



Chico Buarque de Holanda: crítica histórica através da Arte

Vivian Albertoni*

Guilherme Pereira**

Resumo: O presente trabalho visa discutir alguns aspectos encontrados nas letras de canções de um dos mais representativos artistas brasileiros de todos os tempos, o compositor Chico Buarque. Busca-se ressaltar não apenas a sempre enfatizada faceta 'ideológica' ou 'engajada' de sua produção, mas também demonstrar o quanto a realização verbal de suas obras carrega um senso estético e poético. Pode-se afirmar que as letras de canção de Chico, assim como os próprios arranjos, potencializam a percepção de seu tempo, constituindo obras de Arte, tanto no que se refere ao conteúdo estético quanto à relação com o cenário histórico-econômico-social.

Palavras-chave: Chico Buarque; MPB; Canção; História do Brasil – período militar; Estética

Abstract: Chico Buarque is one of the most representative Brazilian artists, and this essay intends to analyse some aspects of his lyrics. Our focus is to deal not just with the "ideological" or "political" feature of his art, but with the poetical/aesthetic one – which is related to the verbal accomplishment of the lyrics. This characteristic makes his works (in musical and poetical terms) really impressive representations of Brazil's historical context in the military period.

Keywords: Chico Buarque; Brazilian Popular Music (MPB); Popular song; Brazilian History; Esthetics.

A idéia de que a estrutura político-social do Brasil funciona de acordo com uma espécie de círculo vicioso marca presença desde a Literatura produzida no século XIX: o apadrinhamento e a troca de favores constituem linhas-de-força num romance como *Memórias de Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, ou nos contos de Machado, como em “O Caso da Vara”, ou o célebre “Teoria do Medalhão”, no qual o pai ensina ao filho como se portar, a fim de não destoar da engrenagem social que rege o Brasil, baseada em superficialidades e favorecimentos.

Isso significa que a interdependência das camadas internas chamava a atenção dos escritores, no século XIX; indivíduos de diferentes camadas sociais comportam-se como elos

* Vivian Igenes Albertoni da Silva é Mestre em Literatura Brasileira pelo Curso de Pós-Graduação em Letras da UFRGS. Entre suas publicações mais recentes estão “A poesia de Guilhermino César e a presença do outro: questões surgidas na segunda metade do século XX”. *Ao Pé da Letra*, Recife, v. 2, p. 201-206, 2000 e, em co-autoria com a Profª. Dr. Jane Tutikian, “Viagem para lembrar o esquecimento de um povo ou o desatento abandono de si (um estudo de *Terra Sonâmbula* de Mia Couto)”. *Organon*, Porto Alegre, 2003

** Guilherme Pereira é aluno do 4º semestre do Curso de Ciências Econômicas da UFRGS.

de uma interminável cadeia de distribuição de favores ou privilégios. A Lei e seus representantes, ou não figuram no texto (o que, no caso de Machado, é muitíssimo significativo), ou são elos como quaisquer outros, disponíveis à corrupção.

O romance vive seu auge, no Brasil, justamente no século XIX. Na metade do século XX, no entanto, outra forma de Arte ligada à Literatura avançava a passos largos, rumo à consagração junto ao grande público: a canção popular. É ela quem detectará, através de uma forma nova, que estruturas sustentam a sociedade brasileira.

Dentre os poetas de grande relevância que atuavam nas décadas de 1960 e 70, pode-se identificar, pelo menos, dois grupos: aqueles que manifestavam preocupações, às vezes explícitas (caso de um Drummond ou de um Guilhermino Cesar), às vezes apenas latentes no próprio modo de fazer poesia (caso da introspecção e da busca de raízes folclóricas em Cecília Meireles). Suas obras representavam certo discurso alarmado com as mudanças velozes e de grande impacto trazidas para o país com a tecnologia, a urbanização e a massificação. As reflexões muitas vezes giravam em torno do que é ser brasileiro, de onde estão as nossas raízes culturais e históricas, de qual é nossa essência humana.

