte, não me responda
Não me procure, e não se esconda
Não diga nada, saiba de tudo
Fique calada, me deixe mudo*

²¹ SANTOS DE MATOS, Maria Izilda. "Antonio Maria: boêmia, música e crônicas". In *Do Samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; FAPERJ, 2003, p. 30.

Me deixe mudo a quê? Certamente à sensação de angústia enfrentada nas outras canções – e a que virá, derradeira, fechar o discurso: a poética "Sinal fechado", de Paulinho da Viola (1970), que deixa no ar, sem fecho, tudo aquilo que é esmiuçado nas outras canções. A perda da experiência, do sujeito e do seu próprio lirismo é tratada de uma maneira quase flutuante, como se ficasse mesmo entre a poeira das ruas. Inatingível, mesmo sendo urgente, implorável.

O malandro e a melancolia, duas faces que fazem de *Sinal fechado* uma resposta baseada no contra: a voz marginal, a voz mais interna e subjetiva capaz de cantar tristezas individuais e ao mesmo tempo comum a todos, montam um contradiscurso da exclusão. A não-possibilidade do canto (ora vetado pela censura, ora pela expectativa de público e crítica por um canto preso ao protesto) é represada nas vozes alheias a Chico Buarque e, ao mesmo tempo, extremamente intrínsecas a ele.

Começa com *Sinal fechado*, de forma muito sutil e ainda não delineada, um descolamento do que Chico é – e daquilo que se espera que ele seja. Assim, pouco a pouco, sua obra ganha contornos próprios e passa a dizer respeito primeiro ao artista, depois (e nem sempre) à cobrança da crítica e público. De canção em canção, Chico deixa de ser visto como o compositor "de protesto" para se dedicar a um lirismo próprio, já presente em *Sinal fechado* como possibilidade de caminho. Não que não se fale do cotidiano. Mas o palpável se transforma em canções que revelam um tempo real e um tempo simbólico, cada vez mais deixando espaço para a busca de uma experiência inconfundível, seja na voz de "barões da ralé", seja no canto do artista, poeta e carregador de soberbo lirismo –

*Mesmo que os cantores sejam falsos como eu
Serão bonitas, não importa
São bonitas as canções
Mesmo miseráveis os poetas
Os seus versos serão bons*

– de "Choro bandido", parceria com Edu Lobo de 1985 para a peça *O corsário do rei* recolocada cuidadosamente em *Paratodos* (1993), depois deste artista passar por períodos estilizados, como veremos a seguir.

Capítulo III

Sambando na lama de sapato branco

A minha geração, que fez aquelas canções todas, com o tempo só aprimorou a qualidade da sua música. Mas o interesse hoje por isso parece pequeno. Por melhor que seja, por mais aperfeiçoada que seja, parece que não acrescenta grande coisa ao que já foi feito. E há quem sustente isso: como a ópera, a música lírica, foi um fenômeno do século 19, talvez a canção, tal como a conhecemos, seja um fenômeno do século 20. No Brasil, isso é nítido.

Noel Rosa formatou essa música nos anos 30. Ela vigora até os anos 50 e aí vem a bossa nova, que remodela tudo – e pronto. [...]

Quando você vê um fenômeno como o rap, isso é de certa forma uma negação da canção tal como a conhecemos¹

O testemunho de Chico Buarque sobre a forma que a canção assume atualmente é, à primeira vista, de espantar. Tanto pela capacidade de enxergar seu momento de produção (já que Chico, como ele muitas vezes fala, é músico acima de tudo)² quanto por sua crítica certeira.

Mas ao refazer a trajetória do artista – basta lembrar da não-resposta ao público e crítica com *Sinal fechado* – percebemos a consciência perene de Chico sobre a própria obra e o momento em que ela se insere. Nos anos de 1970, Chico nega a suposta obrigatoriedade de compor canções de protesto e, em *Sinal fechado*, ressurge nas vozes alheias dos sambistas e malandros. Já nos anos 1990, que pedem mais do que um ex-compositor, Chico parece procurar a forma exata de uma canção que vença os estilhaços da realidade em que é produzida, tocando em pontos além da sua própria forma, muitas vezes engessada na sigla da "música popular brasileira"³. Uma canção que só parece fazer sentido por ser lírica,

¹ "A canção, o rap, Tom e Cuba, segundo Chico". Entrevista a Fernando de Barros e Silva. *Folha de S. Paulo*, 26. dez. 2004.

² "Mas eu não sou esse escritor. Eu, aliás, não sou um escritor, sou um homem de música que escreve textos. Escritores geralmente não me consideram escritor, também. E eles têm razão. Até porque eu não faço questão de me considerar um escritor. Quando viajo, chego ao hotel e tenho que escrever minha profissão, escrevo sempre 'músico'. Mesmo quando vou a festivais de livros, lançamentos, é sempre 'músico'." "Já estou pegando o violão". *Revista Ocas*, 24. jul. 2004.

³ Ver artigo de Carlos Sandroni, "Adeus à MPB", citado no capítulo anterior.

justamente quando o lirismo parece intangível e, no abandono da própria forma, redescobre a si mesmo⁴. As canções de Chico transformam-se em "canções das canções", nas quais a lírica é ruptura e o sujeito que as protagoniza, representante da sociedade desconfigurada.

Uma das formas desta outra canção está anunciada, como Chico pondera, no rap. Mas a violência que a letra escancara parece só fazer sentido na voz da periferia. De acordo com Walter Garcia,

*Nem o ponto de vista do negro de periferia que reage a qualquer tipo de agressão sofrida; nem a percepção de que a violência estrutura a nossa sociedade; nem a crítica que denuncia o racismo e a mercantilização praticados pelo sistema capitalista como causas dessa violência: nenhum desses elementos teria realmente valor se a técnica de feitura da obra do Racionais MC's não fosse perfeitamente adequada à representação da realidade.*⁵

Garcia aprofunda sua análise sobre o rap falando da "técnica de feitura" escolhida pelo Racionais MC's, que engloba o estilo da canção e os recursos artísticos utilizados. É a partir daí que se cria terreno para a exposição das experiências do grupo. Tal técnica – segundo Walter Benjamin, resultado do modo como a obra se coloca nos meios de produção de uma época⁶ – explica como o rap faz o que a canção já não alcança: revela, na violência das letras, a impossibilidade do lirismo.

Daí chegamos, novamente, à percepção certa de Chico. A canção, tal como a conhecemos, só pode ser coisa do passado, retrato de uma sociedade

⁴ "Seu afastamento [da lírica] da mera existência torna-se em medida do que nesta é falso e mau. Protestando contra isto, o poema expressa o sonho de um mundo em que a situação seria outra. A idiossincrasia do espírito lírico frente à prepotência das coisas constitui uma forma de reação à coisificação do mundo, a dominação das mercadorias sobre os homens, a se alastrar desde o início da idade moderna e que desde a Revolução Industrial se desenvolveu como poder dominante da vida." ADORNO, Theodor W. In "Conferência sobre lírica e sociedade". In *Textos Escolhidos - Os Pensadores*, v. XLVIII. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 203.

⁵ GARCIA, Walter. "Ouvindo Racionais MC's". In *Revista Teresa n. 4-5*. São Paulo: Editora 34.

⁶ "Antes, pois, de perguntar como uma obra literária se situa no tocante às relações de produção da época, gostaria de perguntar: como ela se situa *dentro* dessas relações? Essa pergunta visa imediatamente a função exercida pela obra no interior das relações literárias de produção de uma época. Em outras palavras, ela visa de modo imediato a técnica literária das obras." BENJAMIN, Walter. "O autor como produtor". In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 122.

apoiada em outros planos. Isso, ou o rap, ou... uma aposta no lirismo pleno para denunciar justamente sua ausência.

Um grande artista tem que dar o tom

Eu não seria capaz de escrever um rap e nem acho que deveria. Isso me interessa muito, mas não como artista e criador. O que eu posso é refazer da melhor maneira possível o que já fiz. Não tenho como romper com isso. E quando penso na melhor maneira possível, penso imediatamente em Tom Jobim. Ele foi meu mestre desde o começo.⁷

A presença de Tom Jobim na música de Chico Buarque tem certo caráter de mão dupla. Se podemos pensar que as letras das canções de Jobim ganham um viés diverso com a poesia de Chico⁸ é claro que muito do que é o músico Chico vem de Tom. Bastaria lembrar a primeira parceria, "Sabiá", de 1968, ou a reverência de Chico a Jobim em "Paratodos", de 1993:

*Foi Antonio Brasileiro
Quem soprou esta toada
Que cobri de redondilhas
Pra seguir minha jornada*

Tomando a lembrança de Tom como inspiração e justificativa do que Chico diz saber fazer – e que se afasta do rap –, sua presença é ainda mais pungente, como que colocada na quina certa. Se Chico não deveria escrever um rap por não ter o olhar da periferia, ou por correr o risco de olhar de cima (como

⁷ "A canção, o rap, Tom e Cuba, segundo Chico". *Folha de S. Paulo*, 26. dez. 2004.

⁸ Em "Canção do exílio", Lorenzo Mammì faz uma interessante análise de como a poesia de Chico funciona nas melodias de Tom Jobim: "Chico Buarque introduz no cancionário de Jobim o gosto pela frase cortante, pela palavra dita entredentes". "Canção do exílio". In MAMMÌ, Lorenzo; NESTROVSKI, Arthur e TATIT, Luiz. *Três canções de Tom Jobim*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 20.

Caetano e Gil em "Haiti"), só pode remontar àquilo que o nutre: a poesia de Tom que, neste caso, remete à delicadeza da bossa nova. Perdida ou recolocada?

Para falarmos mais a fundo desta nova forma da canção de Chico, é preciso retomar a postura do compositor perante crítica, público e lugar em que suas composições se inserem. Assim como a escolha de cantar pela voz alheia em *Sinal fechado* representa resposta contrária a tudo que se espera do compositor nos anos 1970, o caminho de suas canções nos anos 1990 revela novamente a necessidade de trazer algo descolado de expectativas. Antes, a voz da fresta; agora, a canção que aposta no lirismo pleno para escancarar sua ausência. Resta saber se tal postura será percebida pela crítica. Analisaremos isto mais à frente, na abordagem da recepção das canções do compositor no documentário *Chico ou o país da delicadeza perdida*.

É preciso dizer que nestas "outras" canções o lirismo de Chico também toma novas formas. Distante das vozes femininas das canções dos anos 1970, ele se manifesta, por exemplo, entre o individual e o coletivo. Tal lirismo está explícito em "Vai passar" e "Pelos tabelas"⁹. Muito ligadas ao momento histórico – fins da ditadura – elas apresentam um sujeito perdido no fluxo do coletivo¹⁰.

Em "Vai passar" o país é um "sanatório geral" onde "barões famintos" e "pigmeus do bulevar" circulam numa realidade onírica e quase grotesca. A ironia da canção não deixa de soar tropicalista. Colocada na mesma esfera da "Geléia geral", de Gilberto Gil e Torquato Neto, "Vai passar" é avesso e desvendamento da profecia do tropicalismo. Como no "ê bumba-iê-iê-boi", encontra fim no mesmo carnaval: "ai que vida boa, olerê/ ai que vida boa, olará". O sujeito de "Vai passar" caminha no meio da panacéia e revive a saga histórica do Brasil sambando nos paralelepípedos de uma velha cidade – mistura fina. "Pelos tabelas" traz a

⁹ Parte da análise das canções que se segue baseia-se na de Fernando de Barros e Silva. Cf. *Chico Buarque*, (Coleção Folha Explica). São Paulo: Publifolha, 2004.

¹⁰ "Prisioneiro da subjetividade de sua própria existência singular – e que continua a ser singular ainda que sua experiência pessoal possa ser multiplicada inúmeras vezes –, o personagem da canção de Chico insiste, se não em dissolver, ao menos em relativizar as diferenças entre a cena privada e o mundo público." STARLING, Heloisa. "Uma República *pelos tabelas*". In *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*, vol. II. CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (Orgs.). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 110.

força do individual que se mistura à coletividade. É a partir da paranóia do eu-lírico que a cena se desenvolve. Mas já não sabemos se ele fala de si – a busca da mulher numa manifestação pública – ou do próprio comício político, que claramente reflete a campanha pelas Diretas Já:

*Ando com minha cabeça já pelas tabelas
Claro que ninguém se toca com minha aflição
Quando vi todo mundo na rua de blusa amarela
Eu achei que era ela puxando um cordão*

As canções dão medida exata do esgarçamento do sujeito na coletividade, onde só encontra mais confusões ao invés de achar respostas. O retrato talvez possa ser este: um turbilhão de imagens e sensações que se juntam numa espécie de rodadoiro que não sai do lugar.

A busca do sujeito, que coloca lado a lado euforia e frustração, esperança e melancolia, encontra lugar no país que parece ter perdido o prumo no curso de sua transformação. É neste país que o sujeito está mergulhado, tentando catar estilhaços de uma realidade que mais parece um mosaico desconexo. Tal como o narrador de *Estorvo* se desespera,

Andei sem pressa grande parte do caminho de barro, o rosto para o alto, orgulhoso de tomar chuva. Forço a marcha quando noto que amanheceu. Abandono os tênis que me pesam, impregnados de lama. Corro descalço, patinando um pouco, e o rumor que me persegue deve ser uma trovada distante. Mas também pode ser a camionete, o táxi, a frota de carros particulares; se me alcançarem, julgarão que estou tentando a fuga.¹¹

parece haver em muitas das canções de Chico deste momento, final dos anos 1980 e começo dos anos 1990, tal fuga, o ir para algum lugar que ainda não é. Tal característica fecha a forma da canção diferenciada que Chico procura neste momento. Voltada para o desajuste da realidade, ou, como aponta Roberto Schwarz sobre *Estorvo*, para "a disposição de continuar igual em circunstâncias

¹¹ BUARQUE, Chico. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 139.

impossíveis"¹², a canção só pode ser mesmo outra, na medida em que fia-se num lirismo intangível para tentar compor o sujeito e a panacéia em que ele está inserido. Como dissemos, as canções vão além de si e fiam-se numa realidade em movimento, tentando colocar o lirismo num mundo quase quebrado que não o suporta¹³.

Se a confusão do sujeito num mundo desconexo está presente em "Vai passar" e "Pelas tabelas", sambas do começo da década de 1980, continua se reafirmando em outras diversas canções. É o caso de "Linha de montagem" (1980), de um *rhythm and poetry* perfeito,

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

e "Uma palavra" (1989)¹⁴, que se fazem no substrato de uma lógica espiralada: a canção da canção, escrita pela palavra "anterior ao entendimento".

Quase rodando, caindo de boca

Chico ou o país da delicadeza perdida: o título do documentário produzido em 1990 por uma emissora de televisão francesa não poderia ser mais apropriado. Dirigido por Walter Salles Jr. e Nelson Motta, o documentário faz uma retrospectiva dos 25 anos de carreira de Chico, tornando-se uma das mais

¹² SCHWARZ, Roberto. "Um romance de Chico Buarque". In *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 181.

¹³ Assim como, cada qual a sua maneira, os textos de Clarice Lispector e poesias de Carlos Drummond de Andrade das décadas de 1930 e 1940, também parecem versar (ou ser, eles mesmos) sobre mundos quebrados.

¹⁴ "Palavra minha/ Matéria, minha criatura, palavra/ Que me conduz/ Mudo/ E que me escreve desatento, palavra".

importantes recepções da obra do compositor no momento. O eixo do especial revela como as canções do compositor estão sempre ligadas a um país em movimento. País que perde a delicadeza da bossa nova e cessa suas utopias numa poesia cada vez mais suja, mistura de realidade e ficção.

Uma das primeiras cenas que dá ao espectador a noção de onde veio e para onde está caminhando a canção de Chico Buarque é a sua primeira aparição cantando "Estação derradeira" (1987). Depois que a câmera viaja panoramicamente pelos morros cheios de neblina, imagem de tempo perdido, e passeia por recortes da Lapa carioca dos anos 1930, escutar o

*Rio de ladeiras
Civilização encruzilhada
Cada ribanceira é uma nação*

é entender a percepção de Chico do Brasil que se sugere. A Estação Primeira de Mangueira transforma-se em última, Derradeira, traçando uma nação que se constrói na encruzilhada de fronteiras. É a canção, enfim, que carrega o país e todos os seus loucos cidadãos¹⁵.

Novamente, como em *Sinal fechado*, o samba costura uma imprevisível ruína. Fica claro que ele é a viga mestra das canções de Chico Buarque: contra-discurso no anos 1970, quase ingênuo em "Essa moça tá diferente" (que se segue a "Estação derradeira" no documentário) e afirmativo em "Eu quero um samba", canção que fecha o primeiro bloco.

