

CLAUDEIR APARECIDO DE SOUZA

**MÚSICA E POESIA NAS CANÇÕES DE MALANDRAGEM
DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA**

**MARINGÁ
2007**

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

CLAUDEIR APARECIDO DE SOUZA

**MÚSICA E POESIA NAS CANÇÕES DE MALANDRAGEM DE CHICO
BUARQUE DE HOLLANDA: A tradição poética e a música popular.**

Trabalho submetido à Universidade Estadual de Maringá, para Defesa Pública, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários. Orientador: Prof. Dr. Adalberto de Oliveira Souza

MARINGÁ
2007

COMISSÃO JULGADORA

Prof. Dr. Adalberto de Oliveira Souza
(Orientador)

Profa. Dra. Marisa Corrêa Silva
(membro PLE)

Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes
(membro convidado)

Suplente
Aécio Flávio de Carvalho
(membro PLE)

RESUMO

A partir do pressuposto que a canção é um gênero híbrido, composto de poesia e música, estabelece-se uma tradição para suas porções poética e musical. As bases da tradição da modernidade fundadas em Baudelaire fazem eco na elaboração da letra poética. Por sua vez, a canção popular de nossos dias, sustenta-se no resgate da cultura popular, desenvolvido no cruzamento das múltiplas linguagens que vicejaram na esteira da modernidade. A obra cancionista de Chico Buarque de Holanda apresenta-se como paradigma desse contexto. O resgate da tradição do samba, presente nas canções de temática da malandragem, potencializado pela tradição das letras poéticas, singulariza a canção buarqueana na qual a performance e a estrutura melódica apresentam-se como fatores de consolidação do gênero cancionista.

Palavras-chave: Poesia – Música – Chico Buarque – Malandragem.

RÉSUMÉ

À partir de la présupposition que la chanson est un genre hybride, composée de poésie et de musique, on établit une tradition pour ces portions poétiques et musicales. Les bases de la tradition de la modernité fondés chez Baudelaire font écho dans l'élaboration de la parole poétique. De son côté, la chanson populaire de nos jours, se soutient dans la reprise de la culture populaire, développée dans la croissance des langages multiples qui se sont épanouis sur la trace de la modernité. L'oeuvre chansonnière de Chico Buarque de Holanda se présente comme un paradigme de ce contexte. La reprise de la tradition de la samba, présente dans les chansons de thématique *malandrino*, renforcée par la tradition des paroles poétiques, met en évidence la chanson de Chico Buarque dans laquelle la performance et la structure mélodique se révèlent comme des facteurs de consolidation du genre chansonnier.

Mots-cles: Poési – Musique – Chico Buarque - *Malandrino*

Agradecimentos:

A Deus, pela confiança depositada em mim desde o princípio dos tempos!

A meu orientador, Prof. Dr. Adalberto de Oliveira Souza, pela confiança na realização deste trabalho.

A Cleiry de Oliveira Carvalho, pela inestimável colaboração ao longo do (per)curso.

Dedicatória:

Aos meus filhos João Augusto, Luiz Guilherme e Thaysa; a minha esposa Manoela e minhas irmãs Maria e Irene, pela presença silente que construiu no meu coração musical um lugar de resistência.

O meio de aprender a música do verso é escutá-la.
Ezra Pound

Sumário

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
1. CAPÍTULO I: A TRADIÇÃO POÉTICA DA CANÇÃO POPULAR DE CHICO BUARQUE	16
1.1 Chico Buarque Dentro Da Modernidade: Baudelaire, Benjamin E A Fundação Da Tradição Da Modernidade Literária.	17
1.2 A Canção Popular De Nossos Dias Na Esteira Da Tradição Da Modernidade Literária.	27
1.3 Considerações Sobre Poesia E Canção Popular	38
1.4 Uma Perspectiva Da Poética De Chico Buarque: O Poeta “ <i>Flâneur</i> ” Encontra “Os Filhos De Caim”	44
1.5 Chico Buarque Na Esteira Da Cultura Popular: A Descoberta Do “Homem Que Trabalha”	48
1.6 Considerações Sobre O Contexto Da Temática Da Malandragem: A “Voz” Que Nasce Do Silêncio	52
1.7 A “Ópera Do Malandro” Na Esteira Da Elaboração Artística De Resistência	59
1.8 Sociologia Da Malandragem: A Identidade Nacional E A Resistência	69
1.9 A Malandragem Como Tradição: O Malandro, O Pícaro E A Saga Dos Anti-Heróis	75
1.10 Dialética Da Malandragem: O Malandro Entre A Ordem E A Desordem.....	79
2. CAPÍTULO II: O SAMBA NA TRADIÇÃO MUSICAL DAS CANÇÕES DE MALANDRAGEM COMO REPRESENTAÇÃO DA CULTURA POPULAR	82
2.1 O Samba E A Cultura Popular.....	83
2.2 Performance - A Presença Da Voz.....	93
2.3 Por Uma Estética Da Canção Popular De Malandragem	97
3. CAPÍTULO III: ANÁLISE	104
3.1 Variação Rítmica E Melódica Em Homenagem Ao Malandro: O Lugar Da Ordem E Da Malandragem	105
3.2 A Linguagem Musical Na Reconstituição Da Memória Do Samba E Da Malandragem Na Canção Doze Anos	112
3.3 Tematização E Passionalização Na Canção Vai Trabalhar Vagabundo.....	120
3.4 A Performance Musical Na Elaboração Do Discurso Paródico Em Se Eu Fosse O Teu Patrão.....	132
3.5 O Gesto Composicional De Resistência Na Elaboração Da Canção A Volta Do Malandro.....	140
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	149
5. REFERÊNCIAS	153

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Para alguns críticos a segunda grande guerra deflagrou incontestavelmente o tempo da pós-modernidade, de modo que as distinções estabelecidas com a modernidade podem ser consideradas indícios capazes de configurar uma ruptura. Entretanto, se os ideais modernos de progresso permanecem como sustentáculos da história, ou seja, se não aconteceu uma crise das bases materiais históricas que fundaram a modernidade, ainda não estamos desgarrados dela, tampouco somos capazes de prescindir do seu estatuto, quando muito, podemos posicionarmo-nos num dos seus momentos de maior tensão ou contradição, como aponta Antoine Compagnon em *Os cinco paradoxos da modernidade* (1999).

O fato é que, como afirma Alfredo Bosi em sua *História Concisa da Literatura Brasileira* (1987), as profundas mudanças sociais e econômicas do início do século XIX se deram de tal forma, que todo o século XX pode ser tomado, grosso modo, como momento de desenvolvimento daquelas mudanças, sendo que a segunda metade do século, pode ser vista como o momento de estrangulamento daquelas relações.

Dentre os fatores que caracterizam o período da modernidade a partir da segunda grande guerra podemos destacar a frustração da sociedade moderna com o processo de desumanização causado pelo acirramento das relações de produção industrial. No estágio moderno da sociedade de consumo as artes buscam novas formas para expressar o descontentamento do homem com o mundo, ao mesmo tempo em que o tomam como linguagem.

É no acirramento desse contexto que se dá a eliminação das fronteiras entre arte erudita e arte popular, como resposta estética resultante do cruzamento das diversas linguagens em circulação. No interior dessas estéticas, a poesia encontra na música popular um veículo propício aos tempos de ordem da sociedade industrial e a música popular, ao encontrar nas

letras poéticas um apuro estético que a singularizou, entra no debate das questões nacionais dos anos 60 e 70.

Assim como o texto literário e a música se estabeleceram através dos tempos autonomamente com seus estatutos próprios dentro do complexo conjunto do conhecimento artístico, a canção popular, gênero híbrido de letra poética e música, torna-se, no Brasil de nossos dias, objeto autônomo de estudo, o que se revela nas reflexões de críticos como José Ramos Tinhorão, José Miguel Wisnik e Luiz Tatit, entre outros. Os trabalhos desses estudiosos atestam a complexidade da canção popular, assim como a necessidade de conceber uma abordagem numa perspectiva multidisciplinar que busque dar conta da amplitude do seu domínio: letra, música, interpretação.

Este trabalho sugere uma trajetória poética na qual seja possível perceber as marcas de uma pequena trajetória intelectual que vigorou nos anos 60 e 70 e que fez das letras de canções populares poesia inscrita no bojo de uma tradição poética caminhando na esteira da modernidade e ancorada em Baudelaire. No mesmo raciocínio, cabe construir uma pequena tradição musical, capaz de caracterizar a canção popular do período no interior da qual floresceram as canções de tema de malandragem do cantor e compositor Chico Buarque de Holanda.

Como aponta T. S. Eliot em *Ensaio* (1989), uma tradição não se restringe ao culto aos ancestrais, ela é construída em primeiro lugar com o sentido histórico, no qual está presente a consciência do passado na contemporaneidade. Os momentos existentes formam uma ordem ideal entre si, na qual o surgimento de uma nova obra pode iniciar uma nova relação ao provocar pequenas alterações rumo à constituição de uma nova ordem. Assim, ao buscarmos uma tradição para as canções de malandragem de Chico Buarque, construímos uma relação paradigmática da canção popular na qual viceja a poesia nos anos 60 e 70, sem, entretanto querer sujeitar o viço do traço buarqueano.

A tradição do poeta *flâneur* plantada por Baudelaire desencadeia uma ordem que subsiste na ironia do olhar de Chico Buarque sobre a realidade. Uma tradição musical também se

imiscui desdobrando-se na feição de canção popular, marcada pelas injunções sofridas pela arte popular em nosso país, sobretudo em dias de cerceamento da liberdade como aqueles.

Nosso trabalho se situa na perspectiva de Antonio Candido (2000), para quem focalizar aspectos sociais que envolvem a vida artística nos seus diferentes momentos não equivale a considerar apenas a influência do meio social sobre a obra de arte, mas de pensar também o impacto da arte sobre o meio, numa relação dialética, portanto. Nesses dois sentidos a obra de arte é social porque “depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre o indivíduo um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais” (CANDIDO, 2000, p.20). Essa perspectiva não está para uma relação de causa e efeito, mas de uma tradição a qual podemos construir por intermédio das nossas inferências, longe, portanto, de qualquer determinismo cientificista.

Nossa perspectiva não vê a música como caudatária da literatura. Embora o campo gravitacional da poesia seja forte, dada a dimensão institucional que seduz a sua porção letra, acreditamos que esse fenômeno seja arbitrado pela instituição acadêmica que tende a repelir a porção música da canção popular ou mesmo sujeitá-la a uma sub-categoria. Mas, como bem observou Ezra Pound em seu *Abc da literatura* (1970), em certa medida a poesia está mais para a música que para a literatura. Deste modo, é plausível discutir sua musicalidade.

Sabemos, entretanto, que, dada a natureza diversa de seus elementos constituintes, a canção popular projeta-se ora mais na esfera da poesia e ora mais na esfera da música, daí sua dimensão paratópica. Porém, não há como prescindir de nenhuma de suas feições; poética ou musical, razão pela qual entendemos que não seja possível separar a tradição poética da tradição musical, senão por uma questão de esmiuçar a questão ou conduzir o raciocínio.

Diante da diversidade temática da canção popular de Chico Buarque optamos pelas canções de malandragem nas quais podemos ver a enorme percepção que o eu-lírico apresenta do universo da malandragem em confronto com as relações do mundo do trabalho. A

malandragem também engendra uma tradição literária. A literatura registra o malandro como um tipo humano que nega as convenções sociais em favor unicamente da sobrevivência. O malandro nega o trabalho por não se deslumbrar com a ascensão social pregada pela ideologia que sustenta as relações de trabalho.

O *corpus* a ser analisado compõe-se de cinco canções escolhidas dentre as que arrolam a temática da malandragem. Pela análise das canções, é possível perceber a música atuando na construção dessa temática, juntamente com a letra poética.

Sabemos que existem dificuldades metodológicas para se lidar com uma linguagem tão complexa quanto a música, daí a delimitação de alguns temas pertinentes à canção popular que orientam a análise. Fizemos uma opção pelas canções interpretadas pelo próprio autor, uma vez que a performance é um dos elementos que conduzem a nossa análise.

Além do tema das canções de malandragem, delimitado, visto que as canções de Chico Buarque apresentam muitas temáticas a reclamarem muitas possíveis leituras e abordagem, cabe apresentar o autor, ainda que ele tenha sido tratado como “a unanimidade nacional” por boa parte da crítica, ou “o maior poeta da geração nova”, como escreveu Afrânio Coutinho.

Chico Buarque de Holanda é compositor e intérprete de música popular e escritor. Destaca-se como uma das principais referências musicais desde anos 60 até nossos dias. Filho do historiador Sergio Buarque de Hollanda, teve contato desde a infância com grandes personalidades da cultura brasileira como Vinicius de Moraes, de quem veio tornar-se parceiro mais tarde, Baden Powell, Oscar Castro Neves, Fernando Sabino e João Cabral de Melo Neto, entre outros.

Em 1964 iniciou sua carreira em shows de colégios e festivais e no ano seguinte gravou pela RGE o primeiro compacto, *Pedro Pedreiro*, cuja faixa título tornou-se o primeiro sucesso. Suas participações em festivais nacionais e internacionais de música popular e em

programas como *O Fino da Bossa*, da TV Record, consolidaram sua posição entre os maiores nomes da Música Popular Brasileira.

Chico Buarque musicou o poema *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, sucesso no Brasil e na França. Nos anos 70, de volta ao Brasil depois de um curto período de exílio na Itália, fez música para cinema e gravou um de seus discos mais bem-sucedidos, *Construção*. Chico Buarque teve várias de suas composições e algumas peças de teatro censuradas pela ditadura militar, tendo de usar, inclusive, o pseudônimo de Julinho de Adelaide para assinar algumas de suas músicas, como *Acorda, Amor*.

Sua obra também marcou o teatro brasileiro dos anos 60 e 70. Escreveu *Gota D'Água*, com Paulo Pontes, e *Ópera do Malandro*. Como escritor, lançou em 1991 o romance *Estorvo* e, quatro anos depois, *Benjamin*. Seu último livro é *Budapeste*, (2004) e seu último disco, *Carioca* (2006).

A variedade de temas da obra de Chico Buarque, além de mostrar seu ecletismo, revela as suas vivências, suas experiências ao longo da vida. O autor vai do samba à música de inspiração latino-americana, passando por uma curta influência da música italiana e francesa, presente nas obras operísticas. Daí entendermos que, quando o samba aparece como estilo basilar das canções de malandragem, alinha-se como recurso expressivo entre os vários projetos de composição que variam segundo a temática, intimamente conectados ao momento histórico, a sua vida privada.

Acreditamos que tratar especificamente das canções de malandragem de Chico Buarque, possa trazer maior compreensão acerca do seu processo de composição, embora saibamos que os sentidos poéticos não sejam determinados pelo trabalho do artífice, dada a sua natureza mutável e fugidia, capaz de provocar várias interpretações possíveis.

Por fim, acreditamos que a legitimação do gênero canção popular como elemento da cultura brasileira no contexto urbano-industrial está atravessada por um debate político presente

nas décadas de 60 e 70, quando se amplia a visibilidade da palavra poética, da música e do teatro como práticas culturais de mobilização nacional.

**A TRADIÇÃO POÉTICA DA CANÇÃO POPULAR
DE CHICO BUARQUE**

1.1 Chico Buarque Dentro Da Modernidade: Baudelaire, Benjamin E A Fundação Da Tradição Da Modernidade Literária.

Não obstante alardeiem alguns a idéia da pós-modernidade como uma realidade consolidada, encontramos muitos estudiosos da questão que preferem pensar o momento contemporâneo apenas como uma etapa adiantada e aguda da modernidade.

Segundo Michel Rybalka, em conferência na Washington University em Saint Louis em 1991, num plano histórico, o pós-moderno pode ser concebido como um conjunto ainda impreciso e confuso de práticas e de teorias que levam em conta o modernismo do período entre as duas guerras e do existencialismo dos anos trinta, e que se desenvolve em dois tempos: de 1940 a 1970 aproximadamente, período em que aparecem, sobre um fundo moderno e *late modern*, práticas pós-modernas, mas onde o pós-moderno é pouco considerado ou diretamente teorizado; de 1970 até o fim do século ou além, período onde o pós-moderno se afirma, se amplia e se define. Nesse segundo período, há inicialmente a contribuição dos críticos americanos como Ihab Hassan e Charles Jencks, nas áreas da literatura e da arquitetura.

Em obra intitulada *Os cinco paradoxos da modernidade*, Antoine Compagnon afirma que a pós-modernidade apenas resultaria de uma crise essencial da história na contemporaneidade. Uma crise de legitimidade dos ideais modernos de progresso. (COMPAGNON, 1999). Buscando caracterizar a modernidade, Compagnon procura diferenciá-la das vanguardas. O autor argumenta a partir do que se convencionou como a gênese da modernidade que, embora Flaubert e Baudelaire tenham sido levados ao tribunal por suas obras (*Madame Bovary* e *As flores do mal*), não havia nesses escritores a pretensão de um traço característico da modernidade como retórica e mito do começo absoluto, como no militantismo das vanguardas, com suas consciências de um papel histórico a desempenhar. A preocupação dos primeiros modernos não é, pois, com o futuro, mas com o presente, o que refuta a idéia de progresso e superação, um dos princípios das vanguardas.

Os modernos, já no século XIX, não viam a arte de hoje como decadente amanhã, nem negavam a arte do passado. Eles não imaginavam que pudessem ser vanguarda.

É pertinente e necessário, portanto, perseguir o raciocínio de Compagnon com vistas a marcar as diferenças capitais entre a modernidade e as vanguardas que, por sua vez, construíram cada qual a sua história ao longo do que chamamos modernidade.

Para Compagnon, embora confundam modernidade e vanguarda, elas são paradoxais. Enquanto a modernidade se identifica com o presente, a vanguarda supõe uma consciência histórica do futuro à frente de seu tempo. “Se o paradoxo da modernidade vem da sua relação equívoca com a modernização, o da vanguarda depreende-se da sua consciência histórica” (COMPAGNON, 1999 p.38). A grande contradição das vanguardas apontada pelo crítico viria da pretensão à auto-suficiência e à auto-afirmação chocando-se contra a autodestruição e a autonegação inerentes à idéia de vanguarda.

Fazendo uma retrospectiva da história das vanguardas, o crítico aponta o final do século XIX como o momento em que a chamada primeira modernidade desembocou no decadentismo. Para fugir a isso as vanguardas buscaram chegar à essência e à purificação da arte. Assim é que, para Compagnon, as vanguardas, como as histórias ortodoxas da tradição moderna que compõem a modernidade, podem ser vistas como uma “religião do futuro” mais do que como identidade com o presente. O termo “vanguarda” conhecido no século XIX tem origem militar, depois passa para a ordem da política a designar ao mesmo tempo progressistas e reacionários e daí ao vocabulário da crítica da arte. A arte de vanguarda passa de uma arte a serviço do progresso social para uma arte esteticamente à frente de seu tempo, marcadamente pelas suas formas. Baudelaire, por sua vez, já atacava o engajamento político das vanguardas que apostavam no poder revolucionário da própria arte, ao invés de colocarem seus artistas a serviço das políticas revolucionárias. Coubert, Manet, Flaubert e Baudelaire que se fizeram escândalo, nunca julgaram que deviam isso ao avanço que teriam sobre seus contemporâneos (COMPAGNON, 1999).

Compagnon concorda com Renato Poggioli que distingue duas vanguardas: uma política e outra estética. Na primeira, os artistas estão a serviço da revolução política, visando mudar o mundo. Na segunda, sustentam um projeto de revolução estética que visa mudar a arte, estimando que o mundo a seguirá.

Da acepção militar à estética, o sentido do termo vanguarda evolui de uma conotação espacial para uma temporal. Assim, a arte de vanguarda tende a definir-se em termos históricos. Todo seu vocabulário crítico passa a ser temporal. A arte de vanguarda tenta antecipar o futuro para inscrever-se nele. Ela tende a fazer tábua rasa do passado e também do presente, confundindo com os melhores aqueles que sobrevivem e se adaptam. Compagnon aponta a década de 1880, quando a inovação formal torna-se o princípio da explicação crítica, como o momento da passagem da negação da tradição para uma tradição da negação, o que, em última análise, confere à vanguarda um caráter autodestrutivo.

Essas idéias de Compagnon distinguindo a modernidade das vanguardas, apontando as contradições desta última, orientam-nos para a perspectiva da qual queremos olhar para a modernidade.