A Bossa Nova (e a chamada “MPB” em geral) e o Tropicalismo levam esse debate, de forma absolutamente artística, para a boca do povo. Os festivais promovem os compositores e os músicos a estrelas, a formadores de opinião. As massas acompanham as disputas entre os músicos da época, talvez sentindo, mas não compreendendo em sua plenitude, a profundidade das posições ideológicas que estavam em jogo. Todos gritavam por liberdade, mas cada um à sua maneira.

Um nome que se destaca dentre os *MPBistas* é o de Chico Buarque. Oriundo de uma família de intelectuais, o compositor, cantor e intérprete cativa multidões. É chamado de gênio e poeta. Suas canções, além da riqueza melódica e da qualidade dos arranjos, exibem o virtuosismo de alguém que sabe manejar a língua portuguesa e expressar a partir dela o que está no ar.

Mas, o que está no ar? Essa é a questão colocada por ele em “O que será? (À flor da pele)”, canção com diversas letras, como em eterna busca pelas aproximações mais apropriadas, ou como sempre mudando, metamorfoseando-se para evitar a resolução – ou a captura.

Essa idéia de captura faz lembrar o que o nome de Chico quase sempre faz lembrar: ditadura, exílio, músicas de denúncia... No entanto, antes de pensar no compositor como um panfletário, é preciso destacar, primeiro, que se trata de um grande poeta; segundo, que se está diante de um grande músico. Isso faz toda a diferença, pois não sua Arte não se encontra

subordinada à mensagem política. A qualidade estética do conjunto de sua obra implica tanto na preocupação com a faceta artístico/poética da mesma quanto com a consequência disso: a epifania a respeito da realidade da qual essa Arte brota e na qual ela se insere.

Em certos momentos, pode-se falar em denúncia explícita, como em “Acorda, amor”, com seu arranjo dramático que é aberto e encerrado com sirenes, notas graves e paradas, e cuja letra possui trechos como:

Acorda, amor
Eu tive um pesadelo agora
Sonhei que tinha gente lá fora
Batendo no portão
Que aflição!
Era a dura
Numa muito escura viatura
Minha nossa santa criatura
Chame o ladrão!
.....
Acorda, amor
Não é mais pesadelo nada
Tem gente já no vão da escada
Fazendo confusão
Que aflição!
São os homens
E eu aqui parado de pijama
Eu não gosto de passar vexame
Chame o ladrão!

Se eu demorar uns meses
Convém às vezes você sofrer
Mas depois de um ano eu não vindo
Ponha a roupa de domingo
E pode me esquecer

“Apesar de você” é outro exemplo de canção de protesto sempre tomada como explícita. No entanto, muitas vezes a menção é sutil, se manifestando muito mais pela criação de um “clima” de tensão, do que por uma letra que nomeie abertamente as questões. Esse é o caso da mencionada “O que será”, em que o conjunto de perguntas e de afirmações de tom profético é mais relevante do que tentar encontrar uma resposta. E também é o que acontece em “Roda Viva”, no arranjo que principia lento e toma ares de turbilhão, à medida em que a letra avança. Aliás, cabe aqui retomar a idéia de ‘roda’ e de ‘círculo’, associada à privação da liberdade: “eis que chega a roda viva e leva o destino pra lá” faz pensar tanto na violência do governo militar, quanto na engrenagem político-social-cultural da qual é impossível fugir.

Uma questão que se destaca no século XX, marcando presença em sua produção literária – muito antes de se falar em ‘globalização’ – é a interação econômica entre diferentes países. Não que isso não existisse antes, mas agora se trata de um conjunto de fenômenos

diferenciados e estreitamente ligados ao poder econômico-cultural de uma nação não-européia.

Seguindo essa linha tem-se “Fado tropical”, caracterizando a tendência colonialista, para que se construa uma explicação razoável para o não-nacionalismo da elite brasileira que, formada inicialmente por europeus, não mantinha vínculos, senão comerciais e exploratórios, com o território: “Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal”; /Ainda vai tornar-se um imenso Portugal”.

As rendas do além-Tejo cobrem a linda mulata. Dessa forma, a figura resultante da amálgama entre o que seria o elemento nacional (a mulata) e o estrangeiro (as rendas do além-Tejo) não é uma boa representação da ‘pátria’, uma vez que seu exterior foi transformado em algo mais condizente com a idéia de civilização trazida por nossos colonizadores. A questão é identitária – de reconhecimento, por parte da voz que fala, na letra da música.