O samba carrega em si a própria ruptura. No documentário, em tempo real e histórico, ela é exposta pela ditadura militar. É nesse período, enfatiza o narrador, que o Brasil deixa para trás a doce revolução da bossa nova, a construção de uma nova capital e a inteligência quase agressiva do cinema novo. Acaba o otimismo do país musical da bossa nova, um país feito "por pessoas que gostavam dele",

¹⁵ Loucos cidadãos que, quase dez anos mais tarde, aparecem como "o povaréu sonâmbulo/ ambulando/ que nem muamba/ nas ondas do mar." "Carioca", *As cidades*, 1998.

conforme Chico Buarque diz a certa altura¹⁶. O que fica é o cenário cada vez mais deteriorado em que a lírica parece insistir em respirar.

A descrição acima é muito bem costurada no documentário pelas canções de Chico. Se o samba do primeiro bloco é mistura da munição pesada e da tradição, o país morto pela ditadura traz a transgressão do malandro e a linguagem da fresta como única capaz de passar pelos estilhaços sem se cortar. O malandro, porém, aparece não como voz do compositor marginal de *Sinal fechado*. Ela é recolocada na boca de Fernandes Duran, um dos personagens da *Ópera do Malandro* (1979), que justamente adverte os contraventores¹⁷:

*Se tu falas muitas palavras sutis
E gostas de senhas, sussurros, ardis
A lei tem ouvidos pra te delatar
Nas pedras do teu próprio lar
Se trazes no bolso a contravenção
Muambas, baganas e nem um tostão
A lei te vigia, bandido infeliz
Com seus olhos de raio-x* 18

A última possibilidade de se expressar, ainda que através da marginalidade, se perde no país vertiginoso. Nem o malandro, nem o samba – os cidadãos loucos mas com "carradas de razão" da "Estação derradeira" agora desencarnam no "Brejo da cruz" (1984), como que alucinados. De acordo com Fernando de Barros e Silva:

O movimento que vai do "Pivete" ao "Brejo da cruz" é, portanto, de dessolidarização social, descrita pelo progressivo desaparecimento de um problema à medida que ele se agrava. Há um misto de apatia, frieza, indiferença e desprezo crescentes diante do inaceitável.

¹⁶ "A bossa nova foi a expressão mais perfeita da burguesia urbana brasileira da década de 1950, que por sua vez foi uma das formas de civilização mais sofisticadas, se não a mais sofisticada, que o país criou." MAMMÌ, Lorenzo. "Canção do exílio". In *Três canções de Tom Jobim*. Op. cit., p. 15.

¹⁷ "Quando tudo está colocado em seu lugar, o status quo estabelecido, volta o malandro estropeado e dá o seu recado: apesar de tudo, estamos aí. Que, apesar de todas as aparências, do laudo cadavérico, ele ainda se move. É apenas uma piscadela de esperança, não é uma solução." Entrevista de Chico Buarque à revista *Veja*, 02. ago. 1978.

¹⁸ "Hino de Duran", *Ópera do Malandro*, 1979.

*Passamos a conviver com isso como quem se adapta a uma nova paisagem.*¹⁹

A imagem dos meninos eletrizados só confirma a perda da delicadeza que o documentário procura atestar. Ou antes, nas palavras de Chico, revela um Brasil de contratos e confrontos que não encontram mais território pacífico na canção popular. País habitado por autômatos à beira da loucura, país da pobreza que se evidencia e se esconde²⁰, país extremamente vendável. Se em 1985 "Bancarrota blues" traz um éden tropical cujas belezas exóticas são coisas nossas,

*O que eu tenho
Eu devo a Deus
Meu chão, meu céu, meu mar
Os olhos do meu bem
E os filhos meus
Se alguém pensa que vai levar*

mas facilmente cambiáveis ("eu posso vender/quanto vai pagar?"), a imagem dos meninos do "Brejo da cruz" no documentário dialoga com um estágio superior ao de "Bancarrota blues". O país puro e intocável é invadido pelo *merchandising* generalizado, pela onipresença maciça da mídia e das multinacionais. É essa terra que aparece em "Baticum", último porto do narrador de "Bye-bye Brasil": "eu vi o Brasil na tevê". Tal lugar deixa mais fora de lugar os meninos que comem luz e os sujeitos sem rumo. No meio da barafunda ainda há como destroçar mais a cena, colocando lado a lado realidades opostas que, na volta do "sanatório geral", também viram carnaval.

O baticum, termo popular que remete a falatórios e batuques, é a festa das multinacionais na beira do mar. Os personagens da canção, que não poderiam nos ser mais íntimos (Bia, Clara, Dedé, Didi, Zeca, Mano), vão para lá de barco e se divertem – afinal, aquela noite "tinha do bom e do melhor":

¹⁹ BARROS E SILVA, Fernando. *Chico Buarque*, (Coleção Folha Explica). Op. cit. p. 105.

²⁰ Quase quinze anos depois do documentário, a situação é ainda mais escancarada, como percebe o próprio Chico: "Hoje em dia a gente vê pouquíssima margem de uma mudança social. Ao mesmo tempo, em países pobres, como o Brasil é, deveria ser mais do que nunca premente a necessidade de uma transformação social. A situação se deteriora e não se enxerga uma alternativa razoável. Me preocupa que estamos nos encaminhando para uma situação irracional." "A canção, o rap, Tom e Cuba, segundo Chico". *Folha de S. Paulo*, 26. dez. 2004.

*Um avião veio do Canadá
Monsieur Dupont trouxe o dossier
E a Benetton topou patrocinar
A Sanyo garantiu o som
Do baticum lá na beira do mar*

É um Brasil em festa: a melodia de "Baticum" é a dos ancestrais sambas de roda. Dividida na cadência das palmas, a estrutura da canção também recria-se no exemplo, que conta uma história com ênfase no acontecimento repetido no refrão e, no fim, apresenta alguma solução. No caso de "Baticum", tal solução revela a força da sua ironia. Se ao longo da canção o refrão mais repetido é "aquela noite/ tinha do bom e do melhor/ (só) tô lhe contando que pra lhe dar água na boca", endosso à maravilha da festa, a estrofe final que deveria trazer uma solução, ou talvez uma apoteótica afirmação do refrão, é extremamente confusa: o narrador já não sabe se fala da festa ou da presença estranha que, por fim, a traspassou.

*Zeca pensou: antes que era bom
Mano cortou: brother, o que é que há
Foi a G. E. quem iluminou
E a MacIntosh entrou com o vatapá
O JB fez a crítica
E o cardeal deu ordem pra fechar
O Carrefour, digo, o baticum
Da Benetton, não, da beira do mar*

Se ainda resta um pouco de humor e alegria em "Baticum", eles parecem extremamente irônicos e ainda mais ligados à flagelação dos meninos do "Brejo da cruz" e do sambista de "Estação derradeira", juntos na mesma confusão. Ou antes, refletem o lugar (fora de lugar) a que chega uma nação presa a um estilo de vida a ser consumido, conforme aponta Roberto Schwarz:

*A pergunta não é retórica: o que é, o que significa uma cultura nacional que já não articule nenhum projeto coletivo de vida material, e que tenha passado a flutuar publicitariamente no mercado por sua vez, agora como casca vistosa, como um estilo de vida simpático a consumir entre outros?*²¹

²¹ SCHWARZ, Roberto. "Fim de século". In *Seqüências brasileiras*. Op. cit., p. 162.

A voz é rouca mas o mote é bom

A análise das canções de Chico que fazem parte de *Chico ou o país da delicadeza perdida* revela quanto o documentário é uma das mais lúcidas recepções à obra do compositor por conseguir pescar no ar, justo no momento de feitura das canções, qual espaço elas ocupam assim que produzidas, jogadas no mundo. Perceber Chico ("coisas que eu tenho necessidade minha, minha e profunda de dizer", como ele desabafa no documentário) livre da tarja de cantor de protesto é, ao mesmo tempo, notar a angústia de um Brasil que poderia ter sido. Como se paralelamente a toda a formação da MPB com sua carga política e mercadológica brotasse além da canção de protesto, além do samba utilizado com fins ideológicos, além da jovem guarda ou mesmo além da revolução tropicalista, um outro tipo de canção, resposta diversa ao já sentido. Um tipo de canção construído justamente na ausência do sujeito, que nela procura um encontro.

A sensibilidade de desvendar um Chico talvez dono de parte dessas canções é o grande trunfo crítico do documentário. O recorte da delicadeza soa ao fundo das cenas com a melodia de "Retrato em branco e preto"²², canção da época em que o compositor é tido como moço das amenidades. Mas a delicadeza reverbera justamente por já ser finita nesta canção – de bonito ou sublime, só a dor de algo partido. Par de "Sabiá", "Retrato em branco e preto" retrata o exílio do lirismo. Não há mais espaço para a afetividade²³. E a percepção da ausência do sentimento individual é feita dialeticamente, através do mais latente lirismo:

*Lá vou eu de novo como um tolo
Procurar o desconsolo
Que cansei de conhecer
Novos dias tristes, noites claras
Versos, cartas, minha cara
Ainda volto a lhe escrever*

²² A versão que toca ao fundo do documentário é a do trompete melancólico de Chet Baker, "Zingaro".

²³ "Embora Chico fosse visto, desde o começo, como sucessor ideal de Vinicius de Moraes, seu estilo não é em nada subserviente ao do predecessor. Nas letras de Vinicius, todos os sentimentos, mesmo os tristes, são cercados de uma aura de afetividade que os torna gratificantes." MAMMI, Lorenzo. Op. cit., p. 19.

O documentário engloba todo este universo. É nele que se movimenta o país estilizado das canções de Chico. Essas canções que fogem aos rótulos de época e às ideologias políticas moldam-se no que não tem fôrma. A última frase de Chico no documentário ecoa: "não perco a esperança". Para achá-la (ou constatar sua ausência) ele se volta justamente para uma canção peculiar, "Morro Dois Irmãos", que fecha o especial.

Sambando na lama e causando frisson

*Dois Irmãos, quando vai alta a madrugada
E a teus pés vão-se encostar os instrumentos
Aprendi a respeitar tua prumada
E desconfiar do teu silêncio
Penso ouvir a pulsação atravessada
Do que foi e o que será noutra existência
É assim como se a rocha dilatada
Fosse uma concentração de tempos
É assim como se o ritmo do nada
Fosse, sim, todos os ritmos por dentro
Ou, então, como uma música parada
Sobre uma montanha em movimento*

Dois Irmãos: pedras quase gêmeas da paisagem carioca, letra e melodia, tempo real e fugidio. Do disco *Chico Buarque*, de 1989, "Morro Dois Irmãos"²⁴ deveria ser sempre ouvida e vista: a imagem da contra-capa do disco, foto do morro detalhada com dia, mês e hora revela um tempo imponente e quase oposto ao da canção, voltado para o introspectivo. Ouvir a melodia circular que lembra o passar das horas e enxergar a parede de pedras anterior a qualquer tempo é saber que a delicadeza flutua entre o tangível, o irreal, o imutável e o movediço²⁵. É

²⁴ A canção também não foi analisada a fundo pela recepção da época, vista apenas como uma homenagem de Chico ao Rio de Janeiro. Cf. "Os dois irmãos de Chico". Tim Lopes. *Jornal do Brasil*, 11. nov. 1989.

²⁵ Arthur Nestrovski, em conversa por email (dezembro de 2004), diz que o arranjo de "Morro Dois Irmãos", de Luís Cláudio Ramos e Cristovão Bastos, contrapõe à melodia cantada uma outra,

saber do tempo real da foto e entender o que se constrói, num outro plano, sobre ele.

A primeira impressão é que o narrador está falando sobre o momento de criação, ou, sobre a própria canção. Não deixa de ser verdade. Ao respeitar a grandeza do morro, reverenciando os instrumentos aos seus pés no silêncio da alta madrugada, o narrador parece pedir permissão para criar. A criação é desvendada neste diálogo com a pedra: surge da pulsação atravessada que ele pensa ouvir na rocha e se completa numa conclusão exposta em tom de descoberta: "é assim como se...". Finalmente, o ritmo do nada engloba todos os outros e a criação, já transformada em canção, é uma música parada sobre a montanha antes silenciosa e imponente, que agora se movimenta.

Ter o morro como confidente e parceiro do processo de criação já é uma imagem forte por sua estranheza. Ainda mais se a suposta segurança da pedra é colocada à prova pouco a pouco, como se contivesse em si toda a fugacidade da criação. Porém, o que mais causa estranhamento em "Morro Dois Irmãos" são as sucessivas voltas que a canção dá sobre si mesma e, conseqüentemente, sobre o tempo e a realidade que a fazem viva²⁶.

Dissemos que esta canção constrói algo que vai além do tempo real. O narrador deixa-o para trás quando reverencia seus instrumentos à pedra e aceita o tempo interno da criação. Mais do que simplesmente existir, esse tempo vira do avesso a realidade e nela busca outro sentido. A melodia de "Morro Dois Irmãos" revela um caminho circular: a cada passo há um novo instrumento, num crescimento harmônico em movimentos sucessivos que indica os passos lentos de pulsação atravessada, rumo a outra existência, talvez, como bem pontua o documentário, perdida nos sujeitos autômatos, nos moleques que desaparecem

que cai como badaladas de um relógio, e a essa ainda uma textura em semicolcheias, mais "fugidia". Além disso, "o acorde que encerra cada estrofe é um acorde de mi maior com sétima maior e nona, mas tornado estranhamente ambíguo pela presença de uma quinta diminuta."

²⁶ Ainda de acordo com Arthur Nestrovski, "a forma não é tão original quanto parece: são três vezes a mesma melodia, dividida em duas seções de acordo com a divisão dos versos. É uma forma básica – remete ao que há de mais básico mesmo na arte da canção. Não tem refrão, não tem segunda parte, não tem 'ponte'. O que causa estranhamento é a inclinação harmônica a partir do terceiro verso de cada estrofe e o final repetido e conclusivamente ambíguo."

dentre os becos e na invasão da tecnologia desenfreada à beira mar. Existência que busca resguardo na canção, mesma e diversa, essa sim mantenedora de um tempo alheio e reconstruído em outras pulsações²⁷. Revela-se, neste caso, a perfeita conjugação entre a recepção crítica e intenção da obra, além da aparência, fato ocorrido raramente com a produção de Chico, como vimos em capítulos anteriores²⁸.

E o tal ditado, como é?

Se *Chico ou o país da delicadeza perdida* é um recorte crítico e contundente da obra do compositor por colocar questões importantes como a presença do contra-discurso do samba, a súbita morte do malandro, os sujeitos alucinados e a delicadeza perdida de um tempo fugidio, o disco *Francisco*, de 1987, traz a súpula de quase todas elas.

Depois de três anos sem um projeto solo (depois do disco *Chico Buarque*, de 1984, vieram as trilhas da peça *O corsário do rei*, com Edu Lobo, e do filme *Ópera do Malandro*, ambas de 1985), *Francisco* é um disco mais elaborado que o

²⁷ Tal reconstrução do tempo aparece em inúmeras canções de Chico, e de uma forma mais intensamente lírica a partir da segunda metade dos anos 1980 – sem imaginar que a obra do compositor possa ser dividida a régua e compasso. É apenas um outro tipo de lirismo, conforme já abordamos na página **. De qualquer forma, a reconstrução do tempo ganha um viés ainda mais pulsante em "Xote de navegação" (*As Cidades*, 1998). Nesta canção, um homem devaneia olhando o rio e imagina-se numa embarcação (de nome Paciência) que pendula com o tempo imaginário, que passa e repassa, e dele tem o mesmo destino, descolado do real. Assim como em "Morro Dois Irmãos" o tempo da criação é circular e outro, em "Xote de navegação" o tempo da barca passa diferente ("pela água do rio/ que é sem fim/ que é nunca mais") e faz do tempo real apenas uma lembrança, revivido quando a atenção do narrador desvia-se para o capataz que grita, ao longe, de uma ribanceira levada pelo tempo interior e que "navega para trás".

²⁸ "[...] É por isso que a tarefa da crítica, na maioria das vezes, não é tanto sair em busca de determinados grupos de interesse aos quais deve subordinar-se os fenômenos culturais, mas sim decifrar quais elementos da tendência geral da sociedade se manifestam através desses fenômenos, por meio dos quais se efetivam os interesses mais poderosos. A crítica cultural converte-se em fisiognomonia social. Quanto mais o todo é despojado de seus elementos espontâneos e socialmente mediado e filtrado, quanto mais ele é 'consciência', tanto mais se torna 'cultura'." ADORNO, Theodor W. "Crítica cultural e sociedade", in *Prismas*. São Paulo: Ática, p. 21.

anterior (que continha pérolas-hino como "Pelos tabelas", "Brejo da cruz" e "Vai passar"), tanto nas harmonias, mais trabalhadas e complexas, quanto no eixo temático. Enquanto *Chico Buarque* ainda toma fôlego nas barafundas do sujeito que procura a amante no comício, dos meninos azuis e do sanatório geral que desfila pela avenida, primeiro estilhaço da realidade brasileira, *Francisco* chega com calma mais aparente de quem já reuniu a bagunça. Não que isso seja uma boa notícia: os cacos colados deixam o vazio do que não é – temas centrais das canções de *Francisco*.