Embora a obra de arte tenha ganhado outras configurações na segunda metade do século XX, sobretudo pelo advento da sociedade industrial do pós-guerra, os germes da modernidade, a nosso ver, já existiam no século XIX e perduram, *mutatis mutandis*, através do século XX até nossos dias. O século XIX pode ser tomado como o momento no qual uma nova sociedade vem à luz: a sociedade capitalista. É o período da história no qual o homem passa a desnudar-se de suas crenças em conceitos absolutos sobre a vida. Nesse século as velhas tradições baseadas ainda no pensamento medieval foram quebradas por um novo tipo de vida que se organizava. Para nós interessa de perto constatar que é nesse momento de ebulição da vida urbana, onde as ações e lugares públicos passaram a fazer irremediavelmente parte de nossas vidas, que se constrói o espaço no qual mais tarde vigorará, entre os novos gêneros e estéticas literárias, a canção popular como suporte para a expressão poética. É nesse momento que o comportamento dos indivíduos é embebido pelo prosaísmo da vida anônima. Os indivíduos circulam pelas ruas rompendo as fronteiras

sociais e os privilégios estatutários, provando, inclusive, das primeiras experiências de cidadania que então são gestadas entre os elementos que concorreram para a consolidação da sociedade capitalista, cenário da instituição do espaço público consentido a manifestações populares na cultura hegemônica.

No poema em prosa *A Perda da auréola*, Baudelaire mostra como as pessoas devem se adaptar à vida moderna da cidade para não sucumbirem à força prosaica do cotidiano que pode levar o indivíduo a perecer sob a roda das carroças. Entretanto, é nesse ambiente hostil que vigora a liberdade. Assim, a cidade pode tornar-se um ninho, um quase paraíso.

A Perda da auréola

“O quê! Você por aqui, meu caro? Você, num lugar suspeito! Você bebedor de quintessências! Você o comedor de ambrósias? Em verdade, tenho de surpreender-me!

-Meu caro, você conhece meu pavor pelos cavalos e pelos carros. Ainda há pouco, enquanto eu atravessava a avenida, com grande pressa, e saltitava na lama por entre este caos movediço em que a morte chega a galope por todos os lados ao mesmo tempo, minha auréola, num movimento brusco, escorregou da minha cabeça para a lama da calçada. Não tive coragem de juntá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que deixar que me rompessem os ossos. E depois, pensei, há males que vêm para bem. Posso agora passear incógnito, praticar vis ações e me entregar à devassidão, como os simples mortais. E eis-me aqui, igualzinho a você, como vê!

-Você deveria ao menos mandar anunciar esta auréola, ou mandar reavê-la pelo comissário.

-Ora essa, não! Me sinto bem aqui. Só você me reconheceu. Aliás, a dignidade me entedia. E também penso com alegria que algum poeta ruim há de juntá-la e vesti-la impudentemente. Fazer alguém feliz, que prazer! E sobretudo um feliz que vai me fazer rir! Pense em X ou em Z, puxa! Que divertido vai ser!” *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris, XLVI)*.

Neste poema, Baudelaire apresenta cenas exemplares da vida moderna. Um poeta atravessa um *boulevard*, um espaço que surgiu em Paris durante as reformas urbanas do Barão Haussmann, quando seu halo vai ao chão em meio ao lamaçal da rua reurbanizada que corta a metrópole. Foi no governo de Napoleão III que esse tipo de rua surgiu para dar conta do tráfego rápido (BENJAMIN, 1989). No poema acontece o encontro entre dois homens. O diálogo entre o homem do povo e o poeta acontece em um lugar público de reputação suspeita. Causa escândalo no homem ao ver o artista num lugar como aquele.

A auréola representa a pureza e o sagrado da arte, em que Baudelaire e outros de sua época acreditavam. Quando a auréola cai, cai a divindade da arte diante da rua, o espaço por excelência do mercado capitalista. A rua é o lugar onde não há mais o que esconder. É na rua que o poeta se surpreende ao vislumbrar a arte desnudada do seu véu. É necessário, pois, para fugir à roda das carroças, saltitar na lama, esse caos movediço, para fugir a uma morte prosaica que chega a galope por todos os lados ao mesmo tempo. Daí qualquer espaço urbano serve para fugir ao tráfego dos cavalos e carroças, levando o poeta a despir-se de preconceitos e medos.

Mas é justamente nesse abrigo comum que o poeta percebe a comodidade de se sentir um indivíduo entre os outros. Ao ter de arranjar-se para fugir ao trânsito da rua, o poeta encontra a liberdade para vagar pela cidade, ajustando-se a ela. Assim, a arte que provinha da redoma sagrada da auréola ganha um novo espaço para brotar.

É em lugares como a sarjeta que os poetas sentir-se-ão potencializados para captarem uma poesia mais autêntica, uma vez que a perda da aura acende neles a sensibilidade do homem comum. O poeta apropria-se da vida cotidiana do mundo moderno em favor da arte. Protegido pelo anonimato, pode até desdenhar o mau poeta que por ventura queira recuperar sua auréola já contaminada pela lama.

Para Baudelaire, uma arte e um artista que provenham do meio da multidão é que pode melhor traduzir os sentimentos da gente comum que habita o mundo. O artista não precisa mais ostentar uma aura divina. Mas como qualquer indivíduo, ele e sua arte são levados a

sujeitar-se às leis da vida moderna, como o anonimato e as leis de mercado. É assim que o livro, que agora pode ser reproduzido em inúmeras edições, perde sua aura pelo recurso da cópia. Na cópia não há mais a garantia do original (BENJAMIN, 1989). As novas práticas capitalistas de mercado questionam a função social do artista e conferem novas relações entre ele e o público. Agora o artista vende sua arte como a florista ou a prostituta.

O poeta ocupa os espaços da modernidade como um tipo que esteve em moda no século XIX, o *flâneur*. Agora o poeta pode flunar pelas ruas, passear anônimo na multidão e olhar a tudo e a todos com minuciosa curiosidade, escondido no seu anonimato.

Baudelaire considerava que o *flâneur* era uma figura interessante de ser observada porque algo na sua reflexão possibilitaria a realização da reflexão do próprio poeta. Walter Benjamin, que a partir da obra de Baudelaire estudou os elementos fundamentais que constituíram a Paris da modernidade, nos ajuda a entender melhor essa figura das ruas e galeria de Paris do século XIX:

A *flanerie* dificilmente poderia ter-se desenvolvido em toda a plenitude sem as galerias. (...) A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivaninha onde apóia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente. (BENJAMIN, 1989, p. 35)

O *flâneur* é um olhar inteligente à espreita do limiar da modernidade. Ele observa o mundo que a modernidade produziu e se relaciona com ele tentando compreender as suas novas configurações. É através do olhar do *flâneur* que Baudelaire nos apresenta a cidade de Paris. A “nova” cidade corresponde, ao mesmo tempo, a um mundo de decadência de uma cultura mortalmente ferida que chegara ao extremo e à nova ordem do capitalismo burguês.

Os passeios do *flâneur* agora podiam ser amplos, a circulação tornara-se uma prática, visto que a ociosidade das ruas era a ociosidade de muitos transeuntes parisienses (BENJAMIN, 1989). O *flâneur* é um detetive à caça de sua vítima, e ao proceder assim, ocupa uma posição central e privilegiada. Dissimulado na multidão ele está paradoxalmente ao abrigo dos olhares que tudo vêem, mas em nada se detêm.

Baudelaire apresenta o olhar do *Flâneur* como aquele que transforma o que vê em alegorias, daí suas *Litanias*, daí o vinho inebriante dos trapeiros. É o poeta *flâneur* um estudioso da natureza humana. Seu olhar desatento e distraído é apenas aparente. Ele busca decifrar os sinais e as imagens: uma palavra ao acaso pode conter uma revelação. Porém não há na modernidade das ruas nenhuma alma que reivindique uma arte capaz de tocar o divino.

Ao negar a aura da arte, uma vez que o homem habita o prosaísmo das galerias, a modernidade igualou a poesia à fotografia ou ao folhetim, gerando um estado no qual o ofício de poeta torna-se mais um entre os outros. Assim, a modernidade evidencia o choque e a concomitância entre o erudito e a cultura popular de mercado.

Charles Baudelaire capta com sua arte poética o jogo que dessacraliza a vida e a arte. Como artista Baudelaire vive e compreende a queda da auréola. Ele percebe que o poeta, ao menos na configuração na qual acreditava, não tem mais lugar numa sociedade marcada pelas leis do mercado que rompem com a tradição da criação artística despojando a arte da auréola sagrada. Baudelaire constata que a dessacralização da arte inscreve o poeta na lista dos deserdados que povoam seus poemas. Em *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo* (1998), Walter Benjamin aponta que, em *As flores do mal* aparece uma litania, *Abel e Caim*, na qual o poeta contrapõe dois substratos sociais servindo-se de uma alegoria bíblica:

Raça de Abel, frui, come e dorme
Deus de sorri bondosamente.

Raça de Caim, no lodo informe
Roja-te e morre amargamente (...).

O poema consiste em 16 dísticos, cujo início é alternadamente igual ao dos anteriores. Caim, o Ancestral dos deserdados, nele aparece como fundador de uma raça que não pode ser senão a proletária (...). É a raça que não possui outro bem que não a sua força de trabalho (BENJAMIN, 1989, p. 19).

O conflito entre dois irmãos, personagens bíblicos, transforma-se no de duas classes eternamente irreconciliáveis. Porém, ironicamente, o poeta exalta os “filhos de Caim”, o primeiro flagelo humano, ao contrário do que reza a bíblia. Na alegoria usada por Baudelaire, Caim pode ser tomado como o fundador da classe dos oprimidos.

Da dimensão simbólica da divisão entre os homens, o poema de Baudelaire pressupõe uma espécie de divisão da história social, na qual Abel pode ser tomado como o burguês bem sucedido no mundo do capital. A raça de Caim, por sua vez, é pobre, destituída e explorada pelo novo sistema. No conjunto dos deserdados incluem-se as prostitutas, criminosos, vagabundos e mendigos, destituídos das relações de trabalho. São anti-heróis da modernidade na obra de Baudelaire. Figurando entre os deserdados o poeta se vê forçado a cultivar solitariamente uma estranha esgrima, como no poema *O sol: Buscando em cada canto os acasos da rima, /Tropeçando em palavras como nas calçadas, /Topando imagens desde há muito já sonhadas.*

Benjamin nos auxilia a entender a alegoria do esgrimista que representa em Baudelaire a resistência. Em sua técnica, pequenas improvisações funcionam como pequenos choques que anulam a falsa continuidade da experiência, fazendo explodi-la do seu interior.

Baudelaire abraçou como sua causa aparar os choques, de onde quer que proviessem, com o seu ser espiritual e físico. A esgrima representa a imagem dessa resistência ao choque. Quando descreve seu amigo Constantin Guys, visita-o na hora em que Paris está dormindo: ei-lo curvado sobre a mesa fitando a folha com a mesma acuidade com que, durante o dia, espreita as coisas à sua volta; esgrimando com seu lápis, sua pena, seu pincel; (...) perseguindo o trabalho, rápido e impetuoso como se temesse que as imagem lhe fugissem e assim ele luta, mesmo sozinho, e apara seus próprios golpes (BENJAMIN, 1989, p.111).

O poeta compara-se ao esgrimista ao resistir à sorte dos deserdados. Mas não é uma esgrima pacífica. Nela, o poeta resiste como modelo para todo o proletariado que engole a poeira das fábricas. A grande luta empreendida por Baudelaire em seus poemas é em favor do despertar da sociedade do sonho que se instaurara. O poeta esgrimista resiste a esse sonho coletivo como o herói dos deserdados, atacando as ilusões engendradas pelo mercado. Baudelaire reage com a violência de um esgrimista a empunhar sua lírica contra os fantasmas de uma sociedade decadente e iludida com as suas crenças.

Não obstante a posição de esgrimista de Baudelaire oferecer-se como resposta às questões do capitalismo do século XIX, é o olhar mais afastado de Benjamin que aponta de fato a nova configuração assumida pela obra de arte, em especial a poesia que, grosso modo, se transforma em mercadoria em que o artista tem de sujeitar sua obra ao gosto particular ou geral do público consumidor. Essa condição abre espaço para novas configurações da arte poética, orientadas pelos mais diversos substratos sociais e culturais. Benjamin aponta para a literatura popular dentro da nova configuração de gêneros que passa a responder às expectativas do mercado:

O advento de uma literatura popular é simultâneo a expansão do público, e os novos gêneros literários têm de alguma maneira de se adaptar às preferências de um leitor potencial. O escritor do século VIII partilhava do mesmo gosto das pessoas para quem se dirigia; eles possuíam uma educação em comum. A tiragem pequena dos livros fazia com que as obras girassem em torno de grupos que dispunham do mesmo capital cultural, das mesmas inclinações estéticas dos escritores. O desenvolvimento da edição rompe este círculo. Os novos tempos separam o escritor de seu público. Restam-lhe agora duas alternativas: escrever para não ser lido (ou melhor, para seus pares) ou ajustar a escrita às expectativas do mercado. (BENJAMIN, 1989, p. 166).

Para Benjamin, o estatuto estético da arte entra em crise na modernidade com a emergência da técnica e das leis do mercado como nova mediação da arte. O mito do valor de culto se

vê irremediavelmente comprometido pelas novas formas de arte que emergem de uma presença cada vez mais forte da técnica.

A perspectiva de Benjamin acena para as novas possibilidades de realização da poesia que amadureceu e vigorou ao longo do século XX, marcando-se pelas injunções das diversas estéticas que se desenvolveram até nossos dias. Do exposto, cabe a nós flagrar um instante dessa modernidade em que, marcada pela conjuntura histórica, a poesia em especial junta-se à música como uma resposta estética aos pressupostos da modernidade detectada por Baudelaire e discutida por Benjamin. Através de Baudelaire, pudemos ver a agonia da arte literária para se adaptar aos tempos sem aura, o olhar do poeta *flâneur* deslizando pelas ruas em decifrações incontáveis e o poeta esgrimista que, como o herói dos deserdados, resiste ao sonho coletivo que tomou a todos na aurora da modernidade. Benjamin, por sua vez, abriu caminho em suas reflexões para entendermos as diversas configurações que a literatura ganhou e vem adquirindo ao longo do que chamamos modernidade; das vanguardas às manifestações isoladas, permeadas pela reutilização, recriação ou criação de novos gêneros como imposição dos novos tempos.

1.2 A Canção Popular De Nossos Dias Na Esteira Da Tradição Da Modernidade Literária.

Dos novos tempos deflagrados pela modernidade que impuseram suas estéticas e propiciaram novos gêneros, interessa-nos de perto o Brasil da segunda metade do século XX, onde encontramos uma conjuntura na qual a poesia, tendo a canção popular como suporte, vive um momento singular na expressão poética.

Alfredo Bosi, em sua *História concisa da literatura brasileira* apresenta as injunções sofridas pela poesia do período diante da configuração histórica do pós-guerra:

Os melhores poetas da segunda metade do século têm respondido de modo vário aos desafios cada vez mais prementes que a cultura e a práxis lançam ao escritor. E que se chamam, por exemplo, guerra fria, condição atômica, lutas raciais, corrida interplanetária, neocapitalismo, Terceiro Mundo, tecnocracia... E, vindos embora, em sua grande parte, do formalismo menor e estetizante que marcou o clima de 45, lograram atingir um plano mais alto e complexo de integração, de que são exemplos os poderosos poemas de Ferreira Gullar e de Mário Faustino, os elaborados experimentos da poesia concreta (Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grünwald, José Paulo Paes, Pedro Xisto...) e da poesia-práxis (Mário Chamie), além de todo o itinerário do maior poeta brasileiro de nossos dias, João Cabral de Melo Neto (BOSI, 1987, p.492).

É, na esteira da modernidade, esse o contexto que exige novas formas de expressão, busca-as e incorpora-as ao fazer poético. Da fala de Bosi podemos depreender que a conjuntura do pós-guerra, com seus questionamentos da ordem da política, da economia, da ciência e da cultura, deflagrou as diversas manifestações literárias que “lograram atingir um plano mais alto de integração”. Indo ao encontro do que observou Antoine Compagnon ao apontar as vanguardas como respostas estéticas pontuais dentro de uma conjuntura maior

(COMPAGNON, 1999), Bosi aponta as estéticas que concomitaram ou se sucederam em busca de uma expressão precípua a novos tempos.

Renovar a linguagem está no cerne das preocupações e dos projetos de todos. Mas subsistem divergências sensíveis sobre o modo de entender as fronteiras entre poesia e não-poesia, sobre o tipo de mediação que se deve propor entre o ato estético e os demais atos humanos (éticos, políticos, religiosos, vitais), ou ainda sobre as relações que se podem estabelecer entre o poema e o objeto de consumo, a imagem da propaganda, o *slogan* político, a canção popular e outras manifestações de uma cultura plural veiculada cada vez mais intensamente pelos meios de comunicação de massa. Nessa atmosfera saturada de consciência crítica e polêmica, assumem papel de extremo relevo conceitos de origem filosófica (alienação, práxis, superação, dialética), que cruzam armas com noções de Cibernética e da Teoria da Informação (entropia, redundância, emissor, receptor, código, mensagem). Ao mesmo tempo, o discurso sobre a arte se afasta do vocabulário existencial (angústia, autenticidade, opção, imaginário...) corrente nos anos do imediato pós-guerra. Uma sede de atualização técnica, um gosto – e às vezes um maneirismo – da impessoalidade, da coisa e da pedra, entram a compor a lapidosa mitologia do nosso tempo, correndo o risco de tomar por um joio o trigo de valores que o homem vem há séculos arduamente conquistando. (BOSI, 1987, p. 492).

Para muitos, ainda há muito que se buscar ver nessa efervescência intelectual que vigorou no Brasil do pós-guerra onde, em última análise, floresceram novas formas de expressão artística. Renato Ortiz em *A moderna tradição brasileira* (1994), prefere ver esse fato como um surto de criatividade resultante do enfrentamento às exigências da sociedade industrial.

Ortiz aponta as anotações de José Miguel Wisnik, para quem a produção intelectual que vicejou nos anos sessenta advinda das implicações da sociedade industrial do pós-guerra pode ser tomada como um verdadeiro salto produtivo, uma síntese crítica em que artistas repensam o que chamou de economia do sistema. “É como se uma fase da história concentrasse uma soma variada de expressões culturais” (ORTIZ, 1994, p.101.).

Ortiz adverte que, embora a liberdade para a produção cultural tenha se mantido até 1968, ou seja, as produções artísticas tenham permanecido intocadas pela censura do Estado até

aquele período, ao contrário dos sindicatos e outras instituições, há que se buscar respostas complementares para a questão.

Segundo o autor, há que se considerar a formação de um público, para quem, naturalmente, boa parte da produção artística estaria sendo dirigida. Analisando em especial o caso do teatro, Ortiz argumenta que, naquela época, era imperioso conquistar uma platéia pequeno-burguesa muito acostumada às formas teatrais das companhias européias que por aqui passavam, daí uma busca por textos de melhor qualidade. Mesmo as vertentes que buscavam aproximar-se dos segmentos populares com um teatro revolucionário tinham o público como elemento norteador.

Do exposto, podemos depreender que as produções culturais encontravam, então, um público que não existia anteriormente; uma fatia da população escolarizada representada, sobretudo, pelo segmento universitário.

É esse público que atua na base das imbricações entre uma certa esfera da cultura universal aberta ao experimentalismo e ao mesmo tempo ao “vanguardismo” e uma cultura de mercado incipiente, mas em pleno impulso de desenvolvimento. Interessa-nos de perto o que essa concomitância histórica gerou. As palavras de Ortiz a respeito da música ilustram o fenômeno e abalizam, em última análise, as imbricações entre os vários segmentos da cultura.

É compreensível o interesse que os músicos eruditos têm pela bossa nova, eles valorizam esse movimento musical na medida em que está ligado a um esforço de pesquisa sonora mais sofisticado que rompe com os padrões do passado, propondo um novo ritmo, uma nova forma de arranjo, uma outra maneira de cantar, um “canto falado” que se distancia do “dó de peito”. Por isso eles a comparam à música de câmara. Brasil Rocha Brito dizia que ‘a bossa nova apresenta vários pontos de contato com a música erudita de vanguarda pós-Weberiana, e, de um modo geral, com o Concretismo nas artes’. Ponto de intersecção entre esferas de ordem diferentes, a bossa nova se exprime como um produto “popular-erudito” manifestando um novo tipo de musicalidade urbana” (ORTIZ, p. 106, 1994).

Com Benjamin, vimos que nos pilares da modernidade o estatuto estético da arte sofre uma crise pela emergência da técnica e das leis de mercado, inaugurando uma nova conjuntura na qual o mito do valor do culto se vê irremediavelmente comprometido pela presença cada vez maior de novos gêneros (Benjamin 1980). Aqui, no Brasil do pós-guerra, há uma confortável comunhão entre as posturas novas e consagradas, em função da busca de uma expressão que se adequasse ao mercado.

Esse fenômeno, naturalmente, foi favorecido pela falta de uma herança clássica no Brasil que pudesse impor uma postura tão somente erudita. Mário de Andrade, por exemplo, vai da rapsódia à modinha brasileira sem, entretanto, comprometer sua posição entre os poetas maiores.

O mesmo se pode dizer em relação ao poeta Vinícius de Moraes que transitou entre o clássico dos sonetos e as modinhas populares.