A constituição econômica da produção açucareira, fator de fixação de população européia em solo brasileiro, ocorre, como todos bem sabem, com base no latifúndio monocultor escravista. Escravista não por maldade ou fetiche, mas sim por ser esta a forma mais viável de produção e ocupação das imensuráveis e inóspitas terras descobertas. Nada mais lógico do que a colaboração dos proprietários de terras em prol da manutenção e expansão de suas propriedades, prestígio e fortuna. A escravidão foi o veículo encontrado para viabilizar a manutenção do império português e, após pressão internacional, transformou-se o que se chamava ‘comércio de escravos’ em ‘tráfico’. A abolição da escravatura ‘por fases’, como foi feita no Brasil, levou a uma transição sem traumas, criando uma base social desajustada, já que os filhos das escravas passam a nascer livres – mas continuam sendo amamentados por seios escravos – e são agraciados com a liberdade os maiores de 60 anos – lembrando que são membros de uma população com expectativa de vida de apenas 32 anos.

Não faltavam braços, então (de ex-escravos e imigrantes), para que fosse dada a partida no sentido da industrialização baseada nos recursos oriundos do café e do capital estrangeiro – o além-mar se desloca para a América do Norte. A importância dessa questão, na obra de Chico Buarque, será abordada adiante.

Existe uma obra de Chico que consideramos especialmente interessante, no que se refere à abordagem das questões nacionais de sua época. Trata-se da *Ópera do Malandro*, adaptação de uma adaptação de Bertolt Brecht, que Chico ambienta no Brasil dos anos 1940. Não se deve acreditar, no entanto, que se trate de uma escolha inocente. É preciso atentar para o que a década de 1940 teria a dizer para o Brasil de 1978 – ano de estréia da peça.

A ditadura de Getúlio Vargas acaba em 1945. Esse governo foi marcado pelo tom demagógico, populista e de incentivo ao patriotismo. As portas do mercado nacional foram abertas ao investimento estrangeiro, e um surto de modernidade parecia ter assaltado o país: progresso de cor verde-e-amarela (como por exemplo a criação da Petrobrás) combina-se com a invasão de produtos norte-americanos, tanto no que se refere às modas quanto aos itens industrializados. A Europa ainda remexia os destroços da guerra, o mercado nacional estava livre e era interessante chegar antes do Comunismo.

A Ditadura começa em 1964. O clima de tensão é mantido pelo discurso dos militares, que resalta sua função patriótica de orientar o país, tanto no que se refere às questões políticas, quanto às questões econômicas. Mais uma vez, os EUA se encontram num período de grande expansão, e mais uma vez se utiliza do fascínio de sua tecnologia e de sua indústria cultural para tomar mercados e combater comunistas, travestindo seu intuito colonialista.

Como se percebe, há diversos elementos, perceptíveis mesmo numa visada bastante breve de que esses dois momentos históricos refletem um certo padrão de comportamento histórico-político-social no Brasil. Alguns elementos da *Ópera* servem muito bem para ilustrar algumas dessas questões.

Na trama tem-se a retomada da idéia de interdependência entre classes: o burguês Sr. Duran, patrão de mais de mil prostitutas, fala em ‘ajudar’ as pobres moças, em empregá-las com todos os direitos garantidos por lei, livrando-as dos problemas com a polícia, uma vez que ele mantém trocas de favores em dinheiro com o chefe de polícia; sua filha Terezinha se apaixona por Max Overseas, contrabandista. O casamento de Max e Terezinha representa a união da classe dos ‘fora-da-lei’ com a dos ‘oficialmente’ fora-da-lei.