A feitura cuidadosa de *Francisco* e de toda a produção de Chico neste período parece ter sido bem captada por Pedro Alexandre Sanches, numa resenha-reportagem para a *Folha de S. Paulo*... quase trinta anos depois:

Mesmo apoiando o PT de Lula nas quatro primeiras eleições diretas pós-ditadura, [Chico] afastou-se da politização na música em ritmo idêntico ao do reencontro com a musicalidade contemplativa de Tom Jobim (1927-94). "Francisco" (87), o abre-alas desse admirável mundo novo, ainda continha a picardia subversiva de "Bancarrota Blues" (uma regravação). Mas o estandarte se abrigava em outras mãos, as do lirismo triste tipo "Todo o Sentimento" e "Estação Derradeira". Dali por diante, o Brasil continuaria a associá-lo teimosamente como o herói que desafiou a ditadura munido de baionetas como "Apesar de Você" (70), "Cálice" (73), "Jorge Maravilha" (74, do alter ego Julinho da Adelaide, inventado para driblar a Censura antibuarquiana), "Corrente" (76) etc. Chico, divergente de seu público, passaria a não se enxergar mais naquele espelho.²⁹

Porém, a recepção imediata de *Francisco* não foi tão contundente. Pelo menos é o que faz acreditar a crítica ao show do disco publicada na revista *IstoÉ*, em janeiro de 1988. A resenha começa e leva um longo tempo versando apenas sobre a direção artística do show e a performance do compositor no palco, mais solto e capaz de "dominar a cena e esquecer o terror da platéia". Até descreve o figurino da trupe ("todos os músicos bem vestidos – num estilo *clean*")³⁰. Tudo

²⁹ "Este moço tá diferente", Pedro Alexandre Sanches, *Folha de S. Paulo*, 13. jun. 2004.

³⁰ "Este é o verdadeiro segredo do sucesso. É o mero reflexo daquilo que se paga no mercado pelo produto: a rigor, o consumidor idolatra o dinheiro que ele mesmo gastou pela entrada num concerto de Toscanini. O consumidor 'fabricou' literalmente o sucesso, que ele coisifica e aceita como critério objetivo, porém sem se reconhecer nele. 'Fabricou' o sucesso, não porque o concerto

isso parece criar um bom terreno para fazer o mais importante: relembrar os sucessos de Chico:

Ele passeou pelo palco, pelas fases de sua carreira e estilos musicais da bossa nova de Desalento, passando pelo roquinho Sílvia e o mambo cubano Yolanda, até o primeiro bis, no samba-enredo Vai Passar, onde o público que superlotou o Canecão começava a antecipar o Carnaval. Aí Chico acalmou os ânimos e se despediu com a cantiga da ninar João e Maria.³¹

Já as outras canções, as "novas", são descritas rapidamente, sempre perpassadas por jargões ("Chico volta a brincar deliciosamente com o som das palavras") e descrições generalistas ("[em "Estação derradeira"] emendando sílabas e frases, ele pinta o Rio de hoje").

Vale ainda um outro comentário sobre o lançamento do disco, publicado na revista *Afinal*, em 1987:

Quando estive há pouco na pequena e bela cidade mineira de Tiradentes, gravando para o Fantástico o videoclipe de sua nova música "O Velho Francisco", Chico Buarque de Holanda foi abordado por um velho senhor que fez questão de apertar sua mão e de anunciar, orgulhoso: "Eu sou comunista". Chico conta essa história rindo muito, mas, na realidade, o que ele mais quer é se libertar dessa aura, dessa imagem de porta-voz da resistência à ditadura, de um ativista político que lutou contra o governo militar, contra a censura, pela anistia, pelas causas populares. Não que se arrependa, é óbvio, de sua história de lutas. Mas ele gostaria que sua arte - ele diz "meu trabalho" - fosse encarado sem mistura de estações, sem informações paralelas cruzando. "Gostaria de estar despojado de qualquer imagem anterior", deseja.

A resenha do show de *Francisco* analisada e a atitude do homem que aborda Chico em Tiradentes revelam o quanto ele ainda é preso nos padrões moldados pela crítica e público na época da ditadura, um pouco servo do próprio sucesso:

lhe agradou, mas por ter comprado a entrada." ADORNO, Theodor W. "O fetichismo na música". In *Textos Escolhidos - Os Pensadores*, v. XLVIII. Op. cit, p. 181.

³¹ "Compasso de um tímido", Ricardo Lessa, *IstoÉ*, 13. jan. 1988.

*A impressão que fica [...] é a de que o compositor Chico Buarque evoluiu com o tempo, ainda que sua produção recente não ostente o vigor da sua fase anos 60 e 70.*³²

Mesmo após o amargurado *Vida* (1980), o fugidio *Almanaque* (1981) e a constatação de toda a balbúrdia em *Chico Buarque* (1984), o público parece só enxergar o Chico moldado nos anos 1970. Tanto que parte da imprensa saúda *Francisco* como a volta do compositor após quase cinco anos de silêncio – mas, e os discos citados? Talvez um silêncio do que o público gostaria de ouvir³³.

A necessidade de Chico de se ver livre de expectativas, exposta nos depoimentos do documentário e tão explícita no "gostaria de estar despojado...", traz, novamente, a responsabilidade de colocar suas canções além de qualquer imagem. Se o documentário deixa evidente o caminho de Chico nos 25 anos de sua carreira, das canções muito além dos hinos políticos, a recepção imediata dos discos parece não reagir com o mesmo senso crítico. A escolha de ícones é mais forte do que a interpretação de canções que falam sobre o que está desfalecendo e para isto se valem da exposição primeira da lírica individual, subjetiva, para aí sim revelar o coletivo.

Falamos anteriormente que *Francisco* revela o buraco da delicadeza e o vazio do que não é. E, de fato, o próprio artista parece ser o primeiro a perceber algo errado mas, mesmo assim, continuar sambando. Como se não houvesse nada mais a fazer do que cantar. Desta vez não na fresta com a voz quase velada, mas escancarando o ridículo e tornando-o ainda mais expressivo. Emblema não apenas de *Francisco*, mas de todas as canções de Chico dos anos 1990, "Cantando no toró" é um retrato bem-humorado e corrosivo do artista sem perspectiva, da

³² "'Carolina' segue a banda". Mauro Ferreira, *O Globo*, 25. set. 1990.

³³ A recepção rasteira parece não ser um fenômeno de culpa exclusivamente imediatista. Basta analisar a resenha sobre as caixas de CDs do compositor lançadas em 2004, escrita por Lauro Lisboa Garcia para *O Estado de S. Paulo*, em que o jornalista faz um breve apanhado sobre a trajetória do compositor e expõe uma opinião um tanto quanto leviana e subjetiva para configurar-se como crítica: "Os melhores álbuns de Chico, lançados entre 1966 e 1985, estão reunidos na caixa 'Construção' [...], com 21 CDs, atemporais em grande maioria. A caixa 'Francisco', que a BMG lança agora a propósito dos 60 anos da 'unanimidade nacional', flagra um compositor menos motivado, mas nem por isso sem brilho. [...] A caixa pode não flagrar os melhores momentos de Chico – já que cobre um período em que a criatividade foi gradativamente transferindo-se para a literatura – mas tem pequenas obras-primas subestimadas [...]". "Chico, o dono de uma voz que fala por si", Lauro Lisboa Garcia, *O Estado de S. Paulo*, 19. jun. 2004.

realidade borrada e, ainda assim, louvável. Vale a pena, embora seja longa, acompanharmos a letra inteira da canção:

*Sambando na lama de sapato branco, glorioso
Um grande artista tem que dar o tom
Quase rodando, caindo de boca
A voz é rouca mas o mote é bom
Sambando na lama e causando frisson*

*Mas olha só
Um samba de cócoras em terra de sapo
Sapateando no toró
Cantando e sambando na lama de sapato branco; glorioso
Um grande artista tem que dar lição
Quase rodando, caindo de boca
Mas com um pouco de imaginação
Sambando na lama sem tocar o chão
E o tal ditado, como é?
Festa acabada, músicos a pé
Músicos a pé, músicos a pé
Músicos a pé*

*Sambando na lama de sapato branco, glorioso
Um grande artista tem que fazer fé
Quase rodando, caindo de boca
Aba de touca, jura de mulher
Sambando na lama e passando o boné
Mas olha só
Por fora filó, filó
Por dentro, molambo
Cambaleando no toró
Cantando e sambando na lama de sapato branco, glorioso
Um grande artista tem que dar o que tem e o que não tem
Tocando a bola no segundo tempo
Atrás de tempo, sempre tempo vem
Sambando na lama, amigo, e tudo bem*

*E o tal ditado, como é?
Festa acabada, músicos a pé
Músicos a pé, músicos a pé
Músicos a pé*

*Sambando na lama de sapato branco, glorioso
Um grande artista tem que estar feliz
Sambando na lama e salvando o verniz*

*Mas olha só
Em terra de sapo, sambando de cócoras*

Sapateando no toró

*Cantando e sambando na lama de sapato branco, glorioso
Um grande artista tem que estar tranchã
Sambando na lama, amigo, até amanhã*

Espécie de ode à canção às avessas³⁴, "Cantando no toró" é par e futuro da singeleza errante de "Mambembe" (1972). O artista não é mais "mendigo, malandro, moleque, molambo": ele samba glorioso, passando a segurança de quem sabe o que faz. Porém, o artista de sapato branco não leva muito longe a brincadeira, enquanto o "poeta, palhaço, pirata, corisco, errante judeu" faz seu carnaval. Em "Cantando no toró" tudo desmorona no ditado, moral e final da história: "festa acabada, músicos a pé".

Da mesma maneira que o narrador de "Bye-bye Brasil" chega ao futuro no país invadido de "Baticum", mais confuso do que um "fliperama em Macau", o cigano de "Mambembe", cantando e acreditando no seu festival (debaixo da ponte, por baixo da terra), é o espírito passado do artista de "Cantando no toró". Se a canção do louco varrido está "na boca do povo" em "Mambembe", ultrapassando qualquer expectativa e existindo além das adversidades, o esforço do sambista de sapato branco não tem a mesma valia. Seu empenho revela seu fracasso, e ele persiste: "a voz é rouca mas o mote é bom".

Talvez por "Cantando no toró", Chico negue a melancolia de *Francisco* ("nem acho que o disco seja especialmente melancólico", diz ele, na entrevista para a revista *Afinal*). De fato, embora a melancolia seja uma característica de certa forma constante nas canções de Chico, *Francisco* prima pelo humor em vários momentos – humor leve, quase irônico, de quem ri e reflete ao mesmo tempo. Na atuação do sambista, no discurso d'"O velho Francisco", que não sabemos verdade, invenção ou devaneio... porém, não deixa de ser um humor altamente melancólico. Para as diversas quinas que as canções de *Francisco* apontam, fica sempre a sensação comum da ausência de algo palpável como se as

³⁴ Como, a seu modo, *Budapeste* (2003), numa confusão autoral, é quase um não-romance que homenageia o romance e a literatura nas mais diversas formas de se expor, seja na realidade, seja na ficção, seja no devaneio de um homem que é e não é autor da própria história.

canções, personagens e situações fossem construídas numa bruma. Bruma que sai de dentro e carrega tudo – festa acabada.

Francisco começa com a saga de um negro que conta sua história. Alforriado pelas mãos do Imperador, cheio de riquezas, freqüentou palácios, teve dezoito filhas e foi navegador. Todas as lembranças levadas pela vida, junto dele: "vida veio e me levou". Se no começo também nos deixamos levar pelos relatos, confortáveis como quem se acostuma a uma boa história, de repente tudo fica confuso ("quase que já não me lembro de nada"): a visita do seu grande amor, antes todo o domingo, agora é entrecortada pelo mal estar do narrador não se saber lavado ou alimentado. O desbravador é vencido por sua rendição, exausto: "acho que tudo acabou".

A primeira canção do disco já tira o tapete dos pés de quem pensou se sentir seguro. Mais do que devaneio do velho escravo, o que a canção revela são termos da disparidade da sociedade brasileira. Em especial a escravocrata que, falsamente liberal, precisa de uma outra ordem para se justificar, numa ciranda de idéias desconexas que faz do passado uma herança presente ³⁵.

Tão presente que tal Brasil aparece em outra canção com suas inúmeras belezas e atrativos. Todos vendáveis, qual reafirma o refrão "quanto quer pagar?". É o desmoronamento de um éden tropical que nunca foi lugar nenhum. Parte da mesma imensa fazenda de "Bancarrota blues", inverso ou sombra nem tão divulgada, também é o Brasil que aparece em "Estação derradeira". Como discutimos anteriormente, já que essas canções não aparecem impunemente no documentário, um país atravessado pelo som cortante da cuíca. Se o paraíso é devaneio, as nações que se formam nas ribanceiras da favela revelam a realidade crua e violenta, escondida pelo desvario.

Assim, o país de delicadeza estilhaçada apresentado pelo documentário é traçado passo a passo em *Francisco*: o devaneio do negro que relembra as glórias

³⁵ "O teste da realidade não parecia importante. É como se coerência e generalidade não pesassem muito, ou como se a esfera da cultura ocupasse uma posição alterada, cujos critérios fossem outros – mas outros em relação a quê?" SCHWARZ, Roberto. "As idéias fora do lugar". In *Ao vencedor, as batatas*. São Paulo: Editora 34, p. 15.

de um Brasil fora do lugar que vende a imagem em uma fazenda meio fantasiosa para, enfim, render-se frágil no derradeiro suspiro da batucada de uma escola de samba que, ironicamente, prima por ser a primeira. Confusão já exposta cerca de 50 anos antes em *Raízes do Brasil*:

Hoje, a simples obediência como princípio de disciplina parece uma fórmula caduca e impraticável e daí, sobretudo, a instabilidade constante de nossa vida social. Desaparecida a possibilidade desse freio, é em vão que temos procurado importar dos sistemas de outros povos modernos, ou criar por conta própria, um sucedâneo adequado, capaz de superar os efeitos de nosso natural e inquieto desordenado.³⁶

Tal "inquieto e desordenado" é também retratado na literatura de *Estorvo*, mais além, em 1991. E, neste jogo entre tempos, percebemos que os personagens das canções de *Francisco* são tão fluídos e confusos quanto o protagonista do romance. Já falamos do velho negro que conta sua história onírica e da mistura de realidade e ficção do país equilibrado no ronco da cuíca. Além deles, a própria música se faz personagem das canções, como em "As minhas meninas":

*Olha as minhas meninas
As minhas meninas
Pra onde é que elas vão
Se já saem sozinhas
As notas da minha canção
Vão as minhas meninas
Levando destinos
Tão iluminados de si
Passam por mim
E embaraçam as linhas
Da minha mão*

A música que flutua fugidia passa pelo sujeito sem lhe pertencer. Como a melodia nascida da pedra do Dois Irmãos, ela transcende o criador e paira em algum momento preso no abismo entre a realidade ("hoje é dia de visita/ vem aí meu grande amor/ hoje não deram almoço, né/ acho que o moço até/ nem me lavou") e o devaneio ("hoje é dia de visita/ vem aí meu grande amor/ ela vem toda de brinco/ vem todo domingo/ tem cheiro de flor"). O momento da canção nasce

³⁶ HOLLANDA, Sérgio Buarque de. "Fronteiras da Europa". In *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002 p. 40.

do mesmo referencial (o respeito do criador à prumada da pedra), e dele se descola sem o abandonar, numa dialética que flutua junto da canção. O Brasil é, ao mesmo tempo, fazenda cheia de delícias tropicais e falida ("acho que tudo acabou"). Especialmente, lugar cruzado por lavadeiras e fronteiras, honra e munição pesada.

"As minhas meninas" é outro exemplo, num par gêmeo de "Morro Dois Irmãos", daquilo que chamamos de canção da canção no começo do capítulo. Ela evidencia a delicadeza perdida e a impossibilidade de apresentar o concreto. Moldada lentamente em "Morro Dois Irmãos" e cristalina na "mina/ da imaginação", essa canção, outra, compõe um mosaico no qual passeiam os outros personagens de *Francisco*: a criança caída de "Uma menina", a mulher que salta entre sonhos de "Ludo real", os casais que trocam juras e injúrias de amor de "Lola" e "Cadê você". Todos eles, a sua maneira, ligados pelo lirismo e guardados na réstia de tempo de "Todo o sentimento":

*Preciso descobrir
No último momento
Um tempo que refaz o que desfez
Que recolhe todo o sentimento
E bota no corpo uma outra vez*

Se nos anos 1970 *Sinal fechado* traz a não-resposta na réstia da voz alheia, as canções de Chico nos anos 1990 parecem procurar uma outra canção na réstia de tempo também alheio. Porém, muito desta procura não encontra apoio na recepção imediata dos discos. Embora os anos 1980 marquem claramente uma outra face da obra de Chico (exposta na fotografia de rosto sério de *Vida* ou nos olhos enigmáticos de *Almanaque*), o público ainda procura o cantor "politizado" moldado nos anos 1970, mesmo à revelia do próprio artista. Interessante a abertura da matéria dedicada ao lançamento do livro *Chico Buarque*: letra e música, em 1989, publicada na revista *Leia*:

[...] Se atualmente não é mais preciso que um poeta do porte de Drummond valide a importância de Chico Buarque para a tradição lírica brasileira, tampouco hoje a crítica parece acolher tranqüilamente o polêmico autor de "Carolina". E, ainda que ninguém ouse perguntar, a consagração de Chico em livro lança

*uma inquietante questão: afinal, qual o lugar de Chico Buarque na cultura nacional às portas da próxima década?*³⁷

A primeira leitura cuidadosa das canções de Chico parece ser o documentário analisado neste capítulo³⁸. Contundente por fazer uma análise das canções descolada de estereótipos, aproximando-as do objeto que as faz vivas: o Brasil, país em movimento e sempre matriz inspiradora do compositor, seja como protagonista, seja como cenário de suas canções. Neste prisma, o documentário é tão bem construído – e sua crítica tão imbuída da obra que a inspira – que é quase impossível analisá-lo sem tocar em sua matéria formadora, ou seja, pensar novamente, de outra maneira, nas canções de Chico.