No bojo desse contexto, encontramos a canção popular oferecendo-se como uma manifestação cultural plural veiculada nos chamados meios de comunicação de massa.

Não obstante uma certa preocupação de alguns setores com a questão da tradição e da autenticidade da cultura nacional em confronto com a modernização – o que em certa medida é preocupação patente na obra do próprio Chico Buarque, como veremos adiante – as tecnologias de reprodução de massa influenciaram os movimentos artísticos no Brasil pós-guerra.

O mundo da diversão e o mundo da *arte séria* [grifo meu] reaproximar-se-iam de maneira dramática nas últimas décadas do século, reatualizando a eterna contradança entre esses dois universos até então divergentes, rearticulando as relações entre poesia e canção, cultura oral performática e cultura do impresso, poesia essencial e poesia canônica. (MORICONI, 2002, p. 96).

É esse o contexto no qual a canção popular oferece-se como veículo para a poesia no Brasil do pós-guerra, mais especificamente o Brasil dos anos sessenta e setenta. É o período no

qual flagramos a perda de uma certa aura da poesia canônica por conta das coerções da indústria cultural que, grosso modo, propicia uma nova relação entre o poeta e seu público. Ítalo Moriconi relata episódios de poetas canônicos às voltas com as tecnologias do mercado:

Nesse período ocorreu a definitiva pedagogização da poesia modernista. No começo da década ainda era apenas Manuel Bandeira lendo e comentando seus poemas para alunas extasiadas da Faculdade de Letras da antiga Nacional (hoje UFRJ) (...). Dez anos depois, as obras de Mário, Bandeira, Drummond, Cecília, já tinham entrado para os currículos universitários e escolares de todo o país, com destaque para a USP de Antonio Candido, que deslançou sua pioneira pós-graduação a partir de pesquisas documentais sobre o modernismo, criando em São Paulo uma vertente de erudição literária alternativa à velha e honrada Biblioteca Nacional. No Rio de Janeiro, Drummond e Cecília tiveram seus nomes popularizados ao participarem de *Quadrante* um programa radiofônico em que liam suas crônicas. (MORICONI, 2002, p. 97).

Nesse aspecto, como nos primórdios da modernidade literária vividos por Baudelaire e discutidos por Benjamin, o poeta da geração do pós-guerra perde, de certa forma, sua aura ao ter de integrar-se aos sistemas criados pela indústria cultural. Mas se a pedagogização da poesia modernista e a utilização de programas radiofônicos podem ser tomados por um lado como um fator que possibilitou a toda sociedade brasileira do período conviver de perto com o melhor de nossa poesia, por outro, permitiu à própria poesia transitar pelo “perigoso” (mas sempre salutar) caminho das composições, das hibridações, como a que se deu com a música:

Nos idos de 50 e 60, [João] Cabral agradava ao pessoal mais teórico, por sua vertente *engenharia* que dera a obra-prima “Uma faca só lâmina”. E agrada ao pessoal da Esquerda militante, por seu lado *severino* que dera outra obra-prima, *morte e vida*. Um dos sucessos teatrais mais estrondosos entre 1966 e 1969 no Brasil foi a montagem de *Morte e vida severina*, musicada por Chico Buarque, que ganha prêmio internacional e percorreu o país inteiro estrelada por Paulo Autran (DINIZ, 2002, p. 98).

Embora o texto literário tenha se estabelecido através dos tempos com sua autonomia e seu estatuto próprio dentro das ciências humanas e a música tenha alcançado seu prestígio, sobretudo a praticada nos meios de erudição até o século XX, no Brasil das últimas décadas, a canção popular pode ser tomada como um gênero híbrido e objeto autônomo de estudo.

Não queremos entender o fenômeno poético da canção popular dos anos 60 e 70 como a total e irreversível migração da poesia para a música. O contexto, antes, é da manifestação das diversas linguagens que deixam de ocupar um lugar subalterno em relação às formas de expressão tidas como eruditas. Como sabemos, essa canalização literária da poesia também era um debate que circulava entre os autores (Bosi, 1987).

Nessa conjuntura, a letra de canção popular deixa um lugar inferior em relação ao poema em busca de se constituir como um gênero a ser plenamente reconhecido. Embora para muitos críticos literários, letra de canção e poesia sejam coisas distintas, de modo que a primeira nunca poderá atingir o *status* intelectual da segunda etc., afirmamos como Diniz que:

A hierarquização na ordem classificatória dos textos, separando-os entre inferiores e superiores, altos e baixos, indica apenas uma discriminação crítica fundada no seu poder de controle, na sua força de arbitrar gêneros, formas e modelos. A incapacidade de operacionalizar recortes que leiam determinada obra a partir de seus elementos formadores, no contexto de sua criação e na esfera de sua recepção, provocam um estéril julgamento que, encastelado em seus limites, ainda crê que todos os produtos veiculados pela cultura de massa assinaram um novo contrato fáustico (DINIZ, 2002, p.184).

É evidente que letra de canção popular e poema possuem suas distinções, isso o sabemos. Ambos os gêneros têm sua história estabelecida ao longo dos séculos, não obstante a gênese na mesma cepa. Sabemos que não há como negar o conjunto de conhecimentos construídos em torno dessas duas modalidades de conhecimento artístico. O que não faz sentido, entretanto, é estabelecer qualquer hierarquia entre os dois, diante da especificidade

de seus elementos formadores, da matéria significativa da qual são feitos no contexto de sua criação e na esfera de sua recepção, principalmente se levarmos em conta o estatuto da modernidade literária que se impôs a partir do século XIX.

Atualmente, inserida no contexto da indústria cultural, a canção popular sofre suas injunções. A quem falar, por exemplo, da banalidade dos seus temas, poder-se-ia dizer, entre outras coisas, que nem o poema está imune ao apelo cotidiano da sociedade industrial ao reivindicar uma linguagem próxima da coloquial, que encontra na realidade imediata a matéria da sua existência; como em certa poesia de Manuel Bandeira ou Carlos Drummond de Andrade. No mesmo raciocínio, a difusão dos meios técnicos de reprodução (gravação e transmissão eletrônica de sons) tem, no acirramento das relações industriais de consumo, influência decisiva para a circulação de determinadas formas de música. No bojo do impacto das tecnologias de comunicação sonora, a música pode circular muito mais rapidamente em espaços da vida cotidiana, que reivindica, portanto, uma linguagem para traduzi-la.

Assim, se tomarmos apenas o texto poético da canção popular, reduziremos suas possibilidades de significação. O mesmo pode se dar se o enfoque voltar-se unicamente para a música, o que buscaremos demonstrar no capítulo da análise das canções de malandragem de Chico Buarque.

Essa questão que apresentamos, da presença do cotidiano na canção popular, que, a propósito, verificamos sem qualquer ranço pejorativo, ilustra a idéia de que mesmo se considerarmos a poesia como constituinte da canção popular é necessário ir além, investigando as especificidades e singularidades de seu alcance. A canção popular não é o “encaixe” do texto poético na música nem música no poema. A relação é de dupla troca, na qual o poema deixa de atuar como lugar “natural” da poesia e a música, em contrapartida, oferece as singularidades da sua linguagem.

A história recente das singularidades poéticas entre música e literatura encontra no Brasil dos anos 60 e 70 uma historicidade que confirma nossa perspectiva, na qual o poema e a canção popular compartilham do mesmo fazer poético:

Na segunda metade da década de 60, desencadeia-se o fenômeno dos festivais que, apesar de todos os defeitos que se lhe possa apontar, impulsionou grandemente a MPB, exigindo inclusive elaboração mais cuidadosa da letra. Acrescenta-se a isso o aparecimento de jovens letristas como Capinam, Chico Buarque, Caetano Veloso, Sidney Miller e Gilberto Gil, entre outros, que, dotados de indiscutível talento poético, vão proceder à equiparação da letra poética e da poesia em termos artísticos. Muitos dos novos talentos se voltam para estudos sérios do processo literário e cultural brasileiro, dando à letra poética rigor e criatividade. As letras que começam a surgir então, igualando-se como produção lírica à nossa melhor poesia, garantem a inclusão de muitos na literatura brasileira (SILVA, 1974, p.2).

Assim é que encontramos a canção popular legitimada como suporte de um fazer poético construído na pesquisa, na elaboração e na consciência histórica. Nas décadas de 60 e 70, a música potencializou-se como um meio para discutir a situação nacional e o grande conflito político vivido no país a partir da instalação do regime militar. A canção popular apresentou-se como integrante vigorosa de novas formas de subjetividade e expressão, ao mesmo tempo, preocupada com todo o advento cultural da sociedade de consumo.

É nesse ponto onde a canção popular “ascende” esteticamente mostrando um fazer poético capaz de colocar-se ao lado do poema que entendemos que seja importante discorrer sobre essa pequena tradição dentro da modernidade. Revistar essa tradição marcada pelo engajamento político e pela resistência à censura do autoritarismo político inscreve, de certo modo, nossa perspectiva dentre as que procuraram ver, em última análise, a canção popular como a materialidade de um discurso que marcou seu lugar na história recente do país pela força da sua expressão.

Não obstante a censura praticada pelo poder vigente, setores da expressão artística nacional, sobretudo da chamada Música Popular Brasileira (MPB), tornaram-se trincheiras de resistência, espaço de luta e conscientização política. Até a decretação do ato institucional nº 5, que cassou em definitivo a expressão artística engajada nas questões nacionais em 1968, as artes, sobretudo a música e o teatro, constituíram-se no principal veículo da livre expressão no país. Até então, o foco da repressão policiava de perto as instâncias sociais que atuavam em contato direto com operários, camponeses, marinheiros e soldados, como sindicatos e instituições de ensino. A partir do acirramento da interação entre o artista e a massa popular em ações como a passeata dos Cem mil, em 1967, que exigia a libertação de presos políticos e o fim da ditadura, é que a atenção do governo repressor se volta para a classe artística e para eventuais intelectuais; pensadores dos problemas nacionais do momento (CESAR, 1993).

A necessidade de novas formas para a expressão artística gerou uma música com um apuro estético e ainda capaz de dar vazão aos grandes sentimentos nacionais de esperanças em melhores dias. A canção popular que se consolidou como a MPB foi, assim, uma das mais originais manifestações artísticas da segunda metade do século. Esse gênero substituiu, em certa medida, o ímpeto do discurso político inflamado vindo das ruas e das instituições; discurso silenciado pela atuação dos aparelhos de repressão. A canção popular do período que compreende os anos de ditadura militar no Brasil eternizou-se não somente pela evidência numa conjuntura política de grande ebulição social, mas pela sua resposta estética e pelo seu sentimento universal frente ao cerceamento da liberdade tão cara à natureza humana.

É nesse contexto que emerge dentre seus pares a figura do cantor e compositor/poeta da música popular Chico Buarque de Holanda, um artista singular, considerado por muitos o mais importante da cultura brasileira na contemporaneidade e “o maior poeta da geração nova”, como escreveu Afrânio Coutinho no correio da manhã em edição de 5 de janeiro de 1972. Como aponta Ligia Vieira César (1993, p.88.), a escritura de Chico Buarque não se constitui um mero registro pontual da realidade histórica, “mas investiga, denuncia e reflete sobre as contradições dessa realidade exigindo transformações”.

Em sua obra, depois de um momento artístico inicial de *Sonho de um Carnaval* (1964), dentre outras composições marcadas por um lirismo nostálgico preche de samba, alegria e cachaça das noites de efervescência cultural dos tempos de faculdade, Chico Buarque surpreende-se compondo *Pedro Pedreiro* (1966), canção considerada pelo próprio autor um marco que inaugurou seu filão de músicas de temática social. Nas palavras do próprio artista “a descoberta de uma forma que não era a minha”.

As canções do início de carreira de Chico (...), são de um tempo em que as preocupações com o bem-estar social dominavam o meio político cultural da classe média brasileira, revelando não somente sua ideologia poética, como também sua postura social. Mas a partir de 64, este encanto acabou. (CESAR, 1993, p. 85).

É evidente que os momentos de produção de um artista não são estanques, porém há que se demarcar os momentos de uma produção intelectual, notadamente no caso da obra de Chico Buarque, inexoravelmente marcada por sobressaltos históricos. O voltar-se para o mundo e a realidade circundante revela o despertar de um espírito crítico patente em Chico Buarque, característica que permanece como vertente artística em sua obra até a atualidade.

O apurado conhecimento de Chico Buarque, leitor de clássicos da literatura universal, seus sentimentos, espírito crítico e intuição sintetizaram-se em um fazer artístico capaz de conciliar o social e o individual e de mostrar uma certa universalidade com uma singularidade evidenciada no estilo que conhece a tradição, mas que vai além, num projeto estético e político, concomitantemente subjacentes à maior parte de seus escritos. A obra de Chico Buarque mostra os sentimentos de um povo, seus anseios e sua busca de identidade, que se fazem presentes no recorte crítico da realidade, entendida não simplesmente como reflexo da história, mas apesar dela, posto que a perspectiva é de questionamento das suas relações.

O senso crítico, a inteligência, a elaboração lingüística materializados na canção popular de Chico Buarque tornaram-se perspectiva para o registro dos desejos e sonhos latentes daqueles a quem fora tirado o direito à expressão mais simples dos manifestos das ruas e das instituições da época.

A obra de Chico Buarque oferece matéria para se dizer que assim como é possível se falar em musicalidade da poesia (enquanto gênero), também é possível falar-se em “poesia” (enquanto subjetividade) presente na música. Se a história comprovou a importância da separação entre poesia e música a constatação de sua aproximação também é reciprocamente salutar. A canção popular buarqueana é um campo privilegiado de representação de uma pequena tradição moderna na qual repertórios musicais e imagens verbais dialogam em benefício último da expressão.

1.3 Considerações Sobre Poesia E Canção Popular

Dentre as diversas interfaces possíveis entre música e poesia, regidas pelos limites estéticos e sociais das duas artes, buscamos neste trabalho discutir especialmente uma interface: as implicações na ocorrência em que o poeta e o músico se encontram no mesmo criador. Buscamos estabelecer uma tradição para essa ocorrência, a qual flagramos num período determinado da criação artística da modernidade: o Brasil dos anos 60 e 70 e através da análise da obra de um artista singular: Chico Buarque de Holanda.

A intrincada gama de correspondências entre poesia e música é um fenômeno possível inicialmente pela origem comum das duas artes, melhor dizendo, uma origem na mesma cepa.

Vejamos, então, qual seria a tradição da nossa perspectiva inicial: uma tradição musical nas origens do que consideramos poesia.

Elementos musicais como o ritmo e os paralelismos permanecem associados à palavra como recursos criadores de significativas sonoridades, fundamentais à poesia e inerentes à música. Por sua vez, a música, mesmo sendo uma arte considerada anterior à poesia, também se alimenta do poético em suas temáticas de inspiração, nascidas da convivência intelectual de músicos e poetas, o que resulta em novos procedimentos composicionais, capazes de afirmar um determinado estilo ou caracterizar toda uma época.

Consideramos a canção popular como um artefato privilegiado onde podemos ver uma atuação conjunta da poesia e da música. Nela atuam o elemento sensorial, o performático e o verbal, produzindo a frase melódica, a estrutura do verso, a imagética do texto e a textura sonora.

A canção popular é um gênero de caráter híbrido, onde os signos musicais atuam juntamente com os signos verbais.

Podemos estabelecer uma genealogia da canção popular partindo da relação da poesia com a oralidade, o que configura uma certa tradição nas implicações entre música e literatura.

Na Grécia clássica, a poesia lírica era vista como aquela na qual a voz do poeta é o veículo por onde ecoam os textos poéticos. Esses poemas eram compostos para serem cantados ou acompanhados por instrumentos musicais como a flauta ou a lira (daí a expressão *poesia lírica*). Mesmo após a separação das artes, prevaleceu na teoria da poesia, sobretudo no que diz respeito à versificação, o uso de termos tomados de empréstimo do universo musical, como *Leitmotiv*, dissonância, melodia, harmonia, polifonia, dominante, cadência, tema, frase, motivo, entoação, timbre, etc. (MANOEL *apud* DAGHLIAN, 1985).

Na poesia medieval trovadoresca, a música era indissociável do poema. A atividade do “poeta” não possibilitava uma distinção nítida entre a criação e a interpretação, entre interpretação cantada ou falada. A história da relação entre o texto poético e a canção, do ponto de vista dos papéis sociais que cumprem em diversos contextos sociais, se confunde com a própria gênese das duas artes. Afora um relativo afastamento entre elas, entre os séculos XV e XVIII, música e literatura coexistiram no Romantismo e, depois, no Simbolismo e no Modernismo literário (AGUIAR e SILVA, 1990), porém a relação passou a ser de diálogo, diferentemente da observada na Idade Média. Procurando marcar historicamente o estabelecimento da distinção social entre as duas artes, Mendonça escreve:

O surgimento da imprensa e a consolidação do livro como forma de fixação e transmissão da criação literária em geral e poética em particular veio aprofundar a tendência de um processo de separação entre as atividades de leitura, fala e canto, que acompanha o processo, específico da Modernidade. (MENDONÇA, 2005, p.1).

Do teatro da Antigüidade greco-romana até a tradição trovadoresca no período medieval, antes do aparecimento do livro como suporte para a leitura, a arte poética valia-se da voz como veículo da sua poesia. Daí a música se fazer propícia. O falar e o cantar encontravam-

se intimamente ligados. A própria atividade do “poeta” não admitia uma distinção nítida entre a criação e a interpretação falada ou cantada (AGUIAR E SILVA, 1990). A história da relação entre a poesia e a canção, do ponto de vista dos papéis sociais que cumprem em diversos contextos sociais, se confunde com a própria gênese das duas artes.

O surgimento da imprensa e a consolidação do livro como forma de fixação e transmissão da criação literária em geral e poética em particular veio aprofundar a tendência de um processo de separação entre as atividades de leitura, fala e canto, que acompanha o processo específico da Modernidade, de construção de distinções mais rígidas entre poesia e canção, situando-as em campos artísticos específicos: o da literatura e o da música (AGUIAR e SILVA, 1990).

O estabelecimento do livro como suporte para a poesia pressupõe a sua vinculação aos círculos letrados, levando à consolidação do gênero poema como um lugar socialmente privilegiado de manifestação poética.

A canção, embora carregue na sua constituição a palavra, vinculou-se historicamente às atividades sociais que podiam prescindir do letramento da “alta cultura” dos meios eruditos que, grosso modo, escreveram a história da literatura ocidental.

Mas, se pensarmos como Octavio Paz (1982), esse fenômeno histórico que deu ao poema o lugar de guardião supremo da poesia é arbitrário. É a re-conceituação de poesia que pode iluminar essa questão.

Ao discorrer sobre a poesia, o autor escreve:

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de revolucionar o mundo a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro (PAZ, 1982, p.15).

A coerência das palavras de Paz não reside na livre associação entre os termos que definem a poesia, mas na indicação das várias possibilidades ou lugares de sentidos ou sentidos poéticos de várias naturezas. Não há um lugar natural de onde se origina a poesia, senão um lugar de revelação e de criação.

Em outro trecho o autor aborda as relações antitéticas dentro da própria poesia, dada a sua configuração histórica de muitas faces, de muitas nuances. Pelas suas palavras, não há como prescindir da poesia do passado, tampouco da do presente, com todas as suas implicações. No mesmo raciocínio, não há como subtrair dela qualquer experiência estética construída pelo espírito humano:

Filha do acaso; fruto do cálculo. Arte de falar em forma superior; linguagem primitiva. Obediência às regras; criação de outras. Imitação dos antigos, cópia do real, cópia de uma cópia da idéia. Loucura, êxtase, logos. Regresso à infância, coito, nostalgia do paraíso, do inferno, do limbo. Jogo, trabalho, atividade ascética. Confissão. Experiência inata. Visão, música, símbolo. (PAZ, 1982, p. 15).

Octavio Paz tem a consciência de que a experiência que impulsiona cada um desses conceitos é maior do que os próprios conceitos, o que nos leva a inferir que a experiência poética é maior que a própria materialidade por onde ela ecoa. Assim como pode haver poemas que não foram “tocados pela poesia”, constituindo-se em aglomerados de estrofes, metros e rimas, também é pertinente falar em poesia sem poema. Para o autor, “há poesia sem poemas; paisagens pessoas e fatos podem ser poéticos: são poesia sem ser poemas” (PAZ, 1982, p.16), o que pode se dar quando a poesia se manifesta como “uma cristalização de poderes e circunstâncias alheios à vontade criadora do poeta” (PAZ, 1982, p16).

O poeta moderno, premido pelas injunções do capitalismo, almejou um novo lugar para sua poesia, um lugar capaz de dar sustentação à sua própria existência. Assim, seu instrumental

poético precisou ser reconstruído, recriado, o que em última análise, rearticulou sua percepção poética, bem como projetou a poesia para novas materialidades.