A idéia de quem está ou não dentro da lei é sugerida pela “Homenagem ao malandro”, cantada pelo personagem-autor da peça, o malandro João Alegre:

Eu fui fazer
um samba em homenagem
à nata da malandragem
que conheço de outros carnavais
Eu fui à Lapa
e perdi a viagem
que aquela tal malandragem
não existe mais

Agora já não é normal
O que dá de malandro
regular, profissional
Malandro com aparato
de malandro oficial
Malandro candidato
a malandro federal
Malandro com retrato

com gravata e capital
que nunca se dá mal

A primeira canção da peça também é cantada por João Alegre, e descreve um ciclo que começa no malandro que bebe e sai sem pagar, passa pelo garçom lesado que rouba o caixa do bar, pelo dono do bar que tenta diminuir o prejuízo pagando menos para o carregador, que reclama do produtor de aguardente, que se queixa ao Banco do Brasil, que tenta se recuperar no mercado internacional. O poderio do bloqueio comercial americano corta a cachaça das tropas, e o prejuízo começa a ser repassado, camada por camada, de volta, até chegar ao malandro, que é pego pela polícia, acusado de ladrão. Ou seja, o ciclo agora inclui o mercado internacional, e deixa bem claro que apenas um elo está sujeito à punição, a fim de não destruir a cadeia de interdependência. A solução é simples, surge a socialização das perdas.

“Geni e o Zepelim” mistura moral e tecnologia. Narra o embate entre a cidadezinha interiorana que despreza Geni por ela se entregar a todo tipo de gente, que passa a implorar que ela atenda aos desejos do “guerreiro” que vem de fora e que traz consigo o poder de destruir a todos, e que despreza a generosidade da mulher, logo depois que o perigo passa. A intolerância que caracteriza certas camadas conservadoras da sociedade brasileira (“o prefeito de joelhos / o bispo de olhos vermelhos / e o banqueiro com um milhão”) e que estão à mercê do invasor.

A presença do capital estrangeiro também está muito clara na resolução da *Ópera*: Max Overseas, casado com Terezinha contra a vontade dos pais dela, perseguido por eles e, sob as ordens deles, pela polícia, é capturado. Uma passeata contra a corrupção e pelos bons costumes é organizada por Duran, através das prostitutas que trabalham para ele, e que aponta Max como alvo. O cenário para a derrocada de Max está montado, mas a manifestação se transforma num verdadeiro movimento social, e escapa do controle dos organizadores. A solução é parar a peça (que carrega um tom de artificialidade, pois começa com uma apresentação de seu ‘autor’, de sua ‘patrocinadora’, e do ‘dono da companhia de teatro’), a fim de se exigir que o autor providencie um ‘final feliz’, que é o que se espera de uma ópera. Acontece, então, uma reviravolta: Max e Terezinha podem ficar juntos, uma vez que ambos se tornaram pessoas comprometidas com o desenvolvimento tecnológico e econômico do país. Cumprindo seu papel social, eles movimentam uma engrenagem que posiciona adequadamente todos os outros personagens. Assim, as prostitutas sentem-se modernizadas, os policiais e capangas viram seguranças, os pais perdoam a filha, há projetos envolvendo a produção de todo tipo de bem industrial, e até a abertura de bancos. Eis o milagre!

A nota dissonante, é claro, fica por conta do malandro: a última canção da *Ópera* descreve seu estado lamentável, seu cadáver atirado, às moscas, furado de balas que não fica claro de onde vieram. Mais uma vez, a Ditadura e a opressão se confundem, assim como as décadas de 40 e 60, assim como Arte, poesia e crítica na obra de Chico Buarque. O malandro, no fim da história, é aquele alguém à parte de todas as promessas de progresso anunciadas, aquele que faz jus à letra de “Deus lhe pague”, canção de 1971 que geralmente é executada logo após “Construção”:

Por este pão pra comer
Por esse chão pra dormir
A certidão pra nascer
A concessão pra sorrir
Por me deixar respirar
Por me deixar existir...
Deus lhe pague

Referências

- ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. São Paulo: Click, [s.d.]
- ASSIS, Machado de. *Contos escolhidos*. São Paulo: Click, [s.d.]
- BUARQUE, Chico. *Ópera do malandro*. Círculo do livro: São Paulo, 1978.
- CHEDIAK, Almir. *Songbook: Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Lumiar, [s.d.]
- SOARES, Alcides Ribeiro. *Subsídios à crítica acerca da Ditadura Militar de 1964-1985*. Disponível em: <www.apropucsp.org.br/r20_r12.htm>. Acessado 1º de setembro de 2004