Desta forma, a delicadeza, o lirismo e a melancolia pairam nos momentos descolados da realidade, justamente nos períodos estilhaçados por onde o artista de "Choro bandido" passa antes de reencontrar a canção, conforme apontamos no final do capítulo anterior. A mesma esperança anunciada por Chico no documentário ecoa nos versos que fecham "Todo o sentimento" –

*Depois de te perder
Te encontro com certeza
Talvez num tempo da delicadeza
Onde não diremos nada
Nada aconteceu
Apenas seguirei, como encantado
Ao lado teu
e acham, enfim, porto seguro em Paratodos.*

³⁷ "Que rei sou eu?", Yudith Rosenbaum, revista *Leia*, nov. 1989.

³⁸ Há equívocos gigantescos como a resenha "Chico Buarque", sobre *Francisco*: "*Francisco* é um dos raros discos do artista, onde estão mais transparentes revelações autobiográficas. [...] Informações sobre a vida pessoal do artista estão na quase valsa 'Minhas Meninas'. Sua radiografia é a de um quarentão olhando suas garotas crescendo e ganhando o mundo. Há um lirismo tipicamente buarquiano [...] e preocupações comuns a todos os homens." Antônio O'Lima, *Jornal da Tarde*, 03. nov. 1987.

Capítulo IV

"Em Paratodos estou mais músico"

Esta frase de Chico, extraída de entrevista concedida à *Folha de S. Paulo*, refere-se especificamente ao que o show de lançamento de *Paratodos*, em 1994, representa para o compositor¹. Coloca o disco numa aura de otimismo, afastando a neblina e a barafunda latentes nas canções de *Francisco* (1987) e *Chico Buarque* (1990).

Solto, tal comentário parece leviano, espécie de crítica imediata sem maiores reflexões. Se Chico está "mais músico" em *Paratodos*, esteve também em *Francisco* e *Chico Buarque*, lugares de algumas das mais elaboradas canções do compositor (para ficar com poucos exemplos: "Estação derradeira", "Todo o sentimento", "Morro Dois Irmãos" e "O futebol"). O que *Paratodos* traz, sem dúvida, é a sensação de reencontro com a canção, mas não somente em termos de elaboração musical. Para que a interpretação do comentário ganhe consistência e sentido, é preciso entender o "músico" a que Chico se refere como uma palavra que ultrapassa o próprio significado: é o artista, ou mais, o sujeito da canção.

Enquanto os personagens das canções de *Francisco* – em alguns casos, a própria música – cambaleiam trôpegos por realidade e tempo estilhaçados, *Paratodos* traz a volta da canção para o sujeito. Em "As minhas meninas", de *Francisco*, ela não lhe pertence e leva destinos "iluminados de si". Mas retorna em "Choro bandido", canção de 1985 recolocada em *Paratodos* para alinhar a cumplicidade absoluta entre cantor (sujeito) e canção (agora sim, experiência inteira):

*Mesmo que os cantores sejam falsos como eu
Serão bonitas, não importa
São bonitas as canções
Mesmo miseráveis os poetas
Os seus versos serão bons
Mesmo porque as notas eram surdas*

¹ "É mais um recital do que um show. O que importa são as canções, as letras. Nele, estou mais músico do que nos outros. Toco violão o tempo todo, participei mais dos arranjos. É o show que mais exerço esse lado de músico." "Em *Paratodos* estou mais músico", *Folha de S. Paulo*, 06. jan. 1994.

*Quando um deus sonso e ladrão
 Fez das tripas a primeira lira
 Que animou todos os sons
 E daí nasceram as baladas
 E os arroubos de bandidos como eu
 Cantando assim:
 Você nasceu para mim
 Você nasceu para mim*

O reencontro da canção revelado em "Choro bandido", e eixo central de *Paratodos*, é confirmado pelo próprio Chico em entrevista para o jornal *Folha de S. Paulo*:

Folha – "Paratodos" tem uma marca que é a "volta ao samba", a volta à estrada da música, que vai sendo reforçada numa seqüência de canções: "Paratodos", "Choro bandido", "Tempo e artista" e "De volta ao samba", que completa a idéia.

Chico Buarque – É. A quarta foi para esgotar mesmo o assunto, até correndo o risco de ser redundante. Ela entrou no finzinho, no último fim de semana de gravação. É engraçado, eu já tinha material suficiente para um disco, 11 faixas já era bom, mas aí eu falei: tem mais uma, segura que eu tenho um samba novo, um samba que vai completar uma idéia que para mim é importante.²

As quatro primeiras canções de *Paratodos* fazem do ouvinte acompanhante de um artista que vai de encontro à inspiração – no caso, a canção. Parece épico em demasia, mas apenas pontua o encontro do sujeito com sua experiência³. Tal encontro está mais que presente na jornada do sujeito de "Paratodos". No passeio pelo Brasil que começa na apresentação de sua dinastia ("o meu pai era paulista/ meu avô, pernambucano/ o meu bisavô, mineiro/ meu tataravô baiano"), o sujeito unifica o país antes em estilhaço e oferece sua arte ao "maestro soberano", Antonio Brasileiro, homenageado também nos acordes que remontam a "Dinheiro em penca", canção de Tom Jobim e Cacaso. Esses acordes se mesclam, na toada, a ritmos que remetem a sambas ancestrais e pontuam a convocação de espíritos, também ancestrais, da música brasileira ("use Dorival Caymmi/ vá de Jackson do Pandeiro"; "fume Ari/ cheire Vinicius/ beba Nelson

² In "Chico Buarque volta ao samba e rememora 30 anos de carreira", *Folha de S. Paulo*, 09. jan. 1994. Grifos nossos.

³ "Aliás, eu acho que o próprio 'Paratodos' tem uma certa leveza. Tem alguma coisa de épico, mas é uma música leve". Chico Buarque, idem, ibidem.

Cavaquinho"). Nada poderia calcar mais o sujeito em sua terra⁴. Mas, como se meia palavra não bastasse, as últimas estrofes encerram o passeio com a afirmação contundente: "sou um artista brasileiro". De maneira quase oposta à *Francisco*, em que o sujeito começa perdido num Brasil cuja realidade é quase delírio, o cantor de *Paratodos* se redime à viola em "tortuosas trilhas", mas é bem acompanhado da tradição que, ao contrário de "O velho Francisco", mapeia com ele o lugar de onde vem – ou para onde vai? – sua experiência.

Experiência que, por sua vez, tem lugar na canção. Seguindo a "estrada da música" de que Chico fala na entrevista, o sujeito encontra a canção anunciada em "Paratodos". Em "Choro bandido", como vimos anteriormente, ela claramente o pertence e, quem sabe, até o ultrapassa ("mesmo que os cantores sejam falsos como eu/ serão bonitas, não importa/ são bonitas as canções") e o redime ("mesmo miseráveis os poetas/ os seus versos serão bons"). Mas, como num bom caso de amor (que não deixa de ser uma leitura da canção), o encontro é inevitável ("me leve até o fim"; "você nasceu para mim"), mesmo que pontuado de fugas e negações tão bem construídas no rodopio das notas e dos versos ("mesmo que você fuja de mim/ por labirintos e alçapões/ saiba que os poetas como os cegos/ podem ver na escuridão"), que acabam deixando a canção que se forma em suspenso.

O cenário (país agora inteiro e abençoado por seus sujeitos ancestrais) e a experiência (em forma de caso de amor ou canção fugidia) se anunciam em "Paratodos" e "Choro bandido"; resta agora o cantor, sujeito, achar seu lugar. "Tempo e artista", a terceira canção, o apresenta novamente⁵. Descolado do chão por onde passam suas criações, o sujeito rende-se ao tempo. Mas, qual tempo? Se em *Francisco* o tempo é descolado do real para compor a canção mantenedora dos dias entrecortados, neste primeiro encontro de *Paratodos*, o tempo faz parte do

⁴ Na verdade, poderia, como revela a apropriação de "Tôo", de Guimarães Rosa, em "Assentamento": "Quando eu morrer, que me enterrem na beira do chapadão – contente com minha terra, cansado de tanta guerra, crescido de coração". In *As cidades*, 1998.

⁵ Adélia Bezerra de Meneses tem uma leitura interessante sobre a canção: "'Tempo e artista' é uma canção que – não fosse esse o seu título – expressa a relação do artista com o tempo: um poema da maturidade que, na obra de Chico Buarque, situa-se de um ângulo totalmente outro ao abordar essa categoria fundante da existência humana – mas é o tempo que, identificado à experiência viva do próprio artista, age por ele e nele." MENESES, Adélia Bezerra de. "Tempo: tempos". In *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004, p. 151.

artista antes mesmo de fazer parte da canção. Mais do que recriado, é ele quem molda o cantor. Em "Morro Dois Irmãos", o artista rende seus instrumentos e aceita o tempo da pedra para descobrir a criação que pulsa em si. É na rocha dilatada que repousa a "concentração de tempos", ritmo do nada que contém "todos os ritmos por dentro": a criação está além do sujeito. "Tempo e artista", porém, desloca o tempo estilhaçado de *Francisco* para dentro do cantor – e é ele quem canta, exteriorizando uma experiência cada vez mais una e individual. Assim como a canção nasce, suspende-se, foge e volta em "Choro bandido", o cantor encontra em si a criação – realizando o que nenhum dos personagens de *Francisco* ou *Chico Buarque* consegue – e domina a própria experiência⁶.

"Tempo e artista" traz, portanto, a sensação unificadora que gostaríamos de sentir os personagens das canções entrecortadas que vimos no capítulo anterior. Sem ser alheio como antes, o tempo vaga por dentro e constrói canções que, sim, continuam a passear "no que ainda está por ser escrito", mas que nascem de um tempo subjetivo e reafirmam a experiência como expressão inalienável⁷. É assim na, por assim dizer, "vertente lírica" do disco, em que desfilam canções como "Sobre todas as coisas", "Outra noite", "Romance" e "Futuros amantes". Em todas e em cada uma delas, o sujeito se vê, mais que dentro de si e da canção, dentro da própria experiência, daí jogada nas diversas faces que uma relação amorosa pode ter.

⁶ "[...] E é justamente então que algumas canções, a partir da segunda metade dos anos 80, começam a fazer do tempo 'a grande estrela' (como dirá em 1994 a canção 'Tempo e artista'): o tempo como acontecimento que se desprende da ordem linear das coisas e que vaga por si mesmo, para além delas e para dentro delas, modelando-as, transcendendo-as, destruindo-as e dando-lhes a quintessência, projetando-as na vertigem do finito e do infinito." WISNIK, José Miguel. "O artista e o tempo". In *Sem receita – ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 256.

⁷ Mais uma vez, ao falar em "experiência" refiro-me ao conceito de Walter Benjamin exposto em "O narrador", em que o autor fala sobre a importância do papel do contador de histórias como mantenedor de uma rede de experiências humanizantes numa sociedade alijada pelo bombardeio de informações entrecortadas e vazias. "[...]E isto, considerando que todos os grandes narradores se movem com a mesma facilidade nos degraus de suas experiências como numa escada, para cima e para baixo. Uma escada que atinge o centro da terra e que no outro extremo se perde nas nuvens, representa a imagem de experiências coletivas, para as quais mesmo a morte, o choque mais profundo de qualquer experiência individual, não constitui impedimento ou barreira." BENJAMIN, Walter. "O narrador". In *Textos Escolhidos - Os Pensadores*, v. XLVIII. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 76.

Apure o tamborim

Conforme Chico descreve na entrevista à *Folha de S. Paulo*, a quarta faixa de *Paratodos*, "De volta ao samba", completa a idéia da volta à canção. Mais que isto, faz a volta da volta. Escancara as portas do salão com o sambista,

*Pensou que eu não vinha mais, pensou
Cansou de esperar por mim
Acenda o refletor
Apure o tamborim
Aqui é o meu lugar
Eu vim*

e identifica o personagem ao mesmo sujeito das canções anteriores. Ou, na verdade, o sujeito é quem ganha personalidade: mais do que um cantor, é um sambista. Sambista que também encontra um país inteiro neste salão – representado pelos acordes do tamborim que ele manda apurar – e reafirma, já de modo enfático no título da canção, este gênero musical como voz primeira de sua subjetividade, quase (porque não?) uma declaração de amor:

*Eu sei que fui um impostor
Hipócrita querendo renegar seu amor
Porém me deixe ao menos ser
Pela última vez o seu compositor
Quem vibrou nas minhas mãos
Não vai me largar assim*

É interessante notar como o samba ocupa lugar de destaque dentre as canções de Chico. Não em termos quantitativos, embora sejam muitas, mas como meio de transmissão de um tipo de mensagem que parece não achar valia em outro gênero. Dentre idas e vindas, o samba sempre repousa nas quinas mais significativas. Em *Sinal fechado*, por exemplo, o samba é contradiscurso que firma as vozes da fresta, dando vazão à contra-resposta do compositor à imposição de ser um porta-voz das canções políticas. Na figura do malandro – tão bem representada na escolha de canções de Geraldo Pereira e Nelson Cavaquinho –, a

encarnação do sambista ecoa no grito mudo de quem busca além das simples canções mercadológicas e faz de sua voz um instrumento da própria existência⁸.

No começo dos anos 1990, o samba anuncia a ruína em "Estação derradeira". Suspiro do país que encontra rendição na batucada da escola de samba, a Estação Primeira de Mangueira⁹, numa guerrilha de cidadãos "inteiramente loucos", o samba é o seu último refúgio. Impossível não comparar tal fuga desesperada ao encontro tranqüilo e intrínseco de "Folhas secas". Esta canção de Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito também saúda a Mangueira, mas como "(minha) estação primeira", primeira lembrança que anuncia a celebração de uma experiência subjetiva e coletiva. Ela repousa no lugar comum onde o poeta despeja a própria poesia, desgarrada nas mesmas folhas secas onde todos pisam – e que simbolizam o encontro de cada um, caminhando (ou, antes, subindo o morro) entre instâncias sagradas e tão mundanas:

*Quando eu piso em folhas secas
Caídas de uma mangueira
Penso na minha escola
E nos poetas da minha estação primeira
Não sei quantas vezes
Subi o morro cantando
Sempre o sol me queimando
E assim vou me acabando
Quando o tempo avisar
Que eu não posso mais cantar
Sei que vou sentir saudades
Ao lado do meu violão
Da minha mocidade*

O sujeito de *Paratodos* não carrega a experiência de vida de Nelson Cavaquinho, passada numa voz que faz as canções ainda mais latentes. Mas traz o samba com o mesmo intuito propagador dessa experiência única e coletiva, capaz

⁸ Há algo mais lírico, de uma lírica arrebatadora, do que o título da canção de Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito, "Quando eu me chamar saudade"?