A rigor não há uma oposição natural entre a letra da canção popular e o poema. O que fazem, em verdade, é poder compartilhar da mesma poesia, marcados pela singularidade das suas estruturas. Em outras palavras, queremos dizer que tanto o poema quanto as letras das canções populares são suportes onde sentidos poéticos se materializam. Não se pode fixar os sentidos poéticos nos poemas, tampouco nas letras das canções porque não há como impedi-los de significar em materialidades diferentes. A mesma poesia que transita entre o poema e a letra da canção popular pode se derramar em outros gêneros, outras materialidades que são, por sua vez, representações diferenciadas de arte literária, como a crônica ou o romance. O que varia é a relação com o valor simbólico impetrado pela cultura e as formas singulares de receber essa poesia. Em última análise, os sentidos poéticos não são propriedade do poema ou da letra da canção popular. Por sua vez, essas modalidades artísticas são a materialidade por onde os sentidos poéticos se apresentam.

A poesia que habita a letra da canção popular – que entendemos ser um outro gênero, diferente do poema - sustenta-se como uma possibilidade entre as linguagens múltiplas que a modernidade construiu. E ela ganha mais consistência quando permite a exploração cada vez maior das suas possibilidades internas; rítmicas e sonoras, enriquecendo-se nas ambigüidades de sentidos e na reorganização das suas imagens.

Mas que espécie de texto poético pode abrigar a poesia que habita a canção popular?

Cabe dizer, inicialmente, que a letra poética da canção popular é poesia sob determinadas circunstâncias. Ela não se volta primeiramente à sua leitura, como é o caso do poema. Ela não tem a pretensão de subsistir sem a música, embora em muitos casos seja possível. A letra poética da canção popular está cingida à performance. É uma modalidade artística que ultrapassa o intelectual do texto e desemboca pelo sensorial trazido pelo material sonoro. O texto poético da canção popular é poesia incondicionalmente marcada pelo som; não a

musicalidade das aliteraões e sonâncias que o intelecto pode compreender, mas a sonoridade intuitiva orientada pela matéria musical que toca o ouvido em estado de escuta.

Mas a relação entre música e poesia não se resolve ao dirirmos o impasse entre poema e a letra da canção popular, como já dissemos. Se a análise do poema requer um instrumental específico, determinado ao longo da história literária pelo rigor e apuro críticos, a análise da canção popular, dada a sua natureza híbrida, requer, por sua vez, a compreensão de certas singularidades, capazes de produzirem outros e múltiplos sentidos, mobilizados também por um instrumental específico.

1.4 Uma Perspectiva Da Poética De Chico Buarque: O Poeta “*Flâneur*” Encontra “Os Filhos De Caim”

Não é nossa tarefa neste trabalho buscar conceber Chico Buarque como poeta. Isso já o fizeram trabalhos como os de Cézár (1993), Meneses (1982) ou Silva (1974). Nesses trabalhos, o estudo sistemático da poesia de Chico Buarque faz a obra do artista consolidar-se como poesia de valor.

Cumpre-nos sugerir uma trajetória poética na qual seja possível perceber as marcas de uma pequena tradição intelectual subjacente na temática das suas letras de canções de malandragem.

Poderíamos, então, compor um espírito para a poética de Chico Buarque, na tentativa de vê-lo como homem de seu tempo, engendrado numa conjuntura que pediu e deu mais luz à poesia.

Chico Buarque é um poeta *flâneur*, *mutatis mutandis*, numa dimensão análoga à percebida por Benjamin ao denominar Baudelaire como um homem das multidões (BENJAMIN, 1989). Seus olhos captaram as mudanças na organização social que resultaram de uma nova situação nas relações capitalistas no Brasil de sua época, que provocaram, em certa medida, a exclusão de certos substratos sociais que não apresentavam o perfil ideal para o mercado incipiente e precário, mas que se apresentavam como indícios das contradições do próprio capitalismo tardio (ORTIZ, 1994).

Chico Buarque apresenta um espírito crítico aguçado diante da realidade do Brasil dos anos 60 e 70. Mas, afora a tradição intelectual familiar; o pai, Sergio Buarque de Holanda, um estudioso das questões da nacionalidade brasileira, há o espírito forjado no olhar voltado para o mundo à sua volta. Esse olhar que aprendeu a esquadriñar tudo e traduzir em arte é o traço que permanece vivo em Chico Buarque, como atestam as palavras da biógrafa do artista, Regina Zappa: “Chico é bem informado, gosta de ler jornais (menos quando a

notícia é ele), acompanha tudo, sabe tudo o que está acontecendo, (...). Tem uma percepção aguçada, uma maneira diferente de ver, como se visse sem olhar”. (ZAPPA, 2004, p.10).

Sabemos, entretanto, que não basta saber fazer uma leitura do mundo, muitos o fazem. É necessário buscar compreender por que esse olhar *Flâneur* tem uma visada claramente crítica, capaz de orientar todas as temáticas da obra do artista.

Em ensaio publicado na obra *Chico Buarque do Brasil* (2004) organizada por Rinaldo de Fernandes, Leonardo Boff viu em Chico as marcas de uma cultura humanista cristã.

Boff começa por afirmar que o cristianismo é, juntamente com o grande arcabouço da cultura ocidental, mais do que uma profissão de fé, sendo antes, um espírito secular sob o qual viveu toda uma geração de intelectuais que buscaram pensar um Brasil melhor, mais humano, geração da qual emergiu Chico Buarque de Holanda. Para o autor, os grandes ideais da cultura de tradição humanística presentes na formação de Chico Buarque foram enormemente reforçados pelo ideário cristão (Boff *apud* FERNANDES, 2004).

O autor afirma que toda luta pelos direitos humanos sustenta-se na premissa de que todos os seres humanos são filhos de Deus; uma premissa que teria orientado as ações de Gandhi, entre outros humanistas que se destacaram no século XX.

Há, para Boff, uma transcendência que nos põe frente à pessoa do Outro. É um desejo de abrimo-nos ao Outro provocando uma inquietude no ser; “um projeto infinito, que nenhuma religião, nenhuma ideologia, nenhuma ciência, nenhum Estado ou configuração social pode realizá-lo adequadamente, permitindo-nos repousar.” (BOFF *apud* FERNANDES, 2004, p. 84).

Esse humanismo que age intrinsecamente, mesmo quando não se pode perceber suas vigas mestras, pode ser tomado como um patrimônio de toda a humanidade, capaz de criar uma atmosfera de ética na qual floresceria o espírito da arte buarqueana.

Não obstante esse aspecto conjuntural, certas particularidades teriam contribuído, segundo Boff, para a formação do espírito atrás do olhar crítico de Chico Buarque para a realidade à sua volta. Uma educação em colégio religioso e as seguidas incursões em meios mais pobres da população teriam contribuído sobremaneira para a formação do artista.

É evidente que não se trata simplesmente de enumerar acontecimentos determinantes, mas de sugerir um contexto para o amadurecimento do espírito do artístico e uma perspectiva para o seu olhar *Flêneur*. Nesse ponto podemos afirmar com Boff que há, de fato, indícios de uma cultura humanista-cristã na formação de Chico Buarque ajudando a compor o viés desse olhar.

Outro momento na vida do artista, em especial, nos chama a atenção:

Ao ingressar na Universidade, na Faculdade de Arquitetura, entrou em contato com a política estudantil, especialmente da JUC (Juventude Universitária Católica), nicho onde se elaborava uma opção de esquerda (...). A partir daí, Chico desperta para o social e para a necessidade de reforçar, de seu jeito, as transformações necessárias.” (BOFF *apud* FERNANDES, 2004, p. 86).

Muitos estudiosos confirmam que o movimento estudantil foi um divisor de águas para a formação da juventude dos anos 60, não apenas no Brasil, mas em diversas partes do mundo. Levantes estudantis que eclodiram na França, no México e no Brasil em 1968 são frutos de uma pauta de reivindicações de diversas naturezas cuja acumulação de seus itens precede a própria década de 60 (MARTINS FILHO, 1996).

Embora não tenha atuado diretamente à frente do movimento estudantil, Chico Buarque conviveu, em sua trajetória artística, com seus líderes, como os integrantes do MPB4, grupo vocal que atuava junto ao CPC (Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes) (ZAPPA, 2004).

A participação na montagem de *Morte e vida severina* do poeta João Cabral pelo TUCA (Teatro da Universidade Católica) em 1966, ao mesmo tempo em que projeta o artista para o meio literário serve de estopim para a consolidação da temática do homem das ruas em suas canções. Os olhos do *Flâneur* se detêm finalmente sobre os “Filhos de Caim”.

Analogamente ao que escreveu Walter Benjamin em *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo* (1998), ao analisar uma litania de *As flores de Mal*, de Baudelaire, na qual o poeta contrapõe dois substratos sociais servindo-se de uma alegoria bíblica (*Raça de Caim, no lodo informe/Roja-te e morre amargamente (...)*), A temática dos “filhos de Caim” vai se acentuando na obra de Chico Buarque, captada pela singularidade do seu espírito *Flâneur* que, voltado para a realidade circundante, é capaz de assimilar as poucas experiências que a vida lhe apresenta. Chico Buarque encontra no homem das ruas, em confronto com as imposições do capital, uma matéria para a poesia de suas canções. É nesse átimo que surge a temática da malandragem na obra de Chico Buarque. A malandragem é o recurso de sobrevivência dos “filhos de Caim”, excluídos dos meios de produção do capitalismo. A poética de malandragem é, na obra de Chico Buarque, em última análise, o viés pelo qual percebemos um espírito humanista apurado, empenhado em mostrar as contradições presentes na sociedade.

1.5 Chico Buarque Na Esteira Da Cultura Popular: A Descoberta Do “Homem Que Trabalha”

A discussão de questões político-ideológicas contextualizadas pela conjuntura dos anos 60 trouxe para a “ordem do dia” as discussões sobre a cultura popular e seu papel dentro do debate sobre a cultura nacional capitaneadas pelo CPC e pelos organismos culturais das entidades estudantis.

Durante o governo de Juscelino Kubitschek, a industrialização, impulsionada pelo capital multinacional, gerou, no Brasil, uma atmosfera desenvolvimentista, sustentada pelo relativo crescimento das áreas já industrializadas e populosas. Entretanto, a dificuldade de sustentação do ritmo de crescimento, aliada ao choque entre interesses de indústrias e grandes proprietários de terra e as reivindicações dos trabalhadores rurais e urbanos, destruiu a boa atmosfera e desencadeou o insucesso dos governos de Jânio Quadros e de João Goulart. Embora buscassem dar sustentação às bases econômicas que atendiam aos interesses das elites, a renúncia de Jânio Quadros e posteriormente a deposição de João Goulart pelos militares em 64 mostram, entre outros aspectos, a incapacidade do populismo de conter as massas, dada à dificuldade de incorporar satisfatoriamente em seus projetos políticos a pauta de reivindicações dos trabalhadores. É nesse contexto que tomam vulto as organizações culturais que procuravam dar vazão aos anseios do “povo”, por meio do “resgate” da cultura popular (AYALA;AYALA, 2003).

Entretanto, o tal “resgate” da cultura popular era uma proposta contida no bojo ideológico do conagraçamento de classes capitaneado pela elite classe média “pensante”, que passou a produzir uma arte popular criada por grupos de “especialistas” que se debruçavam sobre a arte do povo; um folclore, predominantemente das populações “atrasadas” advindas do meio rural ou das populações urbanas não contempladas pela industrialização. Marcos Ayala;Ayala (2003) ao criticar a prática do CPC mostra o autoritarismo das instituições de cultura quando reivindicam a condição de legítimos representantes dos interesses da

maioria da população e iluminados detentores dos processos de depuração da cultura popular na busca de uma cultura essencial:

Na concepção do CPC, a cultura só poderia ser popular na medida em que fosse revolucionária. Para isso, era necessário que a vanguarda intelectual tomasse a iniciativa de produzir e levar ao povo a cultura “verdadeiramente popular”. (...) O “povo”, alienado, incorporaria os padrões ideológicos da classe dominante, tornando-se, portanto, incapaz de discernir claramente seus próprios interesses” (AYALA;AYALA, 2003, 46).

Posturas como as do CPC mostram uma preocupação com a projeção da idéia de uma cultura que ostentasse esteticamente padrões eruditos, mas que, ao mesmo tempo, levasse um apelo popular como condição fundamental para a sustentação de um projeto político de alcance nacional.

A partir da publicação no Brasil das obras de Antonio Gramsci, que discutia a cultura popular vinculada às relações de dominação política (AYALA;AYALA, 2003) e da patrulha da censura junto aos aparelhos de cultura, em sua maioria ligados à esquerda política, a perspectiva deixa de ser a de ensinar o povo e passa à que busca compreendê-lo. Essa nova postura procura situar a cultura popular no âmbito do processo de exploração econômica e da dominação política.

Essa nova postura, que ganhou consistência a partir dos anos 70, partiu da resenha dos principais pensadores de esquerda das duas décadas seguintes e avançou no método crítico. Assim, a cultura popular passou a ser entendida como uma “produção historicamente determinada, elaborada e consumida pelos grupos subalternos de uma sociedade capitalista, que se caracteriza pela exploração econômica e pela distribuição desigual do trabalho, da riqueza e do poder” (AYALA;AYALA, 2003, p.51). Essa postura, além de tornar claras as diferentes concepções de mundo entre os diferentes substratos sociais, mostrou uma grande contradição que interfere sobremaneira na compreensão da cultura popular: ao mesmo

tempo em que a cultura popular veicula os pontos de vista e os interesses das classes subalternas, ela “internaliza os pontos de vista e interesses das classes dominantes, legitimando a desigualdade existente” (AYALA; AYALA, 2003, p.51). Assim, a cultura popular passou a ser vista no âmbito das relações antagônicas de classes sociais que interagem segundo as leis do capitalismo, deixando de representar tão somente a permanência do passado no presente, uma vez que é o presente que atualiza seu papel na teia histórica que lhe dá maior ou menor visibilidade social.

As considerações arroladas acima remetem diretamente à posição política assumida por Chico Buarque nos anos 70, o que influenciou, em última análise, a temática das suas canções.

Se na década anterior Chico descobrira o filão social, movido pelo contexto no qual vigorou o CPC como coluna ideológica, na década de 70 o artista amadureceu essa temática, tornando-a mais específica, mais clara, mais direta: a preocupação com o homem do povo às voltas com mundo do trabalho.

Embora *Pedro Pedreiro* já trouxesse à tona nos anos 60 a visada crítica do artista, é somente a partir de *Construção* (1971) que surge uma visão crítica mais amadurecida e inteirada do homem comum das ruas, das aventuras amorosas e do carnaval às voltas com as imposições do mundo do trabalho dominado pelo capital:

Amou daquela vez como se fosse a última
 Beijou sua mulher como se fosse a última
 E cada filho seu como se fosse o único
 E atravessou a rua com seu passo tímido
 Subiu a construção como se fosse máquina
 Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
 Tijolo com tijolo num desenho mágico
 Seus olhos embotados de cimento e lágrima
 Sentou pra descansar como se fosse sábado
 Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe
 Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago
 Dançou e gargalhou como se ouvisse música

E tropeçou no céu como se fosse um bêbado
E flutuou no ar como se fosse um pássaro
E se acabou no chão feito um pacote flácido
Agonizou no meio do passeio público
Morreu na contramão atrapalhando o tráfego
(...) (CHICO BUARQUE, LP *Construção*, BMG, Faixa 4, 1971).

Em *Construção*, o eu-lírico capta as transformações por que passa o homem das ruas na sua luta diária com o trabalho em uma construção. O automatismo de suas ações faz dele mais uma peça na engrenagem da construção e, conseqüentemente, do sistema de produção capitalista.

Do exposto, podemos depreender a preocupação de Chico Buarque com as questões ligadas aos substratos sociais inferiorizados da sociedade, que embora tenha seu contexto nos movimentos de artistas e intelectuais que viram na cultura popular a possibilidade de forjarem uma arte revolucionária nos anos 60, é na década de 70 que essa visada crítica amadurece, solidificada pelas novas posições ideológicas que deram à abordagem da cultura popular e à arte produzida sob o seu enfoque e inspiração uma maior compreensão da realidade do povo em confronto com as forças hegemônicas da sociedade.

Essa postura crítica permaneceu orientando sua participação junto a instituições e eventos de organizações de trabalhadores ao longo dos anos 80, que culminaram na atuação do artista na histórica manifestação em favor das instituições sindicais do Riocentro em 86 e no apoio incondicional à candidatura de Lula à presidência da república pelo partido dos trabalhadores em 1988 (ZAPPA, 2004).

Não obstante a mudança na visada crítica de Chico Buarque, traço distinto entre as canções dos anos 60 e 70, permanece viva na obra do artista sua preocupação com a cultura popular. É lá onde efetivamente atua o artista esgrimista, para servirmo-nos da imagética de Baudelaire, o artista que atua junto com o homem das ruas num projeto que busca, num primeiro momento, aproximar-se dele pelo viés da cultura popular e, num segundo, aprender dele a perspectiva para, finalmente, formular sua arte.

1.6 Considerações Sobre O Contexto Da Temática Da Malandragem: A “Voz” Que Nasce Do Silêncio

A partir de 1971, quando voltou do exílio da Itália, Chico Buarque declarou que o grande número de músicas censuradas estava gerando nele uma auto-censura, o que o artista considerava péssimo (ZAPPA, 2004). Naquele ano, Chico Buarque teve a música *Apesar de você* liberada pela censura prévia e cassada posteriormente pelo rigor excessivo de censores que viram na canção uma alusão a Médici, então presidente da república. O incidente provocou uma avalanche de restrições sobre suas canções. Regina Zappa mostra o acirramento da censura sobre as canções de Chico e uma contrapartida criada pelo artista para driblá-la:

Quando fez *Bolsa de amores*, para Mario Reis, que foi proibida, a censura alegou que se tratava de um atentado contra a mulher brasileira. Tudo virou motivo para a censura. Essa música foi feita porque Mario gostava de jogar na Bolsa. (...) Saturado com as proibições, Chico tomou uma decisão: criou o nome de guerra Julinho da Adelaide. E gravou o disco *Sinal fechado* como cantor. (...) Julinho aprontou durante alguns anos. Depois de muito fugir da imprensa, ele, que não aparecia na televisão e nem tirava foto porque ‘era cantor de rádio e tinha uma imagem a preservar’ deu uma entrevista hilariante à edição paulista do jornal *Última hora*, em 1974 falando barbaridades. Era, sem dúvida alguma, um compositor sem caráter. (ZAPPA, 2004, p. 24 - 25).

Julinho, que dizia ter as raízes no morro e fazer samba performático, na verdade buscava mais fazer polêmica que fazer samba. Era um sambista heterônimo que, com muita malandragem, rivalizava com o próprio Chico em contendas divertidas em jornais da época.

A figura de Julinho da Adelaide, ao mesmo tempo em que dribla a censura, caracteriza o tipo humano capaz de tal intento: o sambista malandro cheio de manhas, capaz de

esgueirar-se entre os aparelhos culturais sem ser visto ou apanhado. Um sambista apegado à tradição do samba do rádio, mais próximo das raízes do estilo, portanto.

Julinho da Adelaide inaugura o filão das personagens malandras que desfilam nas canções buarqueanas. Mas qual o processo de criação gerador do malandro e da temática da malandragem na obra de Chico Buarque?

Podemos, nesse ponto, servirmo-nos das considerações de Anazildo Vasconcelos da Silva ao afirmar que as temáticas na obra de Chico Buarque decorrem, em última análise, do componente histórico da interdição e do silêncio impostos pela ditadura a qualquer proposição que promovesse qualquer juízo de valor sobre a realidade social não oficializado pelo Estado:

A proibição de referenciar a proposição da realidade pressuposta, imediata da experiência histórica do poeta, instaurou o conflito, obrigando-o à utilização de outros recursos. A proposição da realidade pressuposta é sempre um recorte da imagem de mundo imediata do *eu* lírico e se confunde, constantemente, com o seguimento espaço-temporal do eu-histórico da experiência lírica, o poeta, embora a proposição da realidade pressuposta tenha que ser, obrigatoriamente, o seguimento histórico imediato da experiência do *eu* lírico, nada obriga, todavia, que ele coincida com o seguimento histórico imediato da experiência do poeta, ou seja, a experiência lírica muitas vezes será diversa da experiência histórica pessoal do poeta. (SILVA apud FERNANDES, 2004, p. 175-176).

Do exposto podemos depreender que a interdição do acesso à realidade pelo Estado autoritário deslocou historicamente a manifestação do eu-lírico em certa porção da poesia buarqueana. A percepção histórica da realidade do poeta impele o eu-lírico a buscar significados em outros momentos da história no qual ele possa finalmente manifestar-se.

A realidade interdita do *eu* de Chico Buarque impeliu-o a outros momentos da história em que tenha vigorado uma situação de crise ou convulsão social, o que sugere uma

explicação para a temática de canções como *Mulheres de Atenas* e peças como *Calabar* e *Ópera do Malandro*.