⁹ Embora já tenhamos falado da canção anteriormente, cabe agora um comentário mais intrínseco: a descrição estilizada da cidade do Rio de Janeiro (suas ladeiras, ribanceiras, mistura de munição pesada à tradição, a imagem forte de um santo crivado de flechas no meio da neblina de uma guerrilha) atinge seu vértice de desespero na terceira estrofe (tanto na letra quanto no canto, cada vez mais agudo) para depois render-se, quase num espasmo, ao desejo que é resposta: "quero ver a Mangueira/derradeira estação/ quero ouvir sua batucada, ai, ai".

de ser contrastante sem ser conflituosa. Assim parece em "Piano na Mangueira" – evidência de como o erudito e o popular caminham juntos na canção brasileira e fazem dela território onde se possa dividir, entre o piano e a batucada, uma realidade já nem tão entrecortada¹⁰:

Mangueira
Estou aqui na plataforma
Da Estação Primeira
O morro veio me chamar
De terno e branco e chapéu de palha
Vou me apresentar à minha nova parceira
Já mandei subir o piano pra Mangueira

O encontro entre o erudito e o popular não passa impunemente: o rés-do-chão insiste em chamar o sujeito para o viés mais crítico dessa disparidade entre o morro e a cidade – a exclusão e a marginalidade. É assim que entram as canções "Biscate" e "Pivete" em *Paratodos*. "Pivete", original de 1978, volta com o ritmo mais lento e grave. Além disso, Chico introduz um refrão inédito "Monsieur have money pra mangiare", como oferecendo, ironicamente, todos os idiomas para que se entenda a exclusão. Exclusão narrada em terceira pessoa, mas sob a ótica do protagonista. Como se o narrador da canção vivesse um dia com o moleque: vendesse chiclete, arrombasse carros e se transformasse, por fim, no menino que vai adquirindo traços de celebridades populares ao decorrer da canção ("se chama Pelé"; "tem as pernas tortas/ e se chama Mané"; "já era pára-choque/ agora ele se chama Ayrton"). "Biscate" é o diálogo entre um casal que briga por picuinhas, pequenos detalhes que revelam não apenas a relação, mas a realidade a que pertencem:

Vivo de biscate e queres que te sustente
Se eu ganhar algum vendendo mate

¹⁰ Se em "Piano na Mangueira" Chico promove o encontro entre o erudito e o popular simbolizando a subida do piano ao morro, o instrumento é o âmago da mesma questão, mas em viés espelhado, no conto "Um homem célebre", de Machado de Assis (*Várias histórias*, 1896), como aponta José Miguel Wisnik no ensaio "Machado Maxixe": "O drama do compositor que recusa o aplauso consagrador da média, como um antimedalhão que se exige vãos mais altos, condensa-se em dois espaços contrapostos, o do salão onde se dá o 'sarau íntimo' mas trepidante, com suas vinte pessoas, e o da sala íntima e retirada, ungida de uma aura religiosa. Nos dois casos, seja como galvanizador da dança da moda, seja como o altar do templo laico onde se cultua solitariamente a arte, o piano é o centro das atenções e o protagonista do dilema." WISNIK, José Miguel. "Machado Maxixe". In *Sem receita: ensaios e canções*. Op. cit., p. 52.

*Dou-te uns badulaques de repente
Andas de pareô, eu sigo inadimplente*

É interessante notar que em *Paratodos* a marginalidade não é voz representante de um contradiscurso, como em *Sinal fechado*. A presença do cotidiano de um menino de rua e de um casal que vive, literalmente, de biscates, encaixam-se como cenário por onde passa o sujeito das canções – espécie de *flâneur* que pinça de cada realidade o teor de experiência que lhe cabe. Se o sujeito se divide entre o sambista que aporta no salão e o erudito que samba no morro, também é moleque, vagabundo e, mais que tudo, artista que se vê em "A foto da capa" pronto para dar a cara a tapa, mas sempre procurando o lirismo¹¹:

*O retrato do artista quando moço
Não é promissora, cândida pintura
É a figura do larápio rastaqüera
Numa foto que não era para capa
Uma pose para câmara tão dura
Cujo foco toda lírica solapa*

Entre chiliques e siricoticos, o sujeito passeia entre realidades que revelam diversas – e já indicadas tortuosas – trilhas. Mais: que apontam como a canção popular retrata (ou inventa) "um país que ainda não apareceu na capa"¹².

¹¹ Esta canção remete a um episódio já famoso sobre Chico. Nas palavras de Fernando de Barros e Silva: "[Quando tinha 17 anos Chico] e um amigo foram pegos pela polícia no Pacaembu, perto de sua casa, quando tentavam 'puxar um carro' [...], para dar uma volta pelo bairro." In BARROS E SILVA, Fernando. *Chico Buarque* (Coleção Folha Explica). São Paulo: Publifolha, 2004, p. 101.

¹² A frase é de Fernando de Barros e Silva. In *Chico Buarque*. Op. cit., p. 102.

Literatura da canção¹³

Paratodos, como vimos, representa a volta de Chico para a música. Porém, a relação de crítica e público com o compositor, desde *Estorvo*, romance de 1991, transforma-se em outra. Tanto que a recepção de *Paratodos* é pouco profunda e parece estar fora de lugar. Antes de abordar a recepção crítica de *Paratodos* e analisar se o lugar que o disco ocupa na obra de Chico é percebido, vamos nos deter na recepção do escritor Chico Buarque.

A crítica ao romancista traz um tratamento diferenciado daquele oferecido ao compositor. A recepção de *Estorvo* é muito mais densa do que a de qualquer disco de Chico lançado até então – certamente menor e mais restrita, mas funcionando como se a literatura ocupasse um viés menos mercadológico do que as canções populares¹⁴. A recepção de Chico começa a caminhar em outro circuito e surgem na interpretação de seu romance poéticas desconhecidas do artista, o que não deixa de soar irônico. Tomando-se, por exemplo, a resenha de Benedito Nunes sobre *Estorvo* para a *Folha de S. Paulo*,

*Em vários momentos, o narrador não sabe (e o leitor com ele) se conta o que lhe aconteceu ou aquilo que imagina ter lhe acontecido. Sonhamos a nossa realidade ou realizamos os nossos sonhos? De qualquer forma, a realidade, muito nossa – de uma época, de uma geração, de um país – que Estorvo configura, é a realidade de um sonho mau, de um demorado pesadelo.*¹⁵

ou a de José Cardoso Pires, para o mesmo jornal,

¹³ Título da resenha publicada no *Jornal do Brasil*, 02. nov. 1995.

¹⁴ Para toda regra há exceção: para o livro *Budapeste* (2003), a Companhia das Letras aliou o mercado à recepção crítica: o material de divulgação do livro é justamente uma resenha crítica de José Miguel Wisnik ("O autor do livro (não) sou eu").

¹⁵ "Estorvo é o relato exemplar de uma falha", Benedito Nunes, *Folha de S. Paulo*, 03. ago. 1991. In *Em branco e preto: artes brasileiras na Folha*. NESTROVSKI, Arthur (Org.). São Paulo: Publifolha, 2005.

*Por trás disto (ou por dentro disto) está um Brasil, um Rio de Janeiro que à primeira abordagem se insinua em moldura de telenovela mas que imediatamente deflagra em conflitos de terror.*¹⁶

nota-se uma profundidade no tratamento de temas que não é comum àquela dedicada às canções. Certamente que o romance *Estorvo* traz todas estas características – mas a realidade "de um sonho mau" e de "um demorado pesadelo" já está presente em várias das canções dos discos de Chico desta época. Não seria muito apontar, aliás, que é o eixo central que guia *Francisco* (1987) e *Chico Buarque* (1989), conforme analisamos no capítulo anterior. Não é o caso de misturar o romancista ao músico, ação renegada pelo próprio Chico, quando meramente comparativa. Apenas perceber que sua exposição como escritor carrega menos estereótipos (pelo menos neste primeiro momento), o que acaba aprofundando a análise das obras em si, tornando-as independentes do personagem que as apresenta ao público. Assim, abre-se uma perspectiva crítica muito mais profunda e jamais explorada, mesmo que os temas sejam os mesmos já existentes (e renegados) nas canções.

Acompanhando as resenhas e matérias de jornais do segundo semestre de 1991, época de lançamento de *Estorvo*, a impressão é de que uma grande reviravolta está acontecendo na esfera cultural. Talvez seja uma ótima campanha publicitária por parte da editora, sem dúvida – mas a sensação maior é de que um outro Chico está sendo descoberto e discutido. Certamente com todo o viés mercadológico que um lançamento comercial propõe (muitas matérias comentam sobre o número de exemplares vendidos e outras trazem depoimentos de "celebridades" do mundo cultural, ansiosas para ler *Estorvo*¹⁷). Mas, querendo acreditar que a receptividade deste Chico escritor não é válida apenas por ser uma

¹⁶ "Livro é 'peregrinação por raízes perdidas'". José Cardoso Pires. *Folha de S. Paulo*, 16. nov. 1991.

¹⁷ "Em três dias, 'Estorvo' vende 7,5 mil exemplares em Portugal" (Jair Rattner, *Folha de S. Paulo*, 16. nov. 1991); "Novo livro de Chico Buarque já é a sensação nas livrarias da cidade" (Alessandra Arvati, *Folha da Tarde*, 06. ago. 1991); "O novo estouro de Chico Buarque" (*Jornal do Brasil*, 14. set. 1991).

mercadoria diferente¹⁸, é interessante notar, em termos intrínsecos a sua obra, a diferença do que é exposto sobre o compositor e, agora, o literato.

Voltemos para a recepção de *Paratodos*. Vimos que o disco é montado no eixo de encontro do artista com sua obra e experiência, no caso, a canção. Este artista, sujeito das canções, passeia por entre cenários diversos, mergulhado na música ("Paratodos"), na sua melancolia íntima ("Outra noite") e em realidades que também acabam sendo tomadas como suas ("Pivete"). Porém, nada disto é levantado quando do lançamento do disco. Se a recepção é profunda com *Estorvo*, passa quase ao largo de *Paratodos*. Não há quase nenhuma resenha crítica sobre o disco.

Quanto à análise, ela vem imbuída de muitos estereótipos. O maior talvez seja a frase: "Chico não mudou"¹⁹. Que não apenas soa oca, mas evidencia o respirar mais aliviado da crítica e público. Depois de um período nebuloso no final dos anos 1980 e começo dos anos 1990, "quando o poeta político se transforma em lírico" – falando nas palavras comuns aos artigos de jornal da época –, finalmente o conhecido compositor Chico Buarque de Hollanda volta a falar de temas que lhe são caros: um pouco de crítica social, para mostrar que ele não deixou de ser político, um pouco de lágrimas em canções de amor, para provar que seu lirismo continua firme, e alguns sambinhas para trilha dançante. Certamente as frases acima pecam pelo exagero. Mas não deixam de ser um pastiche do que significa a "volta" de *Paratodos* para crítica e público. É a volta de um compositor que, felizmente, ainda parece responder aos estereótipos moldados:

¹⁸ Embora, muitas vezes, sejam estes os termos empregados: não se fala em qualidade, mas na surpresa de que um livro tão "hermético como este, mais para James Joyce, do que para Jorge Amado, vender tanto". "Sucesso maior que em disco", *Jornal do Brasil*, 14. set. 1991.

¹⁹ "O fato é que Chico Buarque não envelhece porque, de certa forma, não muda – e paradoxalmente talvez seja esse o motivo de seu renovado sucesso [...]". "Chico, Benjamin e Peter Pan". Luciano Trigo, *O Globo*, 20. fev. 1994.

"Para uma geração inteira, Chico Buarque de Hollanda representou o espelho do País. O mais dileto discípulo de Antonio Brasileiro continua [...] a fazer um retrato do Brasil e seu povo." "Chico ainda retrata o Brasil e seu povo", Enor Paiano, *O Estado de S. Paulo*, 12. mar. 1994.

*A comoção provocada pelo espetáculo [o show Paratodos] não é gratuita: o texto dramático embutido nas canções reunidas tocou as cordas sensíveis dos espectadores, lembrou – e reascendeu – esperanças, resgatou a importância de um porta-voz legítimo de anseios coletivos.*²⁰

Além da recepção perpetuar estereótipos dos quais o compositor tenta fugir desde sempre, ela também escancara que a canção virou mercadoria. Tanto que a maior parte das resenhas sobre *Paratodos* fala sobre o show – e, como foi dito, quase não emite críticas sobre as canções como criações. O que está em jogo é a volta de Chico aos palcos e à exposição dos holofotes:

*É difícil fugir da burra unanimidade assinalada por Nelson Rodrigues. Chico Buarque esteve magnífico, na estréia de "Paratodos", que lotou e levou o Canecão ao delírio na noite de quinta-feira. Não só o cantor, e autor de tantas pérolas da música popular brasileira, como todas as peças se encaixam perfeitamente, num recital – como ele prefere definir o espetáculo – sofisticado e cool. A banda é ótima, a iluminação de Ney Matogrosso funcional e bonita, assim como os cenários de Gringo Cardia e os figurinos de Cao.*²¹

²⁰ "Chico traz emoção de 'Paratodos' a São Paulo". Mauro Dias, *O Estado de S. Paulo*, 10. mar. 1994.

²¹ "A inevitável unanimidade". Antônio Carlos Miguel, *O Globo*, 08. jan. 1994.

Sabão em pó e canções na prateleira ao lado

No primeiro capítulo discutimos brevemente o ensaio de Carlos Sandroni, "Adeus à MPB", no contexto dos anos 1970. Neste período, como vimos, o surgimento da sigla "MPB" traz uma carga ideológica política e panfletária a certo tipo de canção e também a transforma em produto nas formas de produção e consumo que começam a se estandardizar – representadas pelos festivais universitários e programas televisivos.

O tipo de recepção de *Paratodos*, no começo dos anos 1990, parece mostrar até onde chega o caminho iniciado vinte anos antes. Se nos anos 1970 a MPB já admite, além do fundo ideológico, um forte viés comercial (afinal, não é à toa a criação do "Chico cantor de protesto", imagem que em vendas de discos certamente ultrapassa as mensagens poéticas), as canções dos anos 1990 parecem ser aceitas, de primeira, como mercadorias²².

De acordo com Sandroni, no começo dos anos 1990 a sigla "MPB" já não é mais a mesma:

*[...] a afirmação "gosto de MPB" passa a só fazer sentido se interpretada como adesão a um segmento do mercado musical. De fato, nem a velha sigla nem qualquer outro termo parecem capazes de unificar ou sintetizar as múltiplas identidades expressas nas músicas brasileiras veiculadas pelos meios de comunicação, a partir de então.*²³

"Múltiplas identidades" que estão diretamente ligadas ao mercado. Chico Buarque passa a ser, ao lado de outros grupos, cantores ou compositores (axé, música sertaneja, brega...), diferenciado por seu "estilo" – assim mesmo entre

²² "Desde o início da era burguesa, a produção artística sempre foi, ao menos virtualmente, produção também de mercadoria, sem que no entanto os dois momentos fossem idênticos. Havia rendas, mecenato, resquíscios feudais – a proteção aristocrática, a sinecura – atenuando a lei do mercado, aliás diminuto e parcialmente de conhecedores. Já no contexto do mercado anônimo, produzido pelos veículos de massa, a situação é outra. *O aspecto-mercadoria passa para o primeiro plano, e tende a governar o momento da produção.*" SCHWARZ, Roberto. "Nota sobre vanguarda e conformismo". In *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992, p. 45. Grifos nossos.

²³ "Adeus à MPB". SANDRONI, Carlos. In *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*, vol. 1. CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (Orgs.). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 31.

aspas, num sentido genérico e nebuloso – que agrada, isso se sabe, a uma parcela do mercado. A canção, seja ela qual for, é acima de tudo um bem consumível. Isto explica porque muitas das matérias ou resenhas sobre *Paratodos* variam entre suspiros aliviados da crítica (o estereótipo continua funcionando) e exaltações de como o *show* está lotado (Chico, portanto, é um bom produto). O absurdo da venda de ingressos ser tão desorganizada, neste contexto, ganha uma importância tremenda,

*O público a quem Chico Buarque ensina cidadania em seus discos e shows parece que aprendeu a lição do ídolo. Enganadas em seus direitos de consumidores, as pessoas que se aglomeraram à frente do Canecão todos os dias [...] para comprar ingressos para o show Paratodos já usam até um trocadilho: o show não é para todos, mas para poucos.*²⁴

e já não faz mesmo sentido, e nem há lugar, para discutir a volta de *Paratodos* no discurso tecido intrinsecamente a ele: o encontro do artista com sua experiência.

A maneira como o disco é recebido só confirma o que Roberto Schwarz apontara quase trinta anos antes no ensaio "Nota sobre vanguarda e conformismo": o amadorismo presente na busca da inspiração genuína da arte nada tem a ver com o lugar que ela ocupa na sociedade atual, onde o que vale é aquilo que pode ser comprado.

*Compositor adiantado [...] seria que compõe muito, regularmente e com mercado certo; concebe a produção já na forma de mercadoria, incorpora a ela as exigências da circulação, e não se humilha portanto, pois não há tensão entre os dois momentos.*²⁵

É interessante notar que este ensaio foi escrito em 1967 e revela no calor da hora como todo o jogo ideológico intrínseco às três letras da MPB – e que molda, de fato, a canção e compositores daqueles anos – não deixa de ser, também, um jogo comercial. O "artesão canoro" de que fala José Miguel Wisnik (e que abordamos no primeiro capítulo) é, ao mesmo tempo, um artista produtor de bens

²⁴ "Sofrimento para ver Chico Buarque". Hugo Sukman, *Jornal do Brasil*, 25. jan. 1994.

²⁵ SCHWARZ, Roberto. "Nota sobre vanguarda e conformismo". Op. cit., p. 45.

de consumo. Então, nesse momento, embora haja a consciência de que a cultura é mercadoria, como Julio Medaglia deixa claro na entrevista (de 1957) que é eixo do ensaio de Schwarz,

*"Compositor, pra nós, é um designer sonoro, capaz de trabalhar de encomenda, é compositor profissional. Não há mais lugar para o artesão que 'compõe' uma 'sinfonia', uma 'suite', um 'concerto para piano' [...]: isto é amadorismo."*²⁶

há, ainda, a presença deste artista que revela em sua obra traços da experiência lírica, seja melancólica, carnavalizante, marginal ou política: o que importa é que seja única. Como vimos, é neste redemoinho que o compositor Chico Buarque dos anos 1970 é entendido.

Os anos 1990, como escancara a recepção de *Paratodos* e toda a análise do naufrágio da ideologia política e esquerdizante que existe detrás da MPB, traz um compositor Chico Buarque que é mercadoria pura. Fato exposto na organização dos CDs em prateleiras misturadas ao "axé *music*" e "sertanejo", como Sandroni pontua ironicamente, ressaltado na importância que ganha o espetáculo e não as canções em si e, em suma, desnudado no comentário que fecha uma matéria de *O Globo*:

*Aí o clima [da apresentação de Paratodos no Canecão] já era de festa, num show que tem tudo para se tornar a trilha sonora do verão carioca de 1994.*²⁷

²⁶ SCHWARZ, Roberto. "Nota sobre vanguarda e conformismo". Op. cit., p. 43. Originalmente em "Música, não música, anti-música", entrevista de Julio Medaglia com os compositores Damiano Cozella, Rogério Duprat, Willy Correa de Oliveira e Gilberto Mendes. In *Suplemento Literário. O Estado de S. Paulo*, 24. abr. 1957.

²⁷ "A inevitável unanimidade". Antônio Carlos Miguel, *O Globo*, 08. jan. 1994.

Serei eu mesmo este cantor confuso que te rodeia?²⁸

Se em termos gerais o "produto" *Paratodos* é visto como "trilha sonora do verão carioca de 1994", não parece haver a mínima preocupação em entender qual o lugar do disco na obra de Chico Buarque. Afora os destaques da iluminação do show, e de como Chico continua encantando a platéia, a mensagem implícita e que liga as canções de *Paratodos* não é sequer mencionada. O conteúdo fica assim, deixado de lado, para evidenciar a fetichização da mercadoria²⁹.

A abordagem rasa por parte da crítica parece dar mais força à mensagem de *Paratodos*. O artista que volta à canção e às tradições de um Brasil antes desconfigurado (tão bem representadas pela escolha do samba como local de encontro), continua, por fim, alheio à realidade que canta. "A foto da capa", última canção do disco, faz uma espécie de discurso evolutivo do artista de "Mambembe" (1972) e de "Cantando no toró" (1987). Entre as três canções há definições parecidas de quem é este cantor, que acabam montando um mesmo cenário: "malandro" e "moleque" em "Mambembe"; "molambo" em "Cantando no toró" e "laráprio rastaquêra" em "A foto da capa". Assim, o narrador de "A foto da capa" ainda é marginal, mesmo depois de ter se rendido ao samba e encontrado uma canção que parece menos estilhaçada. Por ser a última, a mensagem de "A foto da capa" torna-se ainda mais contundente. Ponto de chegada do cantador que começa sua trilha reverenciando a tradição popular – e "cânonos", cada qual a seu modo, tão responsáveis por grande parte das representações e interpretações daquilo que entendemos por Brasil –, o "artista brasileiro" revela em "A foto da capa" o quanto seu cantar ainda fia-se, senão na marginalidade, na incompreensão de seu discurso:

*É uma foto que não era para capa
Era a mera contracapa, a face obscura
O retrato da paúra quando o cara
Se prepara para dar a cara a tapa*

²⁸ "Serei eu mesmo/ Este cantor confuso/ Que te rodeia/ Ou estarei feliz/ sendo eternamente o que já fui/ dentro da tua idéia." "Romance". In *Paratodos*.

²⁹ "Ao invés do valor da própria coisa, o critério de julgamento é o fato de a canção de sucesso ser conhecida de todos; gostar de um disco de sucesso é quase exatamente o mesmo que reconhecê-lo." ADORNO, Theodor W. In "O fetichismo da música e a regressão da audição". In *Textos Escolhidos - Os Pensadores*, v. XLVIII. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 173.

Há, portanto, em *Paratodos* – mais do que a volta à música – a confirmação de um tema recorrente na obra de Chico: tratar do artista como representante de uma realidade que se esquivava e repõe novas perspectivas. É, afinal, a postura do próprio Chico perante a recepção crítica de suas canções. O Chico que, quando moldado como cantor de protesto, responde emprestando sua voz a canções alheias; que expõe a lírica justamente em sua ausência, escancarando a estilizada realidade que já não cabe nas canções; e, finalmente, o sujeito que reencontra a experiência contida nas canções mas continua à margem, ainda preso aos estereótipos e à função mercadológica que cada vez mais as canções e o próprio compositor, como produtos culturais, começam a retratar.

Vale a pena lembrar da disparidade que une o compositor: mero produto e/ou sujeito consciente da própria obra. Se tal antagonismo está exposto nas canções embebidas dos anos 1970, como vimos, nos anos 1990 (e mais ainda em nossa década), o crivo do mercado é questão primordial. Fica cada vez mais evidente a necessidade de pontuar o lugar da obra artística longe de ser mera mercadoria – exatamente o que Chico faz em *Paratodos*.

Mas a questão vos é mais ou menos familiar sob a forma do problema da autonomia do autor: sua liberdade de escrever o que quiser. Em vossa opinião, a situação social contemporânea o força a decidir a favor de que causa colocará sua atividade. [...] Como ele vos é familiar, sabeis também que esse debate tem sido estéril. Ele não conseguiu libertar-se da enfadonha dicotomia por um lado – por outro lado: por um lado devemos exigir que o autor siga a tendência correta, e por outro lado temos direito de exigir que sua produção seja de boa qualidade.³⁰

³⁰ BENJAMIN, Walter. "O autor como produtor". In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 120-121. Note-se que é um ensaio que trata especificamente sobre a necessidade de que as obras artísticas (especialmente a literatura) assumam funções sociais que vão além dos meios de produção impostos por uma organização burguesa. Apresentada na Europa, em 1934, nas vésperas da Segunda Guerra Mundial, o ensaio tem um forte componente datado, pois trata, muitas vezes, da realidade específica ao momento histórico. Porém, a postura proposta por Benjamin – do autor como sujeito consciente do lugar que sua obra ocupa em determinado contexto – é extremamente válida até hoje.

No ensaio "O autor como produtor", Walter Benjamin coloca a necessidade de que a arte aja em contextos sociais vivos – e que o autor faça de sua obra algo que vá além dos meios de produção, desconstruindo a visão burguesa de arte como mercadoria. *Paratodos* parece assumir a mesma função no contexto em que é lançado. Não que o disco deixe de ser um produto e compactuar com os meios de produção (tanto que a canção "Paratodos" é vencedora do prêmio de melhor de 1993, pela APCA, em 1994). Porém, ao trilhar o encontro do sujeito com a canção, representante de sua experiência intransferível, *Paratodos* é uma resposta contrária à sua própria recepção, que parece bem mais preocupada com seu aspecto midiático. E, desta forma, a mais contundente crítica da função meramente mercadológica que é imposto a assumir.

Trazer a volta da experiência à produção artística quando ela já é produto estandardizado, é percepção corajosa da realidade friamente produtiva em que a obra se insere e no papel (quicá responsabilidade) que o artista carrega. Ainda mais quando essa volta à canção é volta também às origens de um país colado nos rostos desconhecidos que estampam o encarte de *Paratodos* – espécie de resgate e reinvenção de cenas que se marcam cotidiana e anonimamente como nossa tradição mais popular. Fragmentos de um país, porém, que ainda não se colaram de todo: a voz do artista continua sendo marginal, já que ecoa vazia numa recepção cheia de estereótipos.

Porém, como *Sinal fechado*, em 1974, tira a contundência da sua resposta muda justamente da recepção atravessada (e, neste caso, o fracasso midiático até revela uma espécie de rebeldia contra os meios de produção), a presença da canção como prolongamento da experiência individual em *Paratodos* reafirma a fresta em que a obra de Chico Buarque se coloca – sempre buscando o sujeito como autor da própria realidade. E do artista como crítico da própria obra³¹.

³¹ No decorrer deste capítulo, para contextualizar *Paratodos* e sua recepção crítica, tivemos que voltar muitas vezes aos capítulos anteriores, comparando e organizando pistas que desembocam nas canções deste disco. Tal construção não é acaso: apenas confirma o arco que a obra de Chico Buarque faz no período abordado neste trabalho. Arco bem teso nas pontas de 1974, com *Sinal Fechado*, e de 1993, com *Paratodos*, e que revela um retrato de canções que reinventam a realidade no intenso diálogo de aproximação e afastamento do artista e obra de sua recepção imediata.

Conclusão

Até que alguma luz acenda, este meu canto continua

*Ai, o meu amor, a sua dor, a nossa vida
Já não cabem na batida
Do meu pobre cavaquinho
"Um chorinho" (1967)*

No percurso deste trabalho pontuamos alguns momentos da obra de Chico Buarque, situando-os na crítica imediata. Através da análise de matérias e resenhas de jornais e revistas, procuramos entender qual a força e recepção das canções de Chico no momento de sua produção. Compor tal retrato é difícil não apenas por Chico ser uma das mais influentes figuras do cenário cultural brasileiro. Mas principalmente pela penetração de suas canções, que, por tratarem de temas cotidianos e íntimos, tocam fundo a cada um e a todos – e cercam o compositor de uma proximidade que se transforma em responsabilidade: entender mais do que ninguém os dramas, desesperos e felicidades que parecem guardados no fundo de cada um. Basta um trecho da "Carta ao Chico", escrita por Tom Jobim em 1989, para situar (mais poeticamente impossível) o que acabamos de dizer:

Chico Buarque meu herói nacional

Chico Buarque gênio da raça

Chico Buarque salvação do Brasil

A lealdade, a generosidade, a coragem, Chico carrega grandes cruzeiros, sua estrada é uma subida pedregosa. Seu desenho é prisco, atlético, ágil, bailarino. Let's dance! Eterno, simples, sofisticado, criador de melodias bruscas, nítidas, onde a vida e a morte estão sempre presentes, o dia e a noite, o homem e a mulher, tristeza e alegria, o modo menor e o modo maior, onde o admirável intérprete revela o grande compositor, o sambista, o melomano inventivo, o criador, o grande artista, o poeta maior Francisco Buarque de Hollanda, o jogador de futebol, o defensor dos desvalidos, dos desatinados, das crianças que só comem luz, que mexe com os prepotentes, que discute com Deus e mora no coração do povo. Chico Buarque Rosa do povo, seresteiro, poeta e cantor que aborrece os tiranos e alegra a tantos, tantos...¹

¹ "Carta ao Chico". Tom Jobim. In *Chico Buarque: letra e música*. WERNECK, Humberto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 7.

Antes de mais nada, talvez seja preciso dizer que a primeira percepção (que de tão introjetada tornou-se nada óbvia) passa justamente por perceber o espaço enorme que a canção popular ocupa no cotidiano. Espaço acomodado internamente quando fazemos nossas a singeleza das juras de amor, a dureza das denúncias sociais, a ironia do humor e a alegria da tristeza presentes nas canções, e que justifica de certa maneira esta proximidade intimista legada a Chico. Não seria muito dizer que se a história de cada um passa pela imensa rede das canções, a construção do que é o Brasil deve muito a elas. Afinal, se somos (ou nos fazemos) personagens das canções, o país é seu cenário mais constante – e, quem sabe, também inventado por ela.

Dito de outra forma: pouco importa se esse compositor prefere não falar, driblar, iludir tanto desencanto. Ou, ao contrário, se seu canto prolonga uma melancolia crescente apontando para um país cada dia mais soturno e tristonho. Ou ainda, se suas canções oscilam, vacilantes, entre o pato e o leão, entre o rap e o repente, entre o rebaixamento estético, a vulgarização comercial, as evocações pop, os estranhamentos rítmicos, as inflexões oníricas das palavras – esse canto ressoa sempre, no tecido da linguagem, alguma coisa organicamente ligada à aventura nacional brasileira, atualizando, com sua fluidez melódica, os dados de um país que nos parece escapar por entre os dedos, com suas pequenas expectativas cotidianas invariavelmente desniveladas, seus repentes de afetividade, sua ambigüidade civil, sua elegância esquiva, sua intolerável vulgaridade política, sua irônica melancolia.²

Partindo deste lugar onde canção popular se acomoda, chegamos a outra percepção. Antes que a recepção situe as canções em certos padrões artísticos – e muitas vezes mercadológicos–, elas são sua própria crítica. Em outras palavras: se a canção é leitura da realidade, o pensar e interpretar sobre ela, que formata a crítica, é parte fundamental de sua construção. Certamente isso vale para qualquer obra artística: a literatura não deixa de criar novas perspectivas. Mas, no caso da canção, tal fato aparece mais latente. Ao passar de boca em boca, a canção cresce, ganha tessitura, e o discurso que nasce já é aceitação e quebra.

² "Apresentação". In *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (Orgs.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 17.

Entender a canção – e, em nosso caso, especialmente a canção de Chico Buarque – como dona de um discurso e crítica intrínsecos é fundamental. Pois é a partir daí que poderemos pontuar a postura de Chico no balanço que acompanha a (des)construção de sua obra, levado na esquiwa e na reposição de perspectivas. Perspectivas, que, por um lado, aceitam o artista como produtor de uma obra que apresenta papel importante na construção de sentidos num contexto social. E, por outro lado, imbuída nas mesmas perspectivas, uma produção que conte com a inegável existência do mercado de bens culturais, transformador em mera mercadoria descartável³. É neste jogo dialético que se faz entender a obra de Chico Buarque.

³ "O autor consciente das condições da produção intelectual contemporânea está muito longe de esperar o advento de tais obras, ou de desejá-lo. Seu trabalho não visa nunca a fabricação exclusiva de produtos, mas sempre, ao mesmo tempo, a dos meios de produção. Em outras palavras: seus produtos, lado a lado com seu caráter de obras, devem ter antes de mais nada uma função organizadora. Sua utilidade organizacional não precisa de modo algum limitar-se à propaganda. A tendência, em si, não basta." BENJAMIN, Walter. "O autor como produtor". In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 131.

Virei cantor de festim

*Eu bem que tenho ensaiado um progresso
Virei cantor de festim
Mamãe contou que eu faço um bruto sucesso
Em Quixeramobim
Não sei como o maracatu começou
Mas vou até o fim
"Até o fim" (1978)*

Os quatro capítulos deste trabalho formam uma espécie de arco por onde caminha a análise da obra de Chico, aqui situada entre começo dos anos de 1970, final dos anos 1980 e começo dos anos 1990. São três tempos pontuados pela recepção crítica de *Sinal fechado*, pelo documentário *Chico ou o país da delicadeza perdida*, e pela recepção de *Paratodos*, que tecem uma amostra da construção das canções de Chico, como foi dito, sempre num balanço de esquivas e resposta enviesada à cobrança da crítica e público.

Tal jogo fica claro logo no primeiro capítulo, com seu título impactante, "O ex-compositor Chico Buarque de Hollanda", e até oposto ao que começamos analisando. Na verdade, o título ganha força ao pensarmos na situação de trás para frente: ele leva em seu bojo todo o contexto da MPB dos anos 1970 e o papel de Chico dentro, por assim dizer, desta sigla. "Ex-compositor" porque neste momento parece mais válido calar a continuar respondendo à cobranças de crítica e público para que as canções sejam representantes engajadas e contrárias à situação política do país. É claro que isto não acontece apenas com Chico: há um contexto esquerdizante das artes montado contra a situação política que é particularmente forte na canção, e acaba representando todo o viés ideológico (e também comercial, certamente) embutido na sigla da MPB.

Chico estoura em finais dos anos 1960 (e estamos aqui fazendo o discurso da recepção) como cantor bonitinho e amistoso. Mas, como produto, ele logo será substituído pelo compositor rebelde, sério e maduro – deixando para trás as marchinhas dos carnavais oníricos e caindo nos braços das passeatas políticas. Começa, então, uma cobrança maciça para que suas canções falem sobre política, a cada canção censurada há aplausos e mais venda de discos, e as pessoas vão aos

shows somente para ouvir as canções que não podem ser cantadas... o compositor Chico transforma-se num produto refém das próprias idéias. Já não interessa se as canções são realmente engajadas, bandeiras contra a ditadura: o fato primordial é que elas vendem (comportamento, idéias) muito bem.

Acontece, então, o primeiro movimento de resposta de Chico ao que a crítica considera como padrão a ser seguido: *Sinal fechado* surge com um Chico que não é compositor. Apenas intérprete, alheio e silencioso, mais do que à sua obra, à imagem que é obrigado a perpetuar⁴. O título deste segundo capítulo não poderia ser outro: "Me deixe mudo".

Fica clara a preocupação com o lugar exato que as canções ocupam no contexto em que são expostas. Mais do que reação, *Sinal fechado* é ação direta diante das condições de produção de uma obra, já que expõe a impossibilidade de um artista expor aquilo que lhe é realmente válido e intrínseco – sobrando apenas um grito mudo, bem representado pela montagem de fotos da capa. A mensagem não termina no silêncio; ela é internamente amarrada pelas vozes marginais dos sambistas e malandros, pela linguagem da fresta do compositor popular que é equilibrista e constrói, apesar de tudo ou por isso mesmo, "coisas para se cantar". Aliada à melancolia, que também permeia as canções do disco, a mensagem de *Sinal fechado* funciona mais do que como resposta, é crítica da crítica. A própria obra toma as rédeas de sua recepção para expor aquilo que lhe é primeiramente válido: que o compositor seja dono de seu próprio discurso, e não obediente às pressões da crítica.