Orlandi (1995) nos auxilia, pelo viés da Análise do Discurso, a compreender melhor o aparecimento de uma temática como a da malandragem na obra de Chico Buarque ao discutir como o silêncio imposto pela censura provoca uma contrapartida ou uma resistência mediada pela migração de determinados sentidos de uma materialidade para outra; de um lugar de significação para outro.

Partindo de conceitos fundados por Foucault e Pêcheux, a autora busca conceituar o silêncio como um “lugar” de produção de sentidos. Para ela, silêncio, visto em sua dimensão discursiva, guarda pegadas do que é silenciado. O silêncio carrega “um dizer” ao deixar de evocar determinadas memórias em detrimento de outras. Pelo silêncio deixado pelo sujeito do discurso é possível perceber o que não foi dito quando se disse um determinado dizer, ou o que se “disse” quando se silenciou. Essa relação do dizer no silenciado é da ordem do enunciado, da sua relação com o ponto de vista. O sentido do silêncio se estabelece à revelia do sujeito, pelo interdiscurso (relação possível entre os discursos), que funciona como negociador dos lugares disponíveis para o sentido. Assim, o que foi silenciado nas canções de Chico Buarque se manifesta numa outra dimensão na qual o que era para ser dito é dito mediado por outro contexto. Em outras palavras, Julinho da Adelaide apresenta-se como sujeito do que diz, mas, ao mesmo tempo, carrega as pegadas de um dizer de outros sujeitos que fora silenciado.

Orlandi (1995) apresenta a dimensão política do silêncio ou o silenciamento, do qual adviriam questões, tais como: “tomar” a palavra, “tirar” a palavra, obrigar a dizer/calar, silenciar, etc. A política do silêncio se articula tanto com as relações de poder; a dominação e a repressão, quanto com a resistência, num pólo oposto a essa relação.

Para Orlandi, o silêncio é matéria fundante de significado; devemos pensá-lo além da linguagem que se traduz pelo verbal a qual, por sua vez, encontra-se sujeita ao desejo de unicidade que atravessa o homem. É importante ver a linguagem na sua exterioridade, onde

o silêncio tem uma existência absoluta, contínua e dispersa. Orlandi aponta uma relação histórica entre silêncio e linguagem, na qual houve uma depreciação paulatina do silêncio.

O nosso imaginário social destinou um lugar subalterno para o silêncio. Há uma ideologia da comunicação, do apagamento do silêncio, muito pronunciada nas sociedades contemporâneas. Isto se expressa pela urgência do dizer e pela multidão de linguagens a que estamos submetidos no cotidiano. Ao mesmo tempo, espera-se que se esteja produzindo signos visíveis (audíveis) o tempo todo. Ilusão de controle pelo que “aparece”: temos de estar emitindo sinais sonoros (dizíveis, visíveis) continuamente. (ORLANDI, 1995, p.37-38.).

É dessa perspectiva que parte a idéia do silêncio funcionando como materialidade na história. Por conta de que o silêncio tenha sido tratado ao longo de várias épocas em sua dimensão mística e religiosa, estabelecendo uma tradição, urge tomá-lo em sua materialidade significativa, sobretudo se consideramos um momento fortemente marcado pela força do dizer, da comunicação e da palavra em detrimento do calar, do fazer silêncio. É preciso trabalhar com os processos de produção de sentido evocados pela ruptura histórica da dimensão do silêncio. É a partir dessa relação que o silêncio faz sentido, significa. Ele é um vazio da linguagem, mas não uma falta. O silêncio é a manifestação de um não-verbalizado num dado momento da história. O silêncio que nos interessa não se manifesta entre as palavras de um dizer, mas atravessando as palavras desse dizer. Quando a obra de Chico Buarque refaz o caminho da malandragem histórica da época do samba do morro, ela reivindica um outro significado na década de 60 ou 70 quando, por força das circunstâncias, era preciso silenciar. A linguagem, nessa perspectiva, significa ao lado do silêncio, não na ausência dele. Daí depreende-se que há uma incompletude constitutiva da linguagem quanto ao sentido, que extrapola tanto a linguagem quanto o silêncio.

Analisando mais de perto as articulações da política do silêncio com as forças da dominação e da repressão, Orlandi afirma que a censura, que compreende os conjuntos de

estratégias de repressão a serviço da dominação, atua restringindo certos “lugares” ou posições aos sujeitos.

Ela [a censura] é a interdição manifesta da circulação do sujeito, pela decisão de um poder de palavra fortemente regulado. No autoritarismo, não há reversibilidade possível no discurso, isto é, o sujeito não pode ocupar diferentes posições ele só pode ocupar o “lugar” que lhe é destinado para produzir os sentidos que não lhe são proibidos. A censura afeta, de imediato, a identidade do sujeito. (ORLANDI, 1995, p. 81.)

A censura policia os limites das formações discursivas numa dada relação, impedindo o sujeito do discurso de inscrever-se algumas delas, mudando sua relação com o dizível. Uma formação discursiva (FD) é definida a partir de seu interdiscurso – relação que o discurso tem com outros discursos - e entre outras formações discursivas. Entre as possíveis formações discursivas podem ser estabelecidas tanto relações de contradição quanto de aproximações. Para Foucault, sempre que for possível definir, entre um certo número de enunciados, uma regularidade ou uma certa harmonia, estar-se-á diante de uma formação discursiva. Pêcheux (1990), para quem as formações discursivas são a materialização das formações ideológicas, associa a esse conceito à noção de formação imaginária. Pelo trabalho da censura, não se pode dizer o que se pode dizer, ou seja, é vedado o direito de dizer o que é dizível a partir de uma determinada formação discursiva. Assim, há um cerceamento da identidade do sujeito, uma vez que ele é forçado a ocupar outras posições que não a própria do seu dizer. Ao dizer algo fora da expectativa do dizer da sua formação discursiva os sentidos instaurados pelo sujeito podem ser diferentes dos pretendidos. Quando o sujeito fala cerceado pela censura, fala segundo um controle do jogo de relação de forças dos sentidos o qual permite alguns sentidos e proíbe outros.

Orlandi (1995) vê o discurso do autoritarismo, que impõe a censura, como uma espécie de narcisismo social. Para o autoritarismo, somente um discurso é válido. Certas fronteiras

entre as formações discursivas são proibidas, negando a possibilidade dos seus discursos em determinados sentidos.

Como a constituição das formações discursivas é de natureza heterogênea e o sentido é errático de uma região para outra (Pêcheux, 1990), o sujeito é forçado a projetar-se para além da sua imagem projetada pela censura. Assim, pela ação da censura, o sujeito é forçado a dizer “x” para não dizer “y” (Orlandi, 1995). É aí que se estabelece o que consideramos como um outro pólo na relação entre a censura e o que é censurado, integrante da política do silêncio proposta por Orlandi. Dada a dispersão do sujeito, o que não se pode dizer, ‘y’, passa a ser dito por outros processos, dos quais depreendemos o trabalho do silêncio. O sujeito se manifesta numa relação de conflito com o silêncio ao qual é impelido. O isolamento em relação a certos sentidos propicia formas específicas de discursos para que o dizer possa ser possível. É nesse lugar deslocado para o dizer que a canção de malandragem se estabelece como discurso. A canção de malandragem propicia sair do silêncio pelo deslocamento do lugar próprio do dizer. Esse deslocamento do dizer, todavia, não inviabiliza a historicidade do que se diz, ao contrário, constitui a matéria de uma forma específica de um dizer histórico, pois, ao produzir esse dizer específico, mediado pelo discurso da canção, o autor, nas palavras de Orlandi, “apaga os limites história/relato/História, ou, em outras palavras, ele apaga o limite entre o “eu-pessoal” e o “eu-político”, entre o sujeito e o cidadão, ou entre o real e poético da canção, entre o “eu-que-conta” e o “eu-contado” etc...” (ORLANDI, 1995, p.87). É assim que temáticas como a da malandragem colocam-se num pólo de resistência, como contrapartida da censura, se estabelecendo no discurso da canção pela ação coercitiva da trama do silêncio engendrada pelo próprio discurso narcísico do autoritarismo.

O discurso da canção, material simbólico que se manifesta como uma resistência à censura engendrada pelo autoritarismo e que tem suas variantes históricas na música e no teatro, entre outras manifestações, sobretudo no período da ditadura militar no Brasil, apresenta-se como contrapartida ao discurso de um autoritarismo para quem os sentidos não podem ecoar, não podem se expandir. Aos sentidos não se permitem desdobramentos em outros sentidos. É justamente no lugar projetado para os sentidos estáticos, estereotipados, que age

o discurso “não-dizível”; é a resistência, deslocando, subvertendo os sentidos estereotipados no lugar comum de um sentido único. Esse deslocamento é possível porque é assim que a linguagem funciona. Não há como reter os sentidos. Não há como estabelecer um sentido único e final, pois ele é fugidio, escapa pelos vãos da linguagem e estabelece outras relações.

Assim é que se estabelece uma política presidida pelo silêncio, na qual de um lado a censura e de outro a resistência articulam-se no mesmo processo de produção de sentidos, numa forma conjugada de significar instaurada por uma relação histórica determinada.

Nesse ponto, podemos concluir da perspectiva do silêncio arrolada acima que o silêncio possui sua ambigüidade assim como as palavras. Mas, ao contrário das palavras, o silêncio não fala, ele significa em si mesmo. Silêncio fundador é como chamamos aquele silêncio que torna toda significação possível, está ao lado da linguagem, funcionando com ela. O silêncio tem sua política, que “organiza” o que se pode e o que não se pode dizer dentro de determinadas condições de produção do dizer.

Nessa perspectiva, calar (fazer calar) não significa impedir o dizer, mas impedir que se sustente um outro dizer que não o estabelecido pelo poder autoritário. Entretanto, os sentidos são fugidios e se estabelecem como mecanismos de resistência quando mobilizados em lugares discursivos determinados.

1.7 A “Ópera Do Malandro” Na Esteira Da Elaboração Artística De Resistência

Podemos considerar o espetáculo *Ópera do malandro*, apresentada pela primeira vez em 1978, período em que se anunciava a liberdade de expressão e a anistia no Brasil da ditadura militar, como a obra que reuniu o maior número de canções de malandragem do conjunto de canções Buarqueanas. Foi num clima de cerceamento da expressão, mas de prenúncio de abertura política, que Chico Buarque retornou ao cenário teatral deixando para trás os dissabores de investidas anteriores, como em *Calabar*, espetáculo censurado e perseguido. A *Ópera do Malandro* veio a constituir-se um marco teatral brasileiro, consolidando Chico Buarque como homem da cultura nacional, uma vez que esse trabalho projetou-se num raio maior da cultura; nos palcos, no rádio e no cinema. As canções da *Ópera do malandro* tornaram-se sucessos da MPB e o espetáculo recebeu uma leitura cinematográfica. Tudo isso faz da *Ópera do malandro* um momento singular na obra de Chico Buarque, momento em que vislumbramos as principais características de sua escritura e da sua música.

A peça de Chico Buarque tece uma crítica ferina à situação política e social que o Brasil atravessava no fim dos anos 70. O espetáculo conta a história do malandro Max Overseas, rei da vida boêmia na Lapa, bairro da cidade do Rio de Janeiro nos anos 40. Sempre à margem da lei e da ordem social estabelecida, o malandro contrabandista Max Overseas (daí a paronomásia *overseas* = *além-mar*) se vê forçado a “oficializar” sua atividade de contraventor, sendo impelido ao patamar daqueles que proporcionaram a hegemonia do consumismo como fator de crescimento do país. A peça revela, ainda, um ambiente de crimes, promiscuidades, corrupção e desobediências civis. Há um desfile de personagens socialmente degradadas, à margem de qualquer moral, das relações convencionais de trabalho e da tutela do Estado.

A *Ópera do Malandro* é uma releitura da *Ópera dos três vinténs* de Bertolt Brecht (1898-1956), que por sua vez reescreve de *The Beggar's Opera* (A ópera dos mendigos), de John Gay (1900-1950). O espetáculo de Brecht estreou em Berlim em 1928, retratando as peripécias do elegante anti-herói Macheat, *The Knife*. O ambiente retratado na peça revela um mundo de mendigos, prostitutas, ladrões e vigaristas. Brecht adaptou a peça de Gay, que havia estreado duzentos anos antes na Inglaterra, para retratar o submundo de uma cidade onde se viam as contradições de uma sociedade sustentada pelas aparências e marcada pela degradação do mundo aristocrático. A obra de Brecht exprime uma revolta contra a arrogância dos detentores do poder, que ignoram a degradação humana promovida pela desigualdade social. O teatrólogo alemão quer, em última análise, alcançar a massa oprimida com seus escritos. Não obstante o apelo popular na sua obra, Brecht não concebeu um trabalho de fácil assimilação, no intuito de evitar a catarse, própria de um espetáculo teatral. Mais do que o envolvimento emocional do público com as personagens e com a narrativa, o teatro de Brecht visa proporcionar um espaço de reflexão e de posicionamento crítico diante da obra (MACIEL, 2004).

Uma análise, ainda que elementar, da obra de Bertolt Brecht é suficiente para o estabelecimento de pontos de consonância com o projeto artístico empreendido por Chico Buarque de Holanda na *Ópera do malandro*. Para nós, as singularidades entre Chico e Brecht extrapolam a idéia de uma simples releitura quando se permitem analisar pelo viés da paródia. É esse o recurso que proporciona o desmonte da obra em sua perspectiva crítica. A paródia é o fio condutor por onde flui a essência criativa da escritura de Chico Buarque presente na *Ópera do malandro*. Ela é, ainda, o elemento que propicia uma leitura das contradições da história. Como aponta Linda Hutcheon em sua *Teoria da paródia*, “(...) a paródia é neste século, um dos modos maiores da construção formal e temática de textos. E, para além disto, tem uma função hermenêutica com implicações simultaneamente culturais e ideológicas” (HUTCHEON, 1985 p.11).

Para Hutcheon, o conceito de paródia na modernidade é uma atitude que se situa não somente no pastiche e na ridicularização do modelo, mas principalmente na sua reverência, por conta de uma certa fascinação por modelos consagrados que assimilam um anti-

naturalismo e uma leitura crítica da realidade. A Paródia desvia-se da norma estética do modelo, mas inclui simultaneamente essa norma em si, como material de fundo. Qualquer ataque real seria autodestrutivo (HUTCHEON, 1985), pois o resgate da memória desse material de fundo contribui para a constituição do posicionamento ideológico do texto paródico. É essa a perspectiva da qual pretendemos olhar para a *Ópera do malandro*, obra na qual a escritura paródica é um posicionamento ideológico materializado num discurso que quer construir uma nova prática para a compreensão de uma realidade dada. Ao sugerir a escritura de vários clássicos da Literatura universal como reescrituras paródicas, Hutcheon escreve:

Quando, no *Ulysses*, Joyce recorre à *Odisséia*, de Homero, e, em *The Waster Land*, Elliot invoca uma tradição ainda mais vasta, de Virgílio a Dante, passando pelos simbolistas e para além deles, o que está em causa é mais que um eco alusivo, quer do texto, quer do património cultural. As práticas discursivas ativas, numa altura particular encontram-se envolvidas. (HUTCHEON, 1985, p. 64).

A paródia apresenta-se, portanto, como aponta Hutcheon, como um recurso discursivo, capaz de dialogar com um fazer artístico sabedor do seu carácter crítico de reescritura. Para elucidar esse recurso discursivo torna-se necessário investigar essa “altura particular” na qual os discurso podem se tocar. Nesse ponto é que achamos pertinente dizer que, quando Chico Buarque retoma a obra de Brecht pelo viés da paródia, ele também reivindica a autoridade da historicidade da escritura crítica diante da fragilidade da palavra presente no momento histórico da sua escritura, posto que a paródia é uma escritura crítica por natureza, como aponta Maria Lucia P. de Aragão ao refletir sobre a relação da paródia com o texto literário:

A paródia é a conscientização do ultrapassado, no vigente, (...). O olhar profundo que a caracteriza aponta para a possibilidade de transformação

do presente, seja pela crítica à sociedade atual, às tradições, seja pela abertura que permite a passagem a novas possibilidades de ser e de pensar. Ela nos apresenta uma terceira realidade, que não é nem a do contexto, nem a do texto literário original. É um discurso ficcional sobre o literário. É uma ficção da ficção. Realiza artisticamente o que outros tipos de crítica estabelecem cientificamente. (ARAGÃO, 1980, p.21).

A paródia reivindica um “olhar profundo”, capaz de conceber uma crítica da realidade que leva ao “pensar” como um gesto de transformação dessa realidade. Essa perspectiva já se encontra presente nas palavras iniciais da *Ópera do malandro* “*Acredito que é tempo de abrirmos os olhos para a realidade que nos cerca, que nos toca tão de perto e que às vezes relutamos em reconhecer*”. Mas, como em Brecht, ela nos apresenta uma terceira realidade, que não é nem a do contexto, nem a do texto literário parodiado. “É um discurso ficcional sobre o literário” porque, seu discurso não é direto, literal; pressupõe uma inteligência capaz de estabelecer um determinado pacto com a linguagem, capaz de perceber estruturas como o *non sense* e a ironia como estruturas transpassadas por um projeto crítico forjado na astúcia de uma escritura de resistência a uma determinada ordem estabelecida.

A paródia pode ser entendida como um lugar de desmistificação da idéia de transparência da linguagem (HANAUER, 1999) pois, como sugere a própria introdução da obra de Chico Buarque, em tom de ironia, próprio da linguagem paródica, “*alguém já disse que, quando o artista sente a necessidade de explicar sua arte ao público, um dos dois é burro*”.

Como aponta Antonio Candido (2000), a ironia é a grande responsável por dizer algo que se faz proibido. Na década de 70, coube em boa parte à arte preocupar-se em mostrar uma realidade proibitiva a instâncias evidentemente comprometedoras como o jornal. Segundo Candido, há, sobretudo na literatura dos anos 70, uma ruptura com o pacto realista, que se dá pela adoção do insólito, uma estética possível frente ao cerceamento da linguagem cortante que a realidade carecia.

No momento histórico da concepção da *Ópera do malandro*, meados dos anos 70, o discurso de autoridade era exercido socialmente pelo braço forte do Estado, que negava a

possibilidade de um discurso crítico explícito diante da realidade. Daí a força da palavra paródica surgir propícia. No discurso da *Ópera do malandro* está a idéia de que um olhar crítico diante da realidade carrega uma memória histórica que vai além do pontual e que pressupõe uma autoridade universal da visada crítica, num momento em que a resistência aos desmandos do Estado já apresentava sinais de apatia e esvaziamento ideológico.

A paródia nos propicia vislumbrar dois contextos de enunciação, cada um deles com seus diferentes sujeitos. Na *Ópera do malandro* ouvimos, ao mesmo tempo, as vozes presentes na *Ópera dos três vinténs* e as vozes do seu próprio texto, numa relação em que o texto paródico nunca oculta totalmente o texto parodiado. Desse modo, o texto parodiado está sempre presente de algum modo, justaposto ao novo, promovendo um diálogo entre diferentes sujeitos.

Ao mesmo tempo em que reflete seu momento histórico, a *Ópera do malandro* carrega significados anteriores, trazidos à tona por uma memória, que recupera o gesto simbólico do discurso crítico de Brecht, conferindo a esse discurso outros e novos significados. Nessa perspectiva, o texto da *Ópera do malandro* surge como a materialização de um diálogo com o texto de Brecht, no qual um novo *corpus* se constrói a partir do antigo, não numa relação de subordinação, mas de diálogo, “*um diálogo dos tempos, das épocas, dos dias, daquilo que morre, vive, nasce*” (BAKHTIN, 1997). E se, como Bakhtin, acreditamos na fundação de novos discursos em contrapartida a discursos anteriores, encontramos, aqui, uma relação dialógica, na qual não há supremacia de um texto sobre o outro. Nessa relação a que todo texto está sujeito, subjaz um discurso entrelaçado e interpenetrado por diversas “vozes” que aparecem em citações, alusões, assimilações e incorporações, resultando, em última análise, em discursos que, inconclusos, movimentam-se entre o passado e o presente e entre outros discursos (ORLANDI, 2003).

Para Bakhtin, o discurso só se constitui enquanto discurso porque se permite estar na cadeia do interdiscurso. Bakhtin nos diz que esse dialogismo é o que funda um novo discurso.

Assim é que a *Ópera do malandro* reinscreve a *Ópera dos três vinténs* num outro discurso por uma relação dialógica presente nos discursos. Os discursos se tocam, ao nosso ver, porque há uma preocupação comum com o caráter expressivo da arte como resistência, mas de uma resistência pelo viés da inteligência crítica mobilizada pela forma paródica.