Este discurso parece estar cada vez mais calcado na busca do lirismo. A melancolia também presente em *Sinal fechado* ganha força e é como que um dos eixos centrais que guia as canções de Chico no final dos anos 1980 – tempo analisado no terceiro capítulo, "Sambando na lama de sapato branco". Este

⁴ Na verdade, a peça *Roda Viva*, de 1967, pode ser considerada, conforme apontamos na apresentação, como o primeiro sinal do jogo entre recepção e intenção do compositor. Sem dúvida, o tema central da peça é a primeira grande reflexão e resposta de Chico sobre a própria obra. Mas *Sinal fechado* vai além: "agora Chico passa a assumir-se como personagem de si mesmo, sem o deslocamento trazido na peça: o 'produto' se vê obrigado a realizar a crítica da crítica, não apenas para se insurgir contra a imagem consumível em que se tornara, mas também por impedimentos históricos que fizeram de sua produção cultural um ato de barbárie". Devo a Ivone Daré Rabello a formulação tão esclarecedora desta idéia, apresentada na banca de qualificação do trabalho.

capítulo traz a mais pungente e certa análise da obra de Chico até então, em termos de recepção imediata: no documentário *Chico ou o país da delicadeza perdida*, produzido em 1989 por Walter Salles Jr. e Nelson Motta para um canal de televisão francesa, os 25 anos de carreira do compositor são comemorados por uma leitura vertical de suas canções. Há, finalmente, a percepção de que as canções de Chico pretendem ir além de estereótipos formados. No lirismo intermitente que as acompanha, elas versam, sim (mote do documentário), sobre uma poesia que parece perdida naquele começo de década⁵; mas, principalmente, são canções que procuram dar fôrma a uma realidade estilhaçada, de um país cada vez mais quebrado, lugar de indivíduos que não se reconhecem em sua realidade. Livre (pelo menos internamente, como ele pontua em vários depoimentos) das pressões de ser um compositor calcado no discurso político, a veia lírica de Chico parece estourar nos anos 1980⁶.

E é interessante como esta liberdade deixa à mostra também a liberdade criativa do compositor, que lavra o que chamamos de "canções das canções": peças que internalizam os estilhaços da realidade e a barafunda dos indivíduos e passam a se reconstruir juntamente com seus personagens. É como se durante esse período, longe das cobranças da recepção imediata (que, de fato, continuam a acontecer, como deixa claro a procura do "antigo" Chico em *Francisco e Chico Buarque*), Chico se voltasse para a construção interna das canções e a partir daí tirasse subsídios para formá-las. Vêm daí o processo de criação explícito em "Morro Dois Irmãos", a construção rítmica e poética da canção em "O futebol" e tantas outras canções metalingüísticas ("As minhas meninas", "Uma palavra"...)

⁵ Especificamente, como vimos, a poesia de delicadeza da bossa nova. Em tom irônico, é o que diz a "Carta ao Tom (paródia)", de Chico e Toquinho (1977): "Rua Nascimento Silva, 107/ Eu saio correndo do pivete/ Tentando alcançar o elevador/ Minha janela não passa de um quadrado/ A gente só vê Sérgio Dourado/ Onde antes se via o Redentor/ É, meu amigo/ Só resta uma certeza/ É preciso acabar com a natureza/ É melhor lotear o nosso amor". Esta canção é uma ironia sobre a ironia, "Carta ao Tom 74", de Vinícius de Moraes e Toquinho (1974) que, originalmente, já era ode ao tempo que passara: "Rua Nascimento Silva, 107/ Você ensinando pra Elizete /As canções de 'Canção do Amor Demais' /Lembra que tempo feliz, ai que saudade/ Ipanema era só felicidade/ Era como se o amor doesse em paz /Nossa famosa garota nem sabia/A que ponto a cidade turvaria /Esse Rio de amor que se perdeu /Mesmo a tristeza da gente era mais bela/E além disso se via da janela /Um cantinho de céu e o Redentor /É, meu amigo, só resta uma certeza/ É preciso acabar com essa tristeza/ É preciso inventar de novo o amor".

⁶ "Estourar" parece ser mesmo o verbo, se lembramos de "Vida", do disco homônimo, primeiro da década de 1980 e visível desabafo de toda a castração dos anos anteriores: "Luz, quero luz/ Sei que além das cortinas/ são palcos azuis/ E infinitas cortinas/ Com palcos atrás/ Arranca, vida/ Estufa, veia/ E pulsa, pulsa, pulsa/ Pulsa, pulsa mais".

deste período. Se *Sinal fechado* é uma contra-resposta contundente e direta à crítica, os anos 1980, pontuados pela acurada análise feita no documentário de Walter Salles (ironicamente para um canal de televisão estrangeiro), marcam o recolhimento do artista para a (re)construção da própria obra e de si mesmo.

Afinal, se são muitas as canções metalingüísticas, há também uma acentuação de outra face: a exposição de quem é o artista que compõe. Ele não é o artista que dá certo, o compositor profissional de que fala Roberto Schwarz⁷. Recuperado de canções dos anos 1970, tais como "Mambembe" (1972) – e sem falar novamente na presença do compositor na marginalidade de *Sinal fechado* –, o artista reaparece em "Cantando no toró" (1987) ainda na contramão, ainda desacreditado, mas, assim mesmo, dando o tom. Esta linha tênue que emerge e submerge nas canções de Chico nestes diferentes períodos de sua carreira acabam retratando sua condição de artista perante a recepção de sua obra: sempre dentro do mercado, e produzindo, afinal, bens culturais vendáveis pela exposição de sua imagem, mas consciente e crítico de ser um simples produto – realmente, não haveria imagem melhor do que alguém de sapato branco sambando na lama.

⁷ "Compositor adiantado, pelo contrário, seria quem compõe muito, regularmente e com mercado certo; concebe a produção já na forma da mercadoria, incorpora a ela as exigências da circulação, e não se humilha portanto, pois não há tensão entre os dois momentos." SCHWARZ, Roberto. "Nota sobre vanguarda e conformismo". In *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 45.

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
"Quando o carnaval chegar" (1972)*

Vimos como os anos 1980 marcam o recolhimento de Chico para a reconstrução de sua obra – que, de fato, nos últimos discos da década, parecem só conter canções e percepções estilhaçadas. A "volta" do compositor acontece em *Paratodos* (1993), tema do último capítulo, "Em *Paratodos* estou mais músico". É o reencontro do compositor com a canção antes fragmentada. Tal encontro com a obra, explícito em "Choro bandido", "Tempo e artista" e "De volta ao samba", é também o encontro do compositor com o país que lhe serve tantas vezes de cenário, quando não de protagonista. Daí a abertura de *Paratodos*, na homônima "Paratodos", ser justamente a evocação de espíritos ancestrais e formadores da canção brasileira: "use Dorival Caymmi/ vá de Jackson do Pandeiro"; "fume Ari/ cheire Vinícius/ beba Nelson Cavaquinho". Espécie de benção para o início de uma jornada, que em todas as canções do disco, pretende trilhar o caminho da volta da obra ao artista.

Tal caminho é tortuoso: passa pela melancolia, pela marginalidade e pela mistura do popular ao erudito, fazendo com que o cantor vista várias máscaras e vivencie diversas realidades que não são propriamente suas. Ao mesmo tempo em que é cantor confuso ("Romance") é também o pivete que se transfigura entre as esquinas ("Pivete") e malandro que protagoniza uma relação quase cômica com a amante ("Biscate") num cenário que remontaria perfeitamente à Lapa carioca dos anos 1930. Assim, em busca da experiência una da canção, propósito da saída de "Paratodos" ("nessas tortuosas trilhas/ a viola me redime"), o compositor acaba sendo uma espécie de *flâneur*, que pinça de cada realidade o teor de experiência que lhe cabe. Dentre essas máscaras, o artista também revela outros muitos cenários desse país por onde passeia, tão diverso quanto os personagens que abriga. *Paratodos* é, portanto, não só a tentativa de unificar uma canção

despedaçada; mas de revelar as várias faces de um país inexato e desconhecido de si mesmo (como já revelam os rostos anônimos da capa e encarte do disco).

Se no decorrer deste trabalho vimos como o mote da relação do artista com sua obra aparece constantemente nas canções de Chico, o elo implícito traçado entre "Mambembe" e "Cantando no toró" explicita-se na última canção de *Paratodos*, "A foto da capa". Ela é o nosso ponto final, e que fecha também o passeio do "artista brasileiro". Fecho não menos providencial: assim como seus pares, ela evidencia que apesar de todas as realidades apreendidas, sentidas e transmitidas nas canções, o artista não passa de um "larápio rastaquêra". Alguém que, como o sambista de "Festa imodesta", ou o poeta que entrega sua criação ao silêncio da pedra em "Morro Dois Irmãos", é sempre interpretado erroneamente – procurado quando deveria estar ausente, e vice-versa. Uma foto, enfim, que não era para a capa.

E é justamente essa a sensação que fica quando analisamos a recepção crítica de *Paratodos*. Ela só confirma o movimento que se repete em todo o período analisado: o artista e sua obra estão em lugar diferente daquele que está sendo (ou querendo ser) interpretado.

Mais uma vez, e de forma mais explícita, o artista é aceito de acordo com seus dotes mercadológicos em potencial. Se nos anos 1970 o que contava era engajamento político, e a potencialidade de produto das canções ainda estava escondida por um véu político e ideológico, nos anos 1990 a canção já é mercadoria. Tal fato é evidenciado na recepção de *Paratodos* que, aliada aos estereótipos de sempre (como revela o título de uma resenha da época: "Chico ainda retrata o Brasil e seu povo"⁸), fala apenas sobre o show de lançamento do disco. Quase não há resenhas críticas sobre as canções em si, e todo o alinhavar interno do disco passa despercebido. Chico é visto como o *pop star* que continua respondendo à máscara montada pela mídia – "retrato da paúra"⁹.

⁸ Enor Paiano, *O Estado de S. Paulo*, 12. mar. 1994. Grifos nossos.

⁹ "É uma foto que não era para a capa/ Era a mera contracapa, a face obscura/ O retrato da paúra quando o cara/ Se prepara para dar a cara a tapa". "A foto da capa" (1993).

Sou um desajustado

*Diz que eu não sou de respeito
Diz que não dá jeito
De jeito nenhum
Diz que eu sou subversivo
Um elemento ativo
Feroz e nocivo
Ao bem-estar comum
"Fica" (1965)*

O objetivo central deste trabalho, como dito anteriormente, foi analisar a obra de Chico Buarque através de sua recepção crítica. Partir de um panorama tão geral é mesmo tão assustador quanto aparenta – e, visto a importância das canções de Chico em nosso cotidiano (confirmada pelos incontáveis registros sobre o compositor em jornais e revistas e, em termos mais pessoais, pela repetida simpatia com que as pessoas se interessavam pelo tema da dissertação), praticamente impossível de ser realizado. Optou-se, então, por pontuar alguns momentos de sua carreira. Não diria que tenha sido intuitiva a escolha de *Sinal fechado* e *Paratodos* como eixos da análise.

O que mais parece "não-recepção" da obra de Chico, visto que são produções pouco lembradas, acaba tirando deste incômodo a primeira dúvida que monta o trabalho: a estranheza impactante de *Sinal fechado* e a volta de que, indubitavelmente, trata *Paratodos* se referem a quê? O estopim é a entrevista de Chico concedida à Ana Maria Bahiana em 1974, para o jornal *Opinião*. Entrevista que evidencia um Chico completamente alheio e inverso daquele compositor de sucesso cultuado nas resenhas e reportagens dos principais jornais da época. De onde surgia tanta amargura, explícita nas falas de Chico e no título da entrevista, "O ex-compositor Chico Buarque de Hollanda"? O resultado, meses depois, resposta mais fria e calculada, está em *Sinal fechado*. É a primeira esquiva do artista, em defesa de sua obra, sem ser taxado por estereótipos, que se dá no contato com a recepção crítica. O primeiro grande balanço feito por um compositor vivendo no olho do furacão: parte formadora da canção popular que, definindo-se na sigla da MPB leva toda uma vertente política no bojo, e, dialeticamente, elege Chico como um de seus maiores representantes

ideológicos... e mercadológicos, pois é também nesta época que o mercado de bens culturais começa a ganhar contornos no Brasil.

Sinal fechado é o primeiro ponto da costura que permeia a análise deste trabalho. Colocar o compositor popular como mantenedor de um discurso próprio, mais forte do que o papel de produto que, invariavelmente, ele é obrigado a assumir, é destacar a voz marginal do sambista (ou o lirismo acentuado das "canções das canções" do final dos anos 1980, ou a volta às tradições de um Brasil popular em *Paratodos*) e tomar a canção como que descolada de seu viés propagandístico – imbuindo o autor da responsabilidade de saber que sua obra, mesmo que perpassasse os modos de produção, deve existir além deles¹⁰.

Neste jogo podemos entender as insistentes aparições do artista que leva a canção nas situações mais inóspitas possíveis ("Mambembe", "Festa imodesta", "Cantando no toró", "A foto da capa"); elas são espelho da situação, por assim dizer, com que o compositor Chico Buarque lida na vida real – esses artistas às vezes torpes e mal interpretados são quase reflexo do compositor que não consegue ir além da barreira de estereótipos montados pela recepção crítica e público.

O elo que liga *Sinal fechado*, as produções do final dos anos 1980 e *Paratodos*, é, portanto, o artista em contato com a construção da própria obra. Cada uma das produções responde à estímulos que vêm não apenas da realidade circundante – interpretação que poderia analisar *Sinal fechado* só como resposta à censura, ou as canções de Francisco como cenário da interrogação generalizada do Brasil dos anos 1980 –, mas da ligação direta com a recepção crítica que a constrói. Recepção que ao mesmo tempo cobra posturas que tornem as canções "trilha sonora do verão carioca"¹¹, e provoca respostas, no caso de Chico, contrárias a essa imposta condição de produto. Quanto mais colocadas como

¹⁰ "Talvez tenha chamado vossa atenção o fato de que as observações que estou a ponto de concluir só imponham ao escritor uma exigência, que é a *reflexão*: refletir sobre sua posição no processo produtivo." BENJAMIN, Walter. "O autor como produtor". In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Op. cit., p. 134.

¹¹ "A inevitável unanimidade", resenha de *Paratodos*. Antônio Carlos Miguel, *O Globo*, 08. jan. 1994.

mercadorias, tanto mais as canções são conscientes de seu lugar no momento de produção. Se é disto que trata *Sinal fechado*, *Francisco* e *Chico Buarque*, a volta à obra e à condição de artista (brasileiro e abençoado pelos cânones da tradição da música popular) é a resposta mais forte de *Paratodos*, que fecha a análise deste trabalho.

Há, aqui, uma espécie de movimento dialético que circunda as canções de Chico: a crítica cultural inventa um Chico, sua produção cria a crise e como isso reposiciona a recepção e a obra. Neste balanço, a própria canção já é primeira quebra e crítica de si mesma. E o artista, consciente do papel que sua obra expõe no momento de produção, o primeiro a evidenciar a crise. Talvez seja esta a percepção final e mais profunda a que chega este trabalho: Chico cria canções que evidenciam a crise, parte fundadora de uma construção e desconstrução que vão se fazendo através da recepção crítica. Não apenas, embora já muito, canções que interpretam fragmentos do cotidiano. Mas, principalmente, que retratam nelas e em sua recepção, a lógica fora do lugar do país que também é fresta. Construindo coisas pra se cantar.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. *Prismas*, São Paulo: Ática, 2001.
- _____. "Conferência sobre lírica e sociedade". In *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975, vol. XLVIII.
- _____. "O fetichismo na música e a regressão da audição". In *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975, vol. XLVIII.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- BARROS E SILVA, Fernando de. *Chico Buarque*. [Coleção Folha Explica]. São Paulo: Publifolha, 2003.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução". In *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975, vol. XLVIII.
- _____. "O autor como produtor". In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. "O narrador". In *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975, vol. XLVIII.
- _____. "Sobre alguns temas em Baudelaire". In *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975, vol. XLVIII.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BUARQUE, Chico. *Benjamim*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. *Fazenda modelo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- CAMPOS, Augusto. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (Orgs.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Vols. I, II e III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 1997.
- DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia (Orgs.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Faperj, 2003.
- ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

- FERNANDES, Rinaldo (Org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2004.
- GABEIRA, Fernando. *Carta sobre a anistia*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- LOPES, Nei. *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Folha Seca, 2003.
- LUKÁCS, George. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- MAMMÌ, Lorenzo; NESTROVSKI, Arthur; TATIT, Luiz. *Três canções de Tom Jobim*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- MARTINS, Maria Helena (Org.). *Rumos da crítica*. São Paulo: Senac, 2000.
- MARX, Karl. "Para a crítica de uma economia política". In *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1974, vol. XXXV.
- MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: UnB, 1990.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- _____. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- MÉSZÁROS, István. *O século XXI: socialismo ou barbárie?*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e cultural na MPB (1959 - 1969)*. São Paulo: Annablume, 2001.
- NESTROVSKI, Arthur (Org.). *Em branco e preto: artes brasileiras na Folha*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70: música*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.
- OLIVEIRA, Francisco. *Crítica à razão dualista; O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- SAID, Edward. "Sobre a provocação e o assumir posições". In *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; Editora UFRJ, 2001.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

VASCONCELOS, Gilberto de. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; Editora UFRJ, 2002.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

WERNECK, Humberto. *Chico Buarque: letra e música*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

ZÉ, Tom. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.

Artigos de periódicos

CANDIDO, Antonio. "A literatura brasileira em 1972". In *Arte em Revista*, ano I, n.1 janeiro/março 1979, p. 25.

GARCIA, Walter. "Ouvindo Racionais MC's". In *Revista Teresa n. 4-5*. São Paulo: Editora 34.

MELLO, Heitor Ferraz. "Alegorias do vazio". In *Revista Cult*, n. 69, 2003.

NESTROVSKI, Arthur. "O samba mais bonito do mundo". In *Revista Teresa n. 4-5*. São Paulo: Editora 34.

Artigos de jornais e revistas sobre Chico Buarque

1971

"Chico, o preferido". *Folha de S. Paulo*, 23. fev. 1971.

"Chico Buarque reclama". *Folha de S. Paulo*, 14. dez. 1971.

1972

"10 mil pessoas aplaudem Chico Buarque no Anhembi". Walter Silva, *Folha de S. Paulo*, 17. jan. 1972.

"Censura veta filme e música de Chico". *Folha de S. Paulo*, 21. mar. 1972.

"Pedreiro dá colher de prata a Chico Buarque". *Jornal do Brasil*, 17. jul. 1972.

"Chico Buarque começa o circuito universitário". *Folha de S. Paulo*, 01. out. 1972.

"A gravação ao vivo de Caetano e o amigo Chico". *Folha de S. Paulo*, 10. dez. 1972.

1973

"Chico Buarque estréia amanhã seu novo show". *O Globo*, 22. jan. 1974.

"Chico Buarque, por que fez isto?". Fernando Jorge, *Última Hora*, 31. jan. 1973.

"68: palavras, agressão (aquilo também era dele)". Eric Nepomuceno, *Folha da Tarde*, 21. mar. 1973.

"72: o bom ano de construção". Eric Nepomuceno, *Folha da Tarde*, 21. mar. 1973.

"73: a nova peça ou: Calabar foi um traidor?" Eric Nepomuceno, *Folha da Tarde*, 21. mar. 1973.

"Este encontro se repete, como em 67. O que mudou nesses seis anos?" Eric Nepomuceno, *Folha da Tarde*, 21. mar. 1973.

"Chico Buarque, a música contra o silêncio". *Jornal do Brasil*, 21. abr. 1973.

"O cálice de Gil e Chico". *Folha de S. Paulo*, 10. mai. 1973.

"Chico censurado duas vezes: pela censura e pela Phonogram". *Folha da Tarde*, 12. mai. 1973.

"Calabar só em teatro". *Folha de S. Paulo*, 26. set. 1973.

"Chico, ou o elogio da criação". *Jornal do Brasil*, 29. out. 1973.

1974

"O show assim. É de Chico". Lúcia Helena Corrêa, *Última Hora*, 25. jan. 1974.

"Ao poeta Chico Buarque". Nelson Motta, *O Globo*, 10. mar. 1974.

"Juvenal, o bom. Por Chico Buarque". *Jornal da Tarde*, 26. nov. 1974.

"Sinal aberto para Chico Buarque". Maria Lucia Rangel, *Jornal do Brasil*, 05. dez. 1974.

"O LP de Chico Buarque". Walter Silva, *Folha de S. Paulo*, 10. dez. 1974.

"Sinal aberto para esse Chico, que dá tão bem o recado dos outros". José Ramos Tinhorão, *Jornal do Brasil*, 20. dez. 1974.

"Nas livrarias, a última música de Chico Buarque". *Última Hora*, 21. dez. 1974.

1975

"Os bois de Chico Buarque". *Jornal do Brasil*, 08. jan. 1975.

"Um roteiro de 10 anos, pela tragédia urbana e a fantasia". Maria Lucia Rangel, *Jornal do Brasil*, 06. jun. 1975.

"Chico e Betânia". *Jornal do Brasil*, 06. jun. 1975.

"Loureiro e Rui juntos na criação". *Jornal do Brasil*, 06. jun. 1975.

"No Canecão, Chico e Bethânia cantam velhos sucessos". *Folha de S. Paulo*, 10. jun. 1975.

"Bem feito". Walter Silva, *Folha de S. Paulo*, 26. jun. 1975.

"Você já dançou no Canecão?" Graça Lago, *Folha de S. Paulo*, 09. jul. 1975.

"Caetano, Chico e Milton: o encontro musical no Canecão". Isa Cambará, *Folha de S. Paulo*, 02. out. 1975.

1978

Entrevista à *Veja*, 02. ago. 1978.

1986

"Chico Buarque na balança". Tárík de Souza, *Jornal do Brasil*, 29. mar. 1986.

1987

Entrevista à revista *Afinal*, 1987.

"Estóy más enamorado de la música que de las palabras". *El Clarín*, 02. abr. 1987.

"As últimas do Chico". Diana Aragão, *O Globo*, 30. out. 1987.

"Chico lança novo LP depois de quatro anos". Carlos Rennó, *Folha de S. Paulo*, 01. nov. 1987.

"Chico Buarque". Antônio O'Lima, *Jornal da Tarde*, 03. nov. 1987.

"Ele vem sozinho. Para todos nós". Isa Cambará, *Jornal da Tarde*, 13. nov. 1987.

1988

"Chico: ele está de volta ao palco, após uma ausência de 13 anos". Isa Cambará, *Jornal da Tarde*, 06. jan. 1988.

"A ginga do Francisco". Marcus Barros Pinto, *O Globo*, 08. jan. 1988.

"Ninguém notou imperfeições vocais de Francisco". Sérgio Augusto, *Folha de S. Paulo*, 08. jan. 1988.

"Chico Buarque arrasa no Canecão". Sérgio Augusto, *Folha da Tarde*, 08. jan. 1988.

"Compasso de um tímido". Ricardo Lessa, *IstoÉ*, 13. jan. 1988.

"O velho Francisco vem aí". Sérgio Augusto, *Folha de S. Paulo*, 20. mar. 1988.

"Algo no ar: é Chico Buarque". Isabel Taranto Pelaes, *O Estado de S. Paulo*, 22. mar. 1988.

"Chico: em São Paulo, 15 anos depois". Denise Lima, *O Globo*, 23. mar. 1988.

"Chico, o show, matando quinze anos de saudades". Cristina Marello, *Jornal da Tarde*, 23. mar. 1988.

"Procura de ingressos aumenta o preço de Francisco". *Folha de S. Paulo*, 23. mar. 1988.

"Francisco Buarque não mudou nada". Charles Magno Medeiros, *O Estado de S. Paulo*, 25. mar. 1988.

"Chico, emoção". Edmar Pereira; Cristina Iori, *Jornal da Tarde*, 25. mar. 1988.

"Francisco se equilibra entre o que já passou e o que vai ficar". Carlos Rennó, *Folha de S. Paulo*, 25. mar. 1988.

"São Paulo ama Chico". *O Globo*, 28. mar. 1988.

"Chico: 'o próprio tempo vai parar pra ouvir'". Cristina Marello, *Jornal da Tarde*, 30. mar. 1988.

"Chico: um reencontro de três semanas. Sempre emocionante". *Jornal da Tarde*, 12. abr. 1988.

"Chico em noite de glória". Eliane Lobato, *O Globo*, 26. nov. 1988.

"Em 1989, o compositor Chico Buarque substitui o cantor". Luiz Fernando Sá, *O Estado de S. Paulo*, 11. dez. 1988.

1989

"Os Dois Irmãos de Chico". Tim Lopes, *Jornal do Brasil*, 11. nov. 1989.

"Chico Buarque aposta na poesia". *Folha da Tarde*, 17. nov. 1989.

"Deixa o óbvio na poeira". Tárík de Souza, *Jornal do Brasil*, 17. nov. 1989.

"Passe de mestre de Chico Buarque". Diana Aragão, *O Globo*, 17. nov. 1989.

"Chico Buarque troca política por poesia em seu novo LP". Luís Antônio Giron, *Folha de S. Paulo*, 17. nov. 1989.

1990

"Chico lança álbum ao vivo só para a história". Luís Antônio Giron, *Folha de S. Paulo*, 21. set. 1990.

"'Carolina' segue a banda". Mauro Ferreira, *O Globo*, 25. set. 1990.

"'Chico Buarque' vê Rio com olhar nostálgico". Carlos Calado, *Folha de S. Paulo*, 01. out. 1990.

"Chico canta em documentário um Rio de deselegância e brutalidade". Marcos Strecker, *Folha de S. Paulo*, 09. dez. 1990.

1991

"Chico Buarque lança 'Estorvo'". Humberto Werneck, *Jornal do Brasil*, 27. jul. 1991.

"Chico Buarque lança 2º livro de ficção depois de 16 anos". *Folha da Tarde*, 27. jul. 1991.

"Um Chico Buarque indiferente, num romance artesanal". *Jornal da Tarde*, 29. jul. 1991.

"Narrativa tensa". Sérgio Sant'anna, *Jornal do Brasil*, 03. ago. 1991.

"Estorvo é o relato exemplar de uma falha". Benedito Nunes, *Folha de S. Paulo*, 03. ago. 1991.

"Novo livro de Chico Buarque já é a sensação nas livrarias da cidade". Alessandra Arvati, *Folha da Tarde*, 06. ago. 1991.

"Chico Buarque faz um livro 'impopular'". Marcelo Coelho, *Folha de S. Paulo*, 07. ago. 1991.

"O novo estouro de Chico Buarque". *Jornal do Brasil*, 14. set. 1991.

"Em três dias, 'Estorvo' vende 7,5 mil exemplares em Portugal". Jair Rattner, *Folha de S. Paulo*,

16. nov. 1991.

"Livro é 'peregrinação por raízes perdidas'". José Cardoso Pires, *Folha de S. Paulo*, 16. nov. 1991.

1992

"Chico prepara seu novo disco". Mauro Dias, *O Estado de S. Paulo*, 13. abr. 1992.

1993

"Chico entra em turnê depois de 5 anos". Luiz Fernando Vianna, *O Globo*, 12. mai. 1993.

"Chico fica proustiano em 'Paratodos'". Mauro Dias, *O Estado de S. Paulo*, 13. nov. 1993.

1994

"Beque parado". Lula Branco Martins, *Jornal do Brasil*, 04. jan. 1994.

"Contenção e sons 'paratodos'". Nayse López, *O Globo*, 04. jan. 1994.

"'Paratodos' reconcilia Chico com o palco". Mauro Dias, *O Estado de S. Paulo*, 06. jan. 1994.

"A fatia mais doce da vida versão 'diet'". Luiz Fernando Vianna, *O Globo*, 06. jan. 1994.

"O craque no Maracanã lotado". Tárík de Souza, *Jornal do Brasil*, 08. jan. 1994.

"Festival de celebridades". Paulo Reis e Teresa Karabtchevsky, *Jornal do Brasil*, 08. jan. 1994.

"Flanelinhas ficam na mão". Glória Santos, *Jornal do Brasil*, 08. jan. 1994.

"A inevitável unanimidade". Antônio Carlos Miguel, *O Globo*, 08. jan. 1994.

"Tietagem religiosa e explícita". Sidney Garambone, *O Globo*, 08. jan. 1994.

"Sofrimento para ver Chico Buarque". Hugo Sukman, *Jornal do Brasil*, 25. jan. 1994.

"Chico, Benjamin e Peter Pan". Luciano Trigo, *O Globo*, 20. fev. 1994.

"Chico Buarque volta ao palco mais quieto em 'Paratodos'". José Ciaglia Júnior, *Folha da Tarde*, 10. mar. 1994.

"Chico traz emoção de 'Paratodos' a São Paulo". Mauro Dias, *O Estado de S. Paulo*, 10. mar. 1994.

"Tudo funciona bem em 'Paratodos'". Renato Bianchi, *Folha de S. Paulo*, 12. mar. 1994.

"Chico ainda retrata o Brasil e seu povo". Enor Paiano, *O Estado de S. Paulo*, 12. mar. 1994.

"Presente para os fãs". *Jornal do Brasil*, 10. nov. 1994.

1995

"Chico Buarque lança disco com regravações". *Folha de S. Paulo*, 23. jul. 1995.

"Chico reencontra o passado em novo disco". *Jornal do Brasil*, 23. jul. 1995.

"De novo, um gol de placa". Tárík de Souza, *Jornal do Brasil*, 23. jul. 1995.

"Perdendo a margem de vista". *O Estado de S. Paulo*, 24. jul. 1995.

"Editora apressa novo livro de Chico Buarque". José Geraldo Couto, *Folha de S. Paulo*, 28. out. 1995.

"A lapidação de um universo angustiado". Paulo Roberto Pires, *O Globo*, 02. nov. 1995.

"Literatura da canção". *Jornal do Brasil*, 02. nov. 1995.

"Chico Buarque joga com as aparências". Mauro Dias, *O Estado de S. Paulo*, 02. nov. 1995.

"Chico Buarque lança seu segundo romance". *Folha de S. Paulo*, 02. dez. 1995.

"Vou te contar o que está acontecendo". Augusto Massi, *Folha de S. Paulo*, 02. dez. 1995.

"Sonho e realidade se confundem na narrativa". José Geraldo Couto, *Folha de S. Paulo*, 02. dez. 1995.

"Obra-prima de Edu e Chico nasceu 'careta'". *O Estado de S. Paulo*, 13. dez. 1995.

"O olhar hiper-realista". José Paulo Paes, *Folha de S. Paulo*, 31. dez. 1995.

2004

"Chico, o dono de uma voz que fala por si". Lauro Lisboa Garcia, *O Estado de S. Paulo*, 19. jun. 2004.

"Este moço tá diferente". Pedro Alexandre Sanches, *Folha de S. Paulo*, 13. jun. 2004.

"Já estou pegando o violão" – entrevista a revista *Ocas*, 24. jul. 2004.

"A canção, o rap, Tom e Cuba, segundo Chico" – entrevista a Fernando de Barros e Silva, *Folha de S. Paulo*, 26. dez. 2004.

Discografia

1. Interpretados pelo autor

Chico Buarque de Hollanda Universal Music 40282, São Paulo, 1966, (P) 2001.

Chico Buarque de Hollanda Universal Music 40292, São Paulo, 1967, (P) 2001.

Chico Buarque de Hollanda, Universal Music 40302, São Paulo, 1968, (P) 2001.

Chico Buarque de Hollanda, Universal Music 04228120912, São Paulo, 1970, (P) 2001.

Construção, Universal Music 0422860132, São Paulo, 1971, (P) 2001.

Quando o carnaval chegar, Universal Music 04228264112, São Paulo, 1972, (P) 2001.

Chico canta, Universal Music 73145100082, São Paulo, 1973, (P) 2001.

Sinal fechado, Universal Music 73145182172, São Paulo, 1974, (P) 2001.

Meus caros amigos, Universal Music 04228420132, São Paulo, 1976, (P) 2001.

Chico Buarque, Universal Music 73145182202, São Paulo, 1978, (P) 2001.

Ópera do Malandro, Universal Music 04228385162, São Paulo, 1979, (P) 2001.

Vida, Universal Music 73145182182, São Paulo, 1980, (P) 2001.

Almanaque, Universal Music 73145100102, São Paulo, 1981, (P) 2001.

Francisco, RCA M1400001, São Paulo, 1987, (P) 1995.

Chico Buarque, BMG/RCA 1500008-A, São Paulo, 1989.

Paratodos, BMG/RCA V120046, São Paulo, 1993.

As cidades BMG/RCA 7432163233-2, São Paulo, 1998.

2. Outros

Cartola, Discos Marcus Pereira 4725692, São Paulo, s/ data.

Cartola, Discos Marcus Pereira/ EMI 4725682, São Paulo, s/ data.

Edu & Tom, Polygram 534258-2, São Paulo, 1981 (P) 1996.

Elis & Tom, Polygram/ Philips 824418-2, São Paulo, 1974, (P) 1998.

Nelson Cavaquinho, EMI 592898-2, São Paulo, 1973, (P) 1973.

Noel Rosa, Gravadora Eldorado 935027, São Paulo, s/ data.

Documentários

Chico e as cidades, direção: José Henrique Fonseca, 2000.

Chico ou o país da delicadeza perdida, direção: Walter Salles Jr. e Nelson Motta, 2003.