A *Ópera do malandro*, ao se compor pela reescritura de Brecht em suas implicações políticas presentes pelo resgate de uma memória discursiva. Uma vez que os sentidos podem ser muitos para um mesmo evento ou uma mesma situação, a memória discursiva atua nos dizeres possíveis que se atualizam no momento de uma enunciação. Há um processo de deslocamento da memória como virtualidade de significações. Há uma memória inerente à linguagem e os processos discursivos são responsáveis por fazer emergir o que, em uma memória coletiva, é característico de um determinado processo histórico. Essa memória “*se inscreve numa relação do sujeito com o poder-dizer – sob a censura* (ORLANDI, 1995)”. A paródia é, nesse sentido, uma forma singular de um dizer particular que busca, na verdade, atingir a esfera do coletivo, do social. Vai da esfera privada à esfera pública, mas sob uma forma ficcional “para que o dizer – proibido – se torne possível (ORLANDI, 1995)”. A paródia, ao inscrever a *Ópera do malandro* no universo da ficção, inscreve-a na história, visto que materializa um dizer possível num momento em que nem todo dizer era permitido.

O discurso da repressão, por sua vez, materializado na censura do governo militar à expressão crítica no Brasil dos anos sessenta e setenta, também é fator de mobilização de outros discursos, sobretudo o discurso da resistência presente na escritura da *Ópera do malandro*. O discurso da censura que se caracteriza pela tentativa de negar ao sujeito a ocupação de certas posições discursivas carrega, paradoxalmente, as condições para a possibilidade do discurso da resistência (ORLANDI, 2005). É essa relação que torna possível, em última análise, a *Ópera do malandro* em sua escritura paródica, seu alcance histórico e suas contradições composicionais, entre outros aspectos.

Para melhor podermos entender o jogo discursivo que a *Ópera do malandro* promove a partir da *Ópera dos três vinténs*, propomos a análise de dois fragmentos extraídos das obras

em questão nos quais emerge o aspecto paródico em suas dimensões de retomadas, deslocamentos e subversões presentes no discurso da reescritura.

PEACHUM para o público – Preciso inventar algo novo. Está ficando cada vez mais difícil, pois meu negócio é despertar a piedade dos homens. Existem umas poucas coisas capazes de comover o coração humano, poucas apenas, mas o pior é que, quando são usadas com frequência, elas deixam de fazer efeito. É que o homem tem a terrível capacidade de se tornar insensível a seu bel-prazer. Por exemplo, se um homem vê um pobre aleijado parado na esquina, na primeira vez, assustado, dá-lhe logo dez vinténs, mas na segunda vez solta apenas cinco, e se o vir uma terceira vez o mandará friamente para a cadeia. A mesma coisa acontece com os meios espirituais. Do alto da cena desce um grande letrado: “Daí, e dar-se-vos-á”. De que valem essas belas frases pungentes, escritas em atraentes letrados, se elas logo se desgastam. Na Bíblia há umas quatro ou cinco frases que tocam o coração; uma vez desgastadas, lá se vai nosso ganha-pão. Olhem só esta aqui: “É maior ventura dar que receber”. Já não dá mais nada, e só faz três semanas que entrou em circulação. É que a gente sempre tem que lançar uma novidade. E claro, será da Bíblia que vamos tirá-la. Mas por quanto tempo ainda? (OTV, 1992, p.15-16).

Esse trecho inicial da *Ópera dos três vinténs* mostra a fala do astuto Peachum, um agenciador de mendigos, em suas elucubrações sobre as dificuldades do ofício. Ele lamenta que as bases do seu “negócio” estão sendo abaladas com a gradativa deterioração da piedade humana, na qual ele sustenta sua ideologia da mendicância. “É que o homem tem a terrível capacidade de se tornar insensível a seu bel-prazer”, conclui ele. Nem a Bíblia, segundo ele, pode fornecer matéria suficiente para romper a barreira existente no coração humano.

De início é possível perceber Brecht numa linguagem mais incisiva, porém reflexiva, chamando a atenção para os aspectos ideológicos presentes no texto, de modo mais direto, para evitar uma possível catarse. Todavia, é a ironia presente na sustentação da idéia de um “negócio” que tem a mendicância na base da cadeia produtiva e as palavras bíblicas como fundamento ideológico que configura um certo paradoxo que busca abalar a normalidade

das relações sociais, questionando-as como passíveis também de serem contraditórias em seus fundamentos.

A ironia sustenta um discurso que quer mostrar a fragilidade moral das relações sociais instituídas numa sociedade de flagrante desarranjo social, no qual a mendicância alcança a condição de negócio, podendo qualquer outro negócio instituído ser tão degradante quanto à própria mendicância.

Vejam como essas relações aparecem na Ópera do malandro:

DURAN

É isso mesmo, tem que dar um basta nessa malandragem! No dia em que todo brasileiro trabalhar o que eu trabalho, acaba a miséria. Mas viu, Chaves, eu to te ligando para lembrar que amanhã é o último dia do mês... É, inspetor, a dívida ta em trinta contos e no dia primeiro passa a trinta e três. Hein? Tem nada demais, dez por cento ao mês. A inflação ta galopando aí fora... Abatimento? Sei. Bem, eu vou examinar com a maior boa vontade... Oliveira, Oliveira... Cremilda Pacheco de Oliveira? Celina, Conceição, Cremilda, é minha sim... Vulga Marli Sodoma, quarenta e um aninhos, hummmm... Atentado ao pudor, é? Olha, inspetor, sinceramente, eu não sei o que é que essa senhora ainda está fazendo aqui no meu fichário. O quê? Não, não me interessa. A imagem da minha empresa não pode ficar comprometida por causa duma Marli Sodoma! Não, já decidi. Nem por três vinténs. Aciona aí a Operação Faxina, tá bom? O quê? Mudou, é? Ha ha, essa é boa. Operação Detergente, com é que é mesmo? Sei... Elimina a gordura sem deixar vestígio? Ha ha ha, formidável, essa agora... Sim. Garcia? Maria de Jesus Garcia, ta aqui na mão... Ah, claro, é a Jussara Pé de anjo. O que há com ela? Suadouro, é? Sei, sei... É, pois é, ela é violenta mesmo. É um touro! E se você não se cuidar ela destrói a tua delegacia. (Toca a campainha) Pode entrar! Mas olha, solta a Jussara, tá? No fundo ela é boa moça. Trabalha direitinho, trabalha, tem muito cliente que aprecia o jeitão dela. E ela ainda me dá uma mãozinha como leoa-de-chácara. O quê? Duzentos mil-réis? Tá louco, ó Chaves! Não é me extorquindo desse jeito que você vai abater a dívida, não. Cento e cinquenta e olhe lá. (Toca a campainha) Pode entrar! Mais quinhentos mil-réis do quê? Que debutante? Não, hoje não chegou aqui nenhuma debutante. Aliás, a última mocinha que você teve a audácia de me recomendar, eu recusei. É, tava estragada. Pois é. Tem nada de quinhentos mil-réis. Essas tuas debutantes, de agora em diante eu só recebo em consignação. (Toca a campainha) Eu vou ter que desligar, Chaves, a gente

se fala depois. (Toca a campainha; Chaves desliga o telefone e berra) Entra, porra! (O sininho toca novamente; Duran levanta-se e vai até a porta, que é uma porta giratória; sai por ela e volta empurrando uma jovem de aparência lamentável, muito magra e com a roupa esfarrapada. Não sabe ler, não? Não viu a placa escrito: entre sem bater? (OM, 1978, p. 27-28).

Nesse trecho, a crítica à frágil legitimidade do instituído encontra-se na base do discurso presente na Ópera do malandro como na Ópera dos três vinténs, justificando a retomada como base para uma nova escritura. Ainda aí começam os deslocamentos e as subversões. O que na obra de Brecht surge como a degradação dos valores humanos, uma vez que existem “poucas coisas capazes de comover o coração humano”, na Ópera do malandro surge materializado na malandragem instituída, constituindo um perigo para os “bons negócios” ou para “o verdadeiro ofício do trabalho”. Na Ópera do malandro, o trabalhismo é a ideologia que sustenta qualquer iniciativa que carregue as marcas da estrutura das atividades socialmente aceitas como um trabalho, mesmo que esse trabalho seja o de agenciar prostitutas, como entende Duran “A imagem da minha empresa não pode ficar comprometida por causa duma Marli Sodoma!”. E numa referência explícita à obra de Brecht, para mostrar o pouco valor de quem ameaça estar fora da cadeia produtiva, Duran emenda “Não, já decidi. Nem por três vinténs. Aciona aí a Operação Faxina, tá bom? O quê? Mudou, é? Ha ha, essa é boa. Operação Detergente, com é que é mesmo? Sei... Elimina a gordura sem deixar vestígio?”

O astuto Duran institucionaliza uma atividade do submundo e faz negócios com o chefe de polícia. Essa situação flagra a impossibilidade das instituições sociais diante da generalizada degradação humana, base da discussão em Brecht, porém, na obra de Chico Buarque, a crítica à hipocrisia recai no fato de que a malandragem é posta como antagonista do trabalho. Qualquer atividade que gere dinheiro é válida, mas a malandragem é execrável. Ela surge como a contra-ideologia do trabalhismo nas palavras de Duran: “É isso mesmo, tem que dar um basta nessa malandragem! No dia em que todo brasileiro trabalhar o que eu trabalho, acaba a miséria”.

A mendicância organizada e instituída presente na *Ópera dos três vinténs* aparece na *Ópera do malandro* como a prostituição, comum nos bairros cariocas dos anos quarenta. A prostituição simboliza a degradação ao máximo grau dos valores da família, da decência e do trabalho árduo como fonte do sustento honrado do homem. Porém essa degradada atividade pode alcançar respeito se inserida na cadeia produtiva, com fichário, atestado de bons serviços e boa conduta, etc.

A malandragem, por sua vez é assistemática, não se deixando inserir no conjunto de atividades socialmente instituídas, como a prostituição, com função social claramente definida, historicamente aceita e devidamente ajustada ao sistema produtivo.

Os discursos das obras em questão se tocam, se interpenetram e se revêm por intermédio da paródia, que aqui se institui como um gênero com um estatuto maior, sobretudo a partir do século XX. A reescritura paródica pressupõe um discurso que não pode ou não quer se estabelecer por uma crítica direta. No caso da *Ópera do malandro*, o escamoteamento do dizer não invalida, entretanto, o discurso crítico; ele apenas se inscreve na matéria fugidia da criação artística.

A *Ópera do malandro* acorda a *Ópera dos três vinténs* num ponto onde seus discursos críticos se fazem possíveis e necessários; um momento de cerceamento do dizer, mas, ao mesmo tempo, da busca de uma expressão inteligente capaz de se constituir como discurso. O lugar onde esses discursos são possíveis é o lugar da resistência crítica diante da degradação social e denúncia do malogro do trabalho como estruturador da ordem social.

1.8 Sociologia Da Malandragem: A Identidade Nacional E A Resistência

Ao longo da história das idéias que tentaram buscar traços de brasilidade que pudessem consolidar-se como fator de identidade nacional destacam-se os escritos de pensadores como Caio Prado Júnior, Sérgio Buarque de Holanda, Roberto Simonsen e Gilberto Freyre. Na década de 30, as transformações sócio-econômicas efetuadas pelo governo Vargas, sobretudo as que evidenciaram o trabalhismo como fator de pujança econômica e soberania nacional, levaram o meio intelectual brasileiro a promover reflexões profundas acerca da crise da ordem oligárquica e da emergência do Brasil urbano-industrial configurando novas relações de trabalho (LIMA, 1990). Nesse contexto, emerge uma preocupação entre os intelectuais brasileiros em buscar estabelecer novos parâmetros para o conhecimento do Brasil e de seu passado com vistas a essa nova ordem que se apresentava. Nossos pensadores voltaram-se para o estudo da colonização, da sociedade patriarcal e do desenvolvimento das relações sociais, políticas e econômicas. Suas obras refletem, cada qual à sua maneira, a preocupação de se entender o momento histórico crucial no qual se inseriam.

Buscaremos discutir inicialmente a contribuição da perspectiva de Gilberto Freyre (19??) para desenhar um panorama no qual a malandragem possa ser tomada como fenômeno sociológico brasileiro, no conjunto de traços que caracterizam uma identidade nacional.

Em *Casa-Grande & Senzala*, ao retomar a temática racial sob o ponto de vista teórico da antropologia cultural norte-americana, percurso teórico, aliás, empreendido por pensadores mais contemporâneos a nós como Roberto da Matta, Gilberto Freyre afiança a mestiçagem como fator de formação da nacionalidade brasileira, em detrimento de uma postura crítica advinda da visão aristocrática e hegemônica que vigorou até meados do século XX.

O elogio da mestiçagem empreendido por Gilberto Freyre deixou suas marcas no processo de legitimação de práticas populares constituintes do cotidiano do país, que começavam a se estabelecer como expressões da cultura brasileira.

A mestiçagem e a mistura de classes sociais proporcionaram tipos como o mulato, cuja manha, astúcia, ligeireza e espontaneidade individual seriam marcas que se estabeleceram em práticas como a do futebol. Freire ainda aponta como característica da índole mestiça a emotividade e a impulsividade, o que o autor credits ao sangue africano componente da raça da qual o mulato seria a síntese.

É pertinente afirmar desse autor que seu pensamento é representativo para a formulação de uma identidade brasileira. É evidente que o malandro empírico constitui-se na própria feição do desprestígio social do trabalho em oposição à forte marca de um passado escravocrata de quase quatro séculos. Entretanto, conquanto concordemos com Freire em que as qualificações atribuídas ao mulato sejam pertinentes também à caracterização do malandro, essas duas categorias não se equivalem, apenas coincidem. Enquanto o mulato caracteriza-se por fatores biológicos, o malandro apresenta-se marcadamente como tipo social, pressupondo uma hierarquia que contém a categoria do mestiço, mas que não necessariamente se deixa representar totalmente por ele. Parece-nos que subjaz um certo preconceito de raça paradoxalmente sob um elogio de Freire.

É a perspectiva de Roberto da Matta (1997) que, no nosso entender, aponta para uma melhor compreensão da questão da malandragem como fator de identidade nacional.

O estudo de Da Matta, em *Carnavais, Malandro e heróis* permite-nos verificar o perfil do malandro num dos mais comuns heróis de nossas letras populares: Pedro Malazartes. Não cabe aqui resenhar os passos da análise do antropólogo, mas de supor a colaboração da sua sociologia para a compreensão do malandro como tipo social.

Interessa-nos de maneira especial o capítulo V da obra de Da Matta, onde se discutem e se estabelecem, segundo o autor, as condições que justificam o aparecimento do malandro e o

seu estabelecimento como herói. Isso é feito através do estudo de Pedro Malasartes, personagem que o autor define com muita pertinência, através do viés antropológico.

Antes de verificarmos como Da Matta define Pedro Malasartes como o arquétipo do malandro que, nas letras populares, se realiza como herói, é importante seguir o raciocínio do pensador com vista a entender as bases de sua definição. Após estudar as manifestações e os rituais coletivos através de casos como os ritos religiosos e o carnaval, além do caso do rito do “Você sabe com quem está falando?”, que é uma tentativa individual e autoritária de se estabelecer socialmente através do mecanismo da ascensão pessoal, Da Matta envereda por um caminho que o conduz cada vez mais às figuras, estereotipadas ou não que, em última análise, são realizadoras dos rituais sociais.

Da Matta admite determinados tipos de “personagens recorrentes”, que se apresentam como atores dos rituais sociais. Porém, o autor não incorre na simplificação que reduz a questão da dicotomia entre o individual e social numa dicotomia determinista. Recorre antes a Lévi-Strauss, que abaliza a questão com sua visão de “organismo vivo”, um conjunto imbricado formado de indivíduo e coletividade. Na verdade, o que parece importante ao antropólogo nessa questão é analisar qual a importância dessa polêmica dicotomia em todas as suas contradições nos variados tipos de sociedades, onde indivíduo e coletividade têm valor e significado social definido. Ou seja, Da Matta vê o jogo indivíduo/sociedade por um prisma dialético e propõe a resolução desse jogo através de uma análise das implicações históricas. Da Matta supõe que o que ele chamou de as “dramatizações” sociais, ou seja, as situações onde há ações coletivas, apresentem um tipo de “ator” que vive determinado papel padrão dentro da coletividade. Assim é, por exemplo, que os heróis se estratificam e se caracterizam ou não, enquanto tipos sociais e/ou literários. Cada sociedade possuiria um modelo de herói que encerraria a realização coletiva de um desejo, de um projeto, de um contentamento ou de um descontentamento coletivo.

Estudando o caso norte-americano, Da Matta analisa o grande sucesso de John Doe, personagem do cinema americano. John Doe é uma criação do cineasta americano Frank Capra para representar as idealizações sentimentais do homem americano dos anos 30.

Segundo o autor, essa realização coletiva de um desejo ou de um projeto está intimamente relacionada a um universo individualista cujo centro é o padrão igualitário por que anseia a classe média americana. John Doe seria paradigma do grande desejo norte-americano, motor ideológico em busca de um igualitarismo, diferente das sociedades onde as fronteiras sociais hierarquicamente demarcadas são causadoras de um mal-estar coletivo, devendo ser esse o caso do Brasil.

Assim é que Da Matta nos conduz à figura do malandro, herói que, por conta de um cenário social em desacordo, realiza-se não na banalidade do descontentamento, mas na superação ou tentativa de superação de uma condição que, se não chega a ser negada, pressupõe uma determinada mudança social. No trecho transcrito a seguir, o antropólogo sintetiza com muita propriedade qual o tipo de herói que à nossa gente permite maior identificação e explicita as razões dessa identificação:

Nosso padrão de herói está muito mais próximo a tipos como o Conde de Monte Cristo, personagem paradigmático do desmascaramento e da vingança, ato que sustenta, racionaliza, legitima e torna atraentes todos os nossos heróis verdadeiramente populares, (...). A promessa geralmente contida nos nossos dramas raramente é feita da conquista da felicidade com os recursos e posições possuídos ou ocupados pelo herói na abertura da narrativa, mas, ao inverso, sempre narramos e ficamos deveras fascinados com contos de enriquecimento e ascensão social violenta e irremediável do herói. A base do drama é fazer o personagem central terminar com muito mais do que possuía quando da abertura da estória. E, na medida em que a trama se desenvolve, verificamos uma gradual identificação do ator com seu papel, como se estivéssemos realmente interessados na transformação da pessoa comum (do indivíduo submetido às leis gerais da exploração do trabalho e da mais-valia, como é o caso de Pedro Malasartes) (...) num personagem, ou melhor, numa personalidade ou superpessoa. Desse modo a trajetória do herói segue a mesma curvatura da sociedade que engendra a dramatização, já que, em ambos os casos, deve-se ser o que ainda não se é, o aceno do futuro aberto, rico e grandioso se constitui no ponto crucial de todas as reviravoltas que reproduzimos em nossas narrativas. (DA MATTA, 1997, p. 210-211.)

Aqui é que o herói surge como vingador na esteira da resistência. Da Matta faz a síntese do nosso herói através dessa ponte entre a antropologia e a literatura, onde a perspectiva sociológica desfaz qualquer relação determinista. O caráter popular do herói nascido de uma certa convivência social o exime de qualquer julgamento que possa comprometer seu sucesso. O Herói aparece como vingador dos desacertos do passado e, embora carregue consigo marcas depreciativas, ele possui algo que o torna especial, capaz de alçá-lo a uma condição superior na procura da sua felicidade. O passado do herói representa em *Carnavais, Malandros e Heróis* todos os dissabores de uma sociedade em desacerto, e o seu futuro, toda a projeção do desejo de vingança, ou seja, de superação pela negação do estabelecido. Embora o malandro, centrado no seu próprio “eu-no-mundo”, não possua um projeto elaborado de transformação social, ele se apresenta como uma realização possível de herói nacional. A escolha de Pedro Malasartes para ilustrar o estudo de Da Matta garante a observação das características do herói malandro, paradigma do modelo brasileiro:

Na história de Pedro Malasartes, chama a atenção o estilo narrativo marcadamente solto, sublinhados por inúmeros episódios livres, combinados numa ordem dependente do narrador. Esses relatos – que definem o caráter do herói e do meio em que opera – vão de situações nas quais Pedro engana pessoas em posições sociais de poder e prestígio, até a venda de fezes para um rico, passando por situações muito mais ambíguas, quando a distância entre a sagacidade e a ofensa social se confunde, como a indução de um poderoso fazendeiro ao assassinato, o uso de um cadáver para obter lucro, incluindo ainda a destruição consciente e programada de bens de consumo e produção alheios, propriedade particular de um grande patrão. (DA MATTA p. 273-274.)

O estilo solto, livre e leve da narrativa e os episódios cômicos não permitem que a caracterização do herói descambe para o banditismo comum. A identificação com o herói parte da evidente condição de inferioridade do mesmo em relação aos antagonistas, marcadamente de substratos sociais superiores. A esperteza de Malasartes é um instrumento de resistência numa relação em que os ricos e os fazendeiros representam a opressão. O revide à opressão não se dá pela simples ação da violência. Ele se realiza na malandragem,

capaz de converter desvantagens em vantagens. A esperteza é o único recurso de um herói desprovido de qualquer caráter e aquém de qualquer moral.

Então, não há dúvida alguma de que estamos diante de um “herói sem nenhum caráter”, ou melhor, de um personagem cuja marca é saber converter todas as desvantagens em vantagens, sinal de todo bom malandro e de toda e qualquer boa malandragem. Pedro Malasartes nos diz como transformar a morte e o cadáver em algo vivo e positivo, ganhando dinheiro e tirando partido de sua própria perda e dor. E ainda nos ensina a aceitar a relação entre “merda e dinheiro”, na profunda equação que diz ser o dinheiro (e a posição social que lhe corresponde) podre e disponível como as fezes que, como sabemos, Pedro vende a um rico burro, curioso e convencido. (DA MATTA, p.274.)

No entendimento de Da Matta, Pedro Malasartes é a realização literária do vingador de uma situação real na qual as vantagens são sempre dos ricos, em detrimento dos pobres e menos favorecidos. O dinheiro em seu estado empírico é apenas a materialização do poder arrogante contra o que Malasartes responde com ironia e sagacidade.

No ensaio de Roberto Da Matta, a dimensão tipológica da personagem Pedro Malasartes transcende o literário sem destituir a figura do herói tipicamente literário. A contribuição da antropologia à literatura em *Carnavais, Malandros e heróis* é supor elementos que permitem a elaboração de uma literatura viva, perfeitamente integrada com seu povo. O estudo de Da Matta nos permite compreender perfeitamente a adoção do malandro como herói, sem qualquer implicação pejorativa ou depreciativa. O herói malandro é matéria pulsante numa sociedade que precisa de vingadores sem máscaras, sem comedimentos ou convências.

1.9 A Malandragem Como Tradição: O Malandro, O Pícaro E A Saga Dos Anti-Heróis

É pertinente perseguir trajetórias do malandro com vistas a discutir melhor o seu estabelecimento como herói no universo literário. Para tanto, cumpre lançar mão da abordagem feita por Mário González (1994) em *Saga do anti-herói* como uma leitura possível do estatuto do malandro dentro da literatura.

Antes de nos dedicarmos à questão mais específica, de por qual viés Mário González trata a questão do malandro enquanto tipo, o que se dá mais precisamente no capítulo final de sua *Saga*, é necessário acompanhá-lo numa trajetória na qual são postas todas as bases e condições que garantiram a abordagem da questão pelo autor. A obra, apresentada como trabalho de livre docência junto à USP em 1993, foi publicada num volume de 357 páginas, em 1994, pela Nova Alexandria. González começa por atentar o leitor para as implicações de um percurso ainda novo, mas perfeitamente pertinente; um paralelo entre a Literatura Picaresca da Espanha dos séculos XVI e XVII e a Literatura Brasileira, passando por outras manifestações hispano-americanas.

Para tanto, o autor se serve de pressupostos da Literatura Comparada, que se apresenta como um recurso abalizador para González conceber a idéia de que certas condições sócio-históricas parecem, em última análise, permitir a aproximação entre os dois momentos literários em questão, encabeçando uma série de outros fatores, subjacentes, por assim dizer, ao próprio estatuto da literatura.

González inicia seu trabalho a partir da Espanha dos séculos XIV e XV, onde são postas as bases históricas sob as quais se deram as primeiras manifestações da literatura picaresca. A constatação de que o pícaro, personagem de um gênero literário produzido na Espanha entre os séculos XVI e XVII, encontra um tipo humano correspondente na sociedade na qual ele foi produzido, é o princípio que permitiu dizer que sociedades de diversos

momentos históricos, que guardam entre si certas singularidades, também produziram seus personagens literários que, singularmente, permitem uma aproximação com o pícaro espanhol.

Mário González retoma o que se convencionou de o núcleo clássico da picaresca: *Lazarillo de Tormes*, de autor desconhecido, *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemón e *La vida de el Buscón* de Quevedo. O estudo sistemático dessas obras permitiu a González abordar a picaresca em suas condições de produção, na caracterização do herói e na sua sistematização literária. O estudo das três obras permite uma formulação estética da picaresca como gênero literário, o que possibilitou expandir seus horizontes para além das fronteiras da Espanha dos séculos XVI e XVII.

A Picaresca é uma literatura centrada no herói. A trajetória do herói é a linha central que direciona toda a narrativa e condiciona toda uma estética. O herói picaresco realiza-se na figura de um anti-herói, ou seja, um herói baixo sendo um herói sem uma caracterização precisa. Seu projeto de vida é ascender socialmente sem que, para isso, empreenda muito esforço ou seja necessário qualquer aprendizado que apure a técnica da trapaça e do malogro.

Através da análise da sociedade espanhola, González situa o herói picaresco dentro de um contexto decadente, premido economicamente e cheio de taras morais. Um universo onde a sobrevivência dos mais fracos nunca se dará por vias que não sejam caminhos alternativos e marginais. A retratação desse universo baixo vem através de uma narrativa que se realiza pela sátira, recurso que retrata as peripécias do pícaro em busca da sobrevivência.

González não cuida apenas da conceituação da picaresca do núcleo clássico, vai além, na medida em que seja possível visualizar outras manifestações análogas a ela. Para isso, busca uma nova conceituação para a Literatura Picaresca, ou a expansão dela, como suporte para a pesquisa da aproximação entre a picaresca clássica e a literatura brasileira contemporânea.

Não cabe aqui resenhar a pesquisa do escritor, mas é preciso explicitar as bases metodológicas e materiais de sua pesquisa. Uma breve análise comparativa entre o contexto de produção da literatura picaresca e sociedade brasileira desde o início da colonização permite verificar uma estrutura social em profundo desarranjo. Desse desarranjo, grosso modo, nasce um substrato social expropriado dos meios de produção ou extirpado do modo de produção. O pícaro histórico originar-se-ia desse substrato como alguém capaz de qualquer artifício para superar sua condição de inferioridade social, inferioridade essa causada pela ausência de riqueza e nobreza de sangue, o que se evidenciou na sociedade da picaresca clássica. O duplo dessa situação pode ser lido na expropriação e exploração do trabalho assalariado, o caso da sociedade brasileira após o acirramento das relações do capitalismo. Assim como o pícaro é condição *sine qua non* à formulação de um gênero picaresco, o contexto do surgimento do pícaro é fundamental à formulação do seu tipo humano. O mesmo pode ser dito em relação ao malandro brasileiro, se recorrermos ao que propôs Da Matta acima.

González não pretende a ressurreição da picaresca na esteira da literatura brasileira, mas sim aproximá-las através da compreensão do tipo humano que as inspirou. González propõe, no máximo, a formulação de uma neopicaresca, uma literatura que, embora carregue traços de contemporaneidade, apresente pontos seguros de aproximação com a picaresca clássica.

O estudo de várias obras literárias e de caráter sociológico deu a González matéria e arcabouço teórico para a formulação dessa neopicaresca, onde o malandro apresenta-se como o herói que permite a aproximação com o pícaro histórico. A formulação desse arquétipo picaresco redimensionado no malandro é concebida no esforço da análise sociológica do malandro brasileiro, tipo que vence na vida ou que simplesmente sobrevive à custa de muita esperteza, subterfúgios ou trapaças, em detrimento de uma demarcada estrutura social que não permite qualquer ascensão pela via do trabalho convencional.

O trabalho de González nos coloca diante da institucionalização literária do malandro pelo viés do comparativismo. Seu enfoque literário constitui as bases para a fundação da

malandragem e do malandro como um herói presente em diferentes momentos da história literária.

1.10 Dialética Da Malandragem: O Malandro Entre A Ordem E A Desordem

Em obra intitulada *Dialética da malandragem*, o crítico Antonio Candido (2000) propõe uma análise de *Memória de um sargento de milícias*, obra do cânone literário brasileiro, com vistas a discutir a sua filiação literária, considerando as suas singularidades, sobretudo no plano da construção do herói.

Candido aponta na obra de Manuel Antônio de Almeida o que chamou de dois estratos em relação ao seu alcance representativo na literatura brasileira. O primeiro, mais universalizante, seria onde “fermentariam arquétipos válidos para a imaginação de um amplo ciclo de cultura”, o que permitiria uma aproximação com a literatura picaresca ou outra que fosse marcada pelo perfil de herói tipicamente popular. Um segundo substrato, de caráter mais particularizado pelo plano da obra, seria “constituído pela dialética da ordem e da desordem”. Essa dialética é assim apresentada por Candido:

Tomemos como base o personagem central do livro, Leonardo filho, imaginando que ocupa no respectivo espaço uma posição também central; à direita está sua mãe, à esquerda seu pai, os três no mesmo plano. Com um mínimo de arbítrio podemos dispor os demais personagens, mesmo alguns vagos figurantes, acima e abaixo desta linha equatorial por eles formada. Acima estão os que vivem segundo normas estabelecidas, tendo no ápice o grande representante delas, Major Vidigal; abaixo estão os que vivem em oposição ou pelo menos integração duvidosa em relação a elas. Poderíamos dizer que há, deste modo, um hemisfério positivo da ordem e um hemisfério negativo da desordem, funcionando como dois ímãs que atraem Leonardo, depois de terem atraído seus pais. A dinâmica do livro pressupõe uma gangorra dos dois pólos, enquanto Leonardo vai crescendo e participando ora de um, ora de outro, até ser finalmente absorvido pelo pólo convencionalmente positivo. (CANDIDO, 2000, p.77.)

Essa dialética, centrada no herói em relação aos seus coadjuvantes e antagonistas, é estabelecida a partir dos pólos da ordem social oficial e instituída e da desordem; um plano fora do instituído socialmente ou à sua margem. Nessa relação, o malandro flutua nos interstícios dos dois pólos, sem, contudo, deixar a órbita da desordem. Na obra, o Major Vidigal surge como grande representante do pólo da ordem, com uma função bem marcada e estabelecida na sociedade. Leonardo Pataca filho, por sua vez, é a personagem através da qual vislumbramos a impossibilidade da transposição de um substrato a outro, dadas as frustradas tentativas de enquadramento na ordem estabelecida. A absorção de Leonardo pelo pólo positivo da ordem, o que pode ser lido como uma resolução romântica por sua filiação histórica, não deixa de representar a perda da identidade do malandro absorvido pelo sistema opressor. O malandro absorvido pela ordem consolidou-se, ao nosso ver, na imagem estereotipada do mulato em terno branco e chapéu, cheio de trejeitos e gingados, uma caracterização claramente estabelecida segundo o pólo da ordem.

No capítulo dedicado ao estudo do herói malandro, Da Matta (1997) serve-se da relação dialética da “ordem” e da “desordem” e introduz a idéia de uma mediação.

Para ele, a figura de um representante tipicamente da desordem está em oposição à figura do militar, que, por sua vez, representa a ordem e todos os mecanismos que identificam e perpetuam a sociedade hierarquizada sob normas rígidas. Um mediador entre ordem e desordem, todavia, apresenta-se como renunciador que cria uma outra realidade calcada no desejo da transformação. O comportamento indiferente e, ao mesmo tempo, irreverente e transgressor faz do malandro o opositor imediato da ordem. Daí, os ricos e poderosos sempre levarem desvantagens nas histórias como as de Pedro Malasartes, pois o anti-herói é o vingador da desordem.

Na linguagem moderna do Brasil, Pedro Malasartes, soube ser um herói sem caráter, é um subversivo, perseguidor dos poderosos, para quem sempre leva a dose de vingança e destruição que denuncia a falta de um relacionamento social mais junto entre o rico e o pobre, (...). (DA MATTA, 1997, p.225).

Malasartes é tomado por Da Matta como representação de um segmento social capaz de inverter as relações da ordem, pondo a nu a suas contradições, sua desordem.

De fato, a vadiagem e a astúcia (a malandragem) podem ser traduzidas sociologicamente como a recusa de transacionar comercialmente com a sua própria força de trabalho. Ou seja, de pôr sua força de trabalho no mercado, já que isso implica, graças à demonstração de Marx, a apresentação da própria pessoa moral nesse mercado (...). Em outras palavras, os malandros preferem reter para si sua força de trabalho e suas qualificações. O vadio, assim, é aquele que não entra no sistema com sua força de trabalho, e fica flutuando na estrutura social, podendo nela entrar ou sair ou, ainda, a ela transcender. DA MATTA, 1997, p.235.)

Assim, acreditamos como Da Matta que o malandro situa-se à margem ou mesmo fora do sistema, uma vez que se recusa a participar da engrenagem da ordem. O malandro é aquele que estabelece um outro lugar dentro da dicotomia entre ordem e desordem pelo artifício da mediação.

É esse artifício que torna possível falar em uma resistência. Embora seja necessário reconhecer uma demarcação entre a ordem e a desordem, é a perspectiva através de Pedro Malasartes que nos permite entender a malandragem como um fenômeno da mediação. Mais do que passar da desordem para a ordem, como pretende Leonardo Pataca em *Memórias de um sargento de milícias*, o malandro constrói um outro lugar para se estabelecer como sujeito: o lugar da resistência. Um lugar de onde ele pode ver melhor sua relação com a ordem e a desordem, sua fenda de significação carregada de significados produzidos pela sua posição “privilegiada” de sujeito.

**O SAMBA NA TRADIÇÃO MUSICAL DAS CANÇÕES DE
MALANDRAGEM COMO REPRESENTAÇÃO
DA CULTURA POPULAR**

2.1 O Samba E A Cultura Popular

A obra musical de Chico Buarque de Holanda conjumina uma plêiade de estilos e influências, que às vezes se encontram amalgamados, proporcionando leituras diversas e provocando novos sentidos; e, às vezes, encontram-se isolados pela clareza de suas formas e pela força de seus conteúdos políticos.

Um estilo de música singular nos interessa de perto na obra musical de Chico Buarque: o samba.

Entendemos que há uma estreita relação entre o samba e a temática da malandragem nas canções buarquianas como uma resposta estética ao espírito de época que forjou parte da música e da musicalidade do artista. E, para entendermos melhor esse espírito subjacente ao samba vigoroso presente na obra musical de Chico Buarque, partimos da seguinte afirmação:

Os músicos da década de 60 herdaram formulações estéticas e ideológicas socialmente enraizadas na forma de mitos fundadores da musicalidade brasileira e no reconhecimento do samba como música “nacional”, fazendo com que muitos deles se propusesse a renovar a expressão musical sem romper totalmente com a tradição”. (NAPOLITANO, 2001, p.25).

É importante tentarmos compreender, então, como o samba surge como um estilo musical capaz de dar vazão aos anseios estéticos que compuseram a atmosfera na qual Chico Buarque produziu suas canções de malandragem, bem como localizar essa temática dentro de uma tradição musical que vigorou nos anos 60.

Ao falarmos sobre as marcas de uma tradição poética presente na obra de Chico Buarque, vimos que, em certa medida, o enfoque literário vai se traduzir na música popular, no bojo das estéticas que vigoraram concomitantemente às inovações tecnológicas resultantes do desenvolvimento do capitalismo industrial pós-45. No Brasil, os compositores de formação universitária ou que tinham acesso às formas artísticas das vanguardas literárias nos anos 60 tornaram-se mais exigentes com as letras das canções que, pela utilização de técnicas do discurso poético, alcançaram um certo *status* literário. É na década de 60, momento de florescimento da indústria cultural no país, que esse fenômeno ganha amadurecimento pleno. Os movimentos de vanguarda poética influenciaram sobremaneira os novos movimentos culturais que se seguiram ou foram gestados no período, como o Tropicalismo, claramente influenciado pela poesia concreta (Napolitano, 2001). No mesmo período, diferentes movimentos culturais e políticos brotaram na Europa e nos Estados Unidos como uma solução estética à necessidade de uma resposta política às indagações de um espírito gerado na sociedade industrial do pós-guerra:

O ano de 1967 é marcado no rock por uma verdadeira revolução conceitual, onde o vulgar é soterrado por um status equivalente a qualquer revolução musical de outrora. (...) o fato foi que o rock intelectualizou-se. Tanto na Inglaterra quanto nos Estados Unidos, as letras são feitas por verdadeiros poetas, herdeiros de Rimbaud, Baudelaire, T. S. Eliot e o próprio Brecht. O rock entra na sua fase progressista, não apenas no sentido literário e social, mas também instrumental. (...) Na América do Norte, um músico anarquista resolve desvencilhar suas farpas contra a mediocridade da vida consumista norte-americana. O nome dele é Frank Zappa, e seus maiores inspiradores são nomes como Edgar Varèse (vide música eletrônica), Stravinski e inúmeros tocadores de Blues. Dessa fusão da música erudita com o blues, Zappa sacode o Stablishment, ganhando rapidamente o rótulo de maldito (MONTANARI, 2001, p. 66).

Do exposto, podemos depreender que a elaboração poética não foi pontual ou aleatória, mas está vinculada a uma inquietação já mencionada quando tratamos da tradição poética. Tanto nos Estados Unidos e Inglaterra quanto no Brasil havia uma preocupação com uma certa sofisticação musical. Entretanto, de início, a Bossa-nova, movimento que primou pela

pesquisa musical, sofreu as conseqüências de não gozar de uma tradição tão forte quanto a de Frank Zappa. Enquanto a música de Zappa fundiu o erudito com o blues, a música brasileira praticada sobretudo no Rio de Janeiro, vitrine da cultura nacional, só encontrou no samba os elementos que poderiam conclamar uma parcela significativa da população que não mantivera identidade com a Bossa-nova, quase restrita a uma parcela da população jovem da Zona Sul carioca (TINHORÃO, 1997).

A retomada do samba ao mesmo tempo em que promove a recomposição da nossa nacionalidade pelo viés da valorização de elementos considerados legitimamente nacionais, beneficia-se das relações de mercado da indústria cultural, em franco desenvolvimento no país desde os anos 20 (ORTIZ, 1994).

Mas, para entendermos melhor o samba como elemento central na cultura dos anos 60, temos de nos reportarmos ao momento da sua consolidação como gênero ou estilo popular e nacional. Embora a raiz da canção popular no Brasil seja formada de vários ramos como a modinha, o lundu, o maxixe e a seresta, foi somente a partir da intensificação do processo de urbanização que certos estilos se estratificaram.

Os principais acontecimentos que, no âmbito desse processo de urbanização, contribuíram para a valorização de certos estilos e para o desaparecimento de outros foram a expansão, a partir da década de 20, das transmissões radiofônicas e a profissionalização de músicos que, embora gozassem de uma certa posição junto aos setores de promoção cultural, emergiram de substratos sociais mais humildes.

Quando a música popular alcançou um espaço maior junto aos meios de comunicação de massa, o samba era o estilo que conseguia projeção pelo trabalho da boa geração dos “bambas”, compositores que, então, o praticavam. Na tradição dos “bambas” desfilariam músicos como Sinhô, Pixinguinha, Donga, Ismael Silva e Noel Rosa. É nesse contexto que a música popular, representada, sobretudo, pelo samba, “emerge” dos redutos da vida da malandragem e da informalidade com que os compositores desempenhavam sua arte para ocupar um lugar de destaque.

Os músicos vindos das camadas subalternas da população, na grande maioria, descendentes de escravos e marcados pela cultura africana, acabaram por definir esteticamente o samba, que, por sua vez, era o ritmo que se configurava como o estilo propulsor do carnaval, uma festa cada vez mais popular. Assim, o samba passou a atuar como elemento sintetizador da cultura pela propriedade de promover a comunhão de diferentes substratos sociais. Dentre as relativizações estilísticas e sociais que resultaram do encontro de interesses e culturas no fenômeno que deu ao samba a condição de elemento síntese de identidade nacional destacamos as variações rítmicas que deixaram o estilo menos amaxixado e um certo vislumbre, por parte de setores da elite social, da vida dos redutos mais humildes dos quais emergiram os pais do samba (TINHORÃO, 1997).

Fazendo um paralelo entre a geração de Noel Rosa e a geração da Bossa-nova, José Ramos Tinhorão explica que o samba teria se estabelecido com tamanha força devido ao seu apelo junto às camadas populares da sociedade carioca, não obstante o grupo de compositores de Noel Rosa não integrar exatamente a camada mais humilde da população. Segundo o autor a convivência dos substratos sociais do rico e do pobre antes da corrida imobiliária, que empurrou para o morro de vez a camada mais pobre da população, favoreceu uma identificação da população pobre com o samba produzido no início do período da industrialização, embora aquele samba não mais se sustentasse apenas sobre as raízes negras, propriamente ditas.

Quanto à Bossa-nova, Tinhorão dirá que a impossibilidade de materialização de um apelo popular se deveu à insipiência de suas temáticas e à artificialidade da sua tradição musical (TINHORÃO, 1997).

Os intelectuais dos anos 60 também viram o samba como um fator de identidade nacional pelo seu forte apelo junto às camadas populares. O teatro, que teve como marco referencial o Teatro de Arena, foi, por sua vez, o elemento articulador das artes performáticas, dentre elas o samba, em busca de uma expressão que traduzisse melhor o debate das questões nacionais. Fundado no final dos anos 50 por um grupo de ex-estudantes da Escola de Arte Dramática, o Arena, diferentemente do teatro tradicional, difundia a prática de apresentação

de espetáculos no meio do público. Tanto o Arena quanto mais tarde o Show Opinião podem ser tomados, grosso modo, como uma tentativa da classe média de aproximar-se das camadas populares para engrossar suas fileiras em favor de uma maior fatia na esfera do controle político nacional:

Era um teatro de vocação profissional, cada vez mais clara, buscando uma ampliação do público para além das boates e dos circuitos estudantis cada vez mais restritos. A cultura engajada brasileira assumia a necessidade de assumir o público massivo, o consumidor 'médio' de bens culturais, na esperança que a popularidade fizesse os artistas reencontrarem a expressão genuína do próprio 'povo' com toda a carga política que o termo possuía (NAPOLITANO, 2001, p65).

As palavras de Napolitano reforçam a idéia da vinculação das artes performáticas com um projeto de segmentos da classe média em favor de uma espécie de formação de opinião pública. Com isso, buscou-se a criação de uma manifestação artística que pudesse representar esse novo “lugar social” no qual se celebraria o conagraçamento da classe média com a classe trabalhadora.

A fusão de peças de teatro com shows musicais como estratégia para se chegar às camadas mais pobres da população; favelas, fábricas e escolas, como uma resposta idealista da classe média expropriada do poder político (TINHORÃO, 1997) despertou o interesse de diversos músicos, que empreenderam novas experiências estilísticas para forjarem uma música que fosse ao encontro daquela perspectiva.

É assim que a música entra no debate das questões nacionais nos anos 60, tendo o samba como aríete.

A música produzida nesse contexto buscava identificar-se com a cultura popular no que diz respeito às formas de manifestação de resistência da população de trabalhadores assalariados ou expropriados dos meios de produção (ARANTES, 1985).

Já nos primeiros anos da década de 60, cantores ícones da Bossa-nova rompiam com o movimento por não vislumbrarem nenhuma possibilidade de participação popular. Nara gravou em 1963 um disco que já incluía músicas de compositores do morro, como Zé Kéti, Cartola e Néelson Cavaquinho e no ano seguinte, Nara gravou vários sambas de morro e as chamadas canções de protesto. Com esse trabalho, a musa da Bossa Nova certamente abalou as estruturas do movimento.

É com essa perspectiva que tomamos o samba como um sintetizador do estilo presente nas canções de malandragem de Chico Buarque.

As canções de malandragem, que têm como ponto alto a peça e o filme *Ópera do malandro* e *Vai trabalhar Vagabundo*, de Hugo Carvana, de 1976, respectivamente foram compostas na esteira da tradição do samba marcadamente cultuado nos meios teatrais.

É juntamente com canções ingênuas, dentre outras composições marcadas por um lirismo nostálgico das noites de efervescência cultural dos tempos de faculdade, que Chico Buarque inaugura com *Pedro Pedreiro* (1966) seu filão de músicas cujas temáticas voltam-se para a classe trabalhadora e, conseqüentemente, os expropriados, os menos favorecidos; os “filhos de Caim”. Assim, vemos um projeto estilístico subjacente nas canções de malandragem de Chico Buarque, no qual o samba desempenha um vigoroso papel de reagrupador das aspirações populares. O samba evoca a memória da força da cultura popular atuando como elemento de identidade nacional.

A idéia da presença marcante do samba na obra de Chico Buarque é uma questão de fácil evidência, visto que o estilo está presente em toda sua discografia. Entretanto, entendemos que cabe distinguir os sambas de temática social, sobretudo os que tratam do homem urbano entre as relações de trabalho e a malandragem, daqueles que apresentam um lirismo nostálgico. Tomemos como exemplo o samba *Meu refrão*:

Quem canta comigo, canta o meu refrão

Meu melhor amigo é meu violão
 Meu melhor amigo é meu violão
 Já chorei sentido de desilusão
 Hoje estou crescido
 Já não choro não
 Já brinquei de bola, já soltei balão
 Mas tive que fugir da escola
 Pra aprender a lição
 O refrão que eu faço é pra você saber
 Que eu não vou dar o braço pra ninguém torcer
 Deixa de feitiço
 Que eu não mudo não
 Pois eu sou sem compromisso, sem relógio e sem patrão
 Nasci sem sorte
 Moro num barraco
 Mas meu santo é forte
 O samba é meu fraco
 Meu samba eu digo que é do coração
 Mas quem cantar comigo canta o meu refrão.
 (CHICO BUARQUE. LP *Chico Buarque de Holanda*, RGE, Faixa 6, 1966).

Embora a letra apresente uma certa malandragem manifestada pela falta de preocupação com as relações de trabalho, o eu-lírico aparece estereotipado, romantizado, como na grande maioria das letras das canções da Bossa Nova. Não há nenhuma menção às origens das desventuras da vida, para as quais basta um violão, o samba e um refrão.

Entretanto, o aspecto que aqui nos interessa de perto é o musical. Percebe-se claramente a influência da bossa Nova desde à utilização da bateria sincopada com a tradicional condução de prato no refrão alternada com um simbal tocado em contratempo. Da Bossa Nova também é o piano ritmado, produzindo dissonâncias mais fortes com os metais ao final de cada estrofe. O contra-baixo acústico completa a formação clássica na arregimentação Bossanovista, nos moldes das pequenas orquestras da época, inspiradas nas *Jazz-bands* americanas. Salta aos olhos a tentativa de interpretação do próprio autor ao modelo dos grandes intérpretes nacionais do estilo como Lúcio Alves e Dick Farney.

A canção *Meu refrão*, portanto, está irremediavelmente marcada pela influência da Bossa Nova pelo seu estilo musical e pela singeleza da letra, caracterizando um momento de grande nostalgia na produção artística de Chico Buarque.

Por sua vez, o samba vindo da tradição culmina com a efervescência ideológica dos movimentos culturais que tinham o teatro como elemento agregador das artes performáticas, como já dissemos. Nesse contexto, emerge na obra de Chico Buarque um samba sustentado pela tradição pré-bossanovista, como uma resposta estética à necessidade de mobilizar os seguimentos populares da população, sobretudo a classe trabalhadora. A canção *Pedro Pedreiro* pode ser considerada uma canção que marca o momento de florescimento dessa perspectiva na obra do artista.

Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
 Manhã, parece, carece de esperar também
 Para o bem de quem tem bem
 De quem não tem vintém
 Pedro pedreiro fica assim pensando
 Assim pensando o tempo passa
 E a gente vai ficando pra trás
 Esperando, esperando, esperando
 Esperando o sol
 Esperando o trem
 Esperando o aumento
 Desde o ano passado
 Para o mês que vem

Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
 Manhã, parece, carece de esperar também
 Para o bem de quem tem bem
 De quem não tem vintém
 Pedro pedreiro espera o carnaval
 E a sorte grande no bilhete pela federal
 Todo mês
 Esperando, esperando, esperando
 Esperando o sol
 Esperando o trem
 Esperando aumento
 Para o mês que vem
 Esperando a festa

Esperando a sorte
 E a mulher de Pedro
 Está esperando um filho
 Pra esperar também

Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
 Manhã, parece, carece de esperar também
 Para o bem de quem tem bem
 De quem não tem vintém
 Pedro pedreiro está esperando a morte
 Ou esperando o dia de voltar pro norte
 Pedro não sabe mas talvez no fundo
 Espera alguma coisa mais linda que o mundo
 Maior do que o mar
 Mas pra que sonhar
 Se dá o desespero de esperar demais
 Pedro pedreiro quer voltar atrás
 Quer ser pedreiro pobre e nada mais
 Sem ficar esperando, esperando, esperando
 Esperando o sol
 Esperando o trem
 Esperando aumento para o mês que vem
 Esperando um filho pra esperar também
 Esperando a festa
 Esperando a sorte
 Esperando a morte
 Esperando o norte
 Esperando o dia de esperar ninguém
 Esperando enfim nada mais além
 Da esperança aflita, bendita, infinita
 Do apito do trem

Pedro pedreiro pedreiro esperando
 Pedro pedreiro pedreiro esperando
 Pedro pedreiro pedreiro esperando o trem
 Que já vem, que já vem, que já vem.

(CHICO BUARQUE. LP *Chico Buarque de Holanda*, RGE, Faixa 3, 1966).

No samba *Pedro pedreiro* há um envolvimento do eu-lírico com as questões do mundo do trabalho. A figura de Pedro, um pedreiro, é percebida pelo eu-lírico na sua condição de marginalidade social. A inquietação do eu-lírico se dá pela busca em compreender o que não está explícito nessa espera de Pedro. O desarranjo do pedreiro, por sua vez, está na

dificuldade de precisar a real contradição das relações de trabalho assalariado sob as quais ele vive, daí o fato de ele esperar muitas coisas e, ao mesmo tempo, não esperar nada que realmente possa ser concretizado. Para o eu-lírico, o que Pedro espera é maior do que seu próprio mundo, ou seja, está além da sua compreensão; é “maior do que o mar”.

Além da mudança temática em relação ao que é apresentado na canção *Meu refrão*, a mudança na apresentação musical é evidente. O samba interpretado pelo autor não apresenta as síncopas rítmicas de *Meu refrão*. O andamento é mais rápido que o da canção anterior. A proposta harmônica é relativamente de resoluções mais simples e a interpretação apresenta-se um pouco mais vibrante. Esses elementos, *mutatis mutandis*, carregam a influência do samba que entendemos como samba vinculado à tradição pré-bossanovista.

No samba de Chico Buarque que vem da tradição há sempre um retrato do cotidiano urbano à maneira de Noel Rosa. Não é por acaso que Chico interpretou o papel de Noel no filme *O Mandarim*, de Julio Bressane (1995). Há pontos de interseção entre as canções de um e de outro. Chico Buarque e Noel Rosa aproximam-se quando escrevem a amigos (*Cordiais Saudações* e *Meu Caro Amigo*), quando exaltam as belezas do Rio de Janeiro (*Cidade Mulher* e *Estação Derradeira*) ou quando falam dos malandros (*Século do Progresso* e *Homenagem ao Malandro*).

É nesse contexto que entendemos que o samba ganha substância na obra de Chico Buarque. Se sua poética encontrou os “filhos de Caim” pela temática da malandragem, sua música encontrou no samba o estilo capaz de dar movimento a essa temática. O samba é por excelência a música que ressoa nos meandros da malandragem.

2.2 Performance - A Presença Da Voz

Ao optarmos pelas canções de malandragem que apresentam a interpretação do próprio autor como *corpus* da nossa análise, evidenciamos nossa preocupação com a voz, cujas singularidades impõem limites à análise da canção popular.

A voz é um elemento agregador de sentidos múltiplos. Embora seu espectro seja orientado, em última análise, pela valoração estética, outros aspectos podem ser observados se levarmos em conta a materialidade da sua emissão. Paul Zumthor (2005) aponta que a voz pode ser considerada mesmo um objeto central, um valor fundador da cultura que engendra um poder.

Esse poder que a voz engendra não se restringe, entretanto, à sua qualificação simbólica. Mas sustenta-se nos sentidos que a sua “materialidade” pode produzir. Por materialidade podemos entender, aqui, o que a combinação de elementos tais como altura, duração, timbre, registro, tom, postura, etc, pode produzir. Zumthor argumenta a esse respeito que, nas diferentes sociedades, significados diferentes e especiais nascem da valoração de um ou de outro elemento, ou ainda da combinação entre eles.

O autor aponta um problema para a abordagem da voz, a princípio por uma dificuldade epistemológica: a dificuldade de uma abordagem que se pautar no rigor científico, uma vez que uma investigação rigorosa deveria combinar um estudo que partisse da fonética e da fonologia e desembocasse pela psicologia, pela antropologia ou história. Disso podemos depreender que a apreensão do fenômeno da voz atravessa os sistemas de conhecimento humano organizados e reclama uma percepção de outra natureza. Não há, por exemplo, como se servir a contento da gama de recursos gráficos que a língua utiliza para anotar um registro de voz. Assim é que na impossibilidade da utilização de uma linguagem que traduza a voz ela traduz a si própria numa presença como a voz de um ser amado que é amável, independentemente das palavras (ZUMTHOR, 2005).

No canto, por sua vez, a voz ultrapassa as palavras, mantém-se em suspensão ainda que não haja o que dizer. Podemos, ao contrário, afirmar também que as palavras podem não “dizer” o que se tem a dizer se a voz não se apresentar como uma presença absoluta e precisa. Se alguns dos seus elementos constituintes falhar ou apresentar-se em excesso, o efeito desejado pode ser comprometido, ainda, naturalmente que outros sentidos sejam produzidos.

As palavras de Zumthor nos levam à autonomia da voz em relação a seu papel na palavra. O autor concebe a voz como anterior à linguagem, ganhando nesta última, sentidos que, entretanto, escapam à inexorabilidade da sua presença: “A criança, ao nascer, dá um grito, não uma palavra, e leva anos para aprender a utilizar sua voz, a sujeitá-la à linguagem” (ZUMTHOR, 2005, p. 64). E mesmo depois da aquisição da linguagem não desaparece essa experiência com a voz. É assim que a voz se faz singular. É uma experiência humana para além do dizer da palavra, embora, como veremos adiante, seja a palavra uma das condições de realização da própria canção popular.

Por fim, cabe dizer que na voz não há jamais como reter os sentidos na esfera do enunciado, senão na enunciação, não obstante essa afirmação comprometer em parte a própria análise da materialidade da voz como constituinte da canção popular, uma vez que a mediação se dá sempre pelo recurso da língua.

Ao buscarmos analisar as canções de malandragem cantadas pelo próprio Chico Buarque, pensamos numa sonoridade matriz para o evento musical. A sonoridade da voz sobre a qual construiu-se a primeira melodia ou a mesma intenção rítmica, caracterizando certos sentidos já se mostra no ato de criação da obra musical. A voz do cantor, que é um primeiro sopro de vida para a canção, evoca as primeiras intenções do seu autor, premido pela ressonância da sua compleição física, pela respiração e ressonâncias espaciais, dentre outros fatores de ordem psicológica e circunstancial.

A voz é o instrumento criador por excelência da canção popular. Quando Chico Buarque canta suas próprias canções, sua autoridade repousa na voz e, ao contrário, quando ouvimos

uma de suas canções interpretadas por outrem, a autoridade parece deslocar-se para a canção em si ou até se perder, diluída por outros fatores de ordem estética, tais como uma releitura rítmica ou orquestral.

Poder ouvir a voz de Chico Buarque é levar em conta sua condição de artefato da história da canção popular nacional dos últimos anos. Há no canto de autoridade do autor a historicidade do papel social que a canção popular cumpriu a partir dos anos 60.

Na canção popular, a autoridade da voz é constituinte fundamental que atua nos sentidos evocados. A presença da voz trabalha para resistir ao desgaste do tempo e à dispersão no espaço. Para Zumthor, essa nostalgia da voz nos remete à idéia de performance: “A performance é virtualmente um ato teatral, em que se integram todos os elementos visuais, auditivos e táteis que constituem a presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ele existe”. (ZUMTHOR, 2005, p. 69).

É importante acentuar inicialmente que a voz de Chico Buarque chega aos nossos ouvidos mediada pela tecnologia fonográfica marcada por todas as implicações das leis do mercado que regem a produção e a circulação de bens culturais em nossa fase de modernidade. Cumpre alertar que esse aspecto cerceia nossos sentidos, impelindo-nos a uma determinada postura de escuta que, inevitavelmente, interfere na nossa percepção. Mesmo numa performance ao vivo, os recursos de sonorização interferem decisivamente na nossa audição e, conseqüentemente, na nossa recepção.

Mediadas pelo disco, artefato da industrial cultural que nos permite realizar diversas escutas do mesmo material sonoro, as canções de malandragem interpretadas pelo próprio autor apresentam uma voz da qual evidenciamos uma característica: um tom operístico misturado à performance dos sambistas da geração anterior à da Bossa Nova.

Como já dissemos quando tratamos da tradição musical e poética de Chico Buarque, a maior parte das canções de malandragem do autor está vinculada ao teatro marcado pelas práticas artísticas dos anos 60. O teatro de resistência política e apelo popular que teve

Brecht como avatar orientou parte da produção musical buarqueana, o que pode ser observado nos trabalhos teatrais do próprio autor, como *Roda Viva*, *Calabar* ou *Ópera do Malandro*. Na canção *O casamento dos pequenos Burgueses*, canção integrante da *Ópera do malandro*, a voz de Chico Buarque ganha um tom operístico quando beira o burlesco do canto patético do teatro cômico, marcado principalmente pelas notas longas em modulações de alturas mais agudas, o que não aparece frequentemente nas interpretações do autor cuja temática é, por exemplo, o amor.

Já a canção *Meus doze anos*, também da *Ópera do malandro*, apresenta uma performance vocal pré-bossanovista na qual o cantor, dividindo a interpretação com o “malandro Kid Morangueira” (Moreira da Silva) busca reproduzir os trejeitos do canto dos sambistas. Destacam-se as modulações para as alturas mais graves e um canto quase “falado” para caracterizar o tom narrativo da letra poética.

Assim é que o cantor Chico Buarque busca uma performance que caracterize uma proposta estilística, que quer construir e carregar para a voz a memória da presença de um estilo que vai, em última análise, caracterizar as canções de malandragem.

2.3 Por Uma Estética Da Canção Popular De Malandragem

A canção popular está irremediavelmente caracterizada pela sua situação histórica. Se, nos anos 60 e 70, ela esteve marcada por uma relação de valor literário, o mesmo não se deu em outros momentos. Também não há como precisar os limites da sua constituição, se considerarmos a sua porção mercadoria, sujeita aos “ventos” do mercado de bens de consumo. Nessa circunstância, o artista precisa adaptar-se às diferentes configurações do complexo mercadológico no qual a arte se insere, competindo por mais espaço, ora buscando diferenciar-se dos demais produtos da cultura de massas, ora procurando aproximar-se deles.

Assim, a canção popular está sujeita permanentemente à reordenação dos sentidos nela introjetados pela história. Ela se permite dialogar com a diversidade que caracteriza a produção artística contemporânea, reordenada pelos processos de circulação cultural em uso pela sociedade. Ela se nutre fartamente dos diversos discursos verbais e sonoros, gerados na liberdade do intercâmbio entre as linguagens. Por fim, uma mesma obra pode carregar significados que incorporam elementos da tradição e da contestação, ainda que conflitantes entre si.

Entretanto, alinhar algumas características gerais da canção popular é um procedimento fundamental à abordagem das canções que neste, trabalho, são consideradas canções de temática de malandragem de Chico Buarque de Holanda.

Qual seria, então, a porção música da canção popular e quais seriam suas principais características? E ainda, seria possível caracterizar esteticamente a música presente na canção popular de malandragem de Chico Buarque?

É importante afirmar inicialmente que a canção popular construiu suas próprias relações com a música, o que se tornou matéria de um grande número de estudos sob diversas abordagens.

Em *O som e o sentido*, José Miguel Wisnik apresenta uma discussão sobre a canção popular contemporânea. O autor não se restringe à periodização de estilos e autores nem desenvolve um raciocínio a partir da música tonal européia, mas envereda pelas músicas de povos africanos, indianos, orientais e indígenas, entre outros, passando, inclusive, pela música ocidental de vanguarda do século XX.

Interessa-nos de perto sua reflexão sobre o jogo entre som e ruído, fundamental para a compreensão da música em nossa fase da modernidade. Para ele existe um som do mundo, formado das frequências irregulares e caóticas com as quais a música trabalha para construir uma ordenação (WISNIK, 1999). Naturalmente, essa ordenação a qual a música busca está de acordo com o modo como o homem constrói sua relação com o mundo.

O ruído, tão caro à música contemporânea, ganha espaço também entre os movimentos de vanguarda, como o dodecafonismo (baseado na experiência urbano-industrial, na simultaneidade, na fragmentação e na montagem) e o minimalismo (baseado na repetição exaustiva dos motivos do mundo pós-industrial informatizado).

A relação entre som e ruído também está na base da discussão que o autor desenvolve sobre a música popular. Wisnik parte de uma dicotomia entre a música de concerto e a música de mercado para concluir, em última análise, que enquanto a primeira nega a escuta linear, a repetição e o pulso rítmico, a segunda os afirma como uma característica fundamental.

Para Wisnik, a música popular está invariavelmente circunscrita às múltiplas escutas em nossa fase de modernidade. Em nossa sociedade, os vários lugares de escuta acabam por favorecerem as diversas configurações da música popular, daí sua natureza caleidoscópica.

Olhando para a canção popular, nossa modalidade de música popular em discussão, podemos afirmar com Wisnik, que, de fato, o que ouvimos hoje é a mistura de sons e ruídos convertidos em linguagem musical, porém não mais numa perspectiva de vanguarda, mas como uma constante entre as inúmeras variáveis que a música apresenta. A canção popular

abre-se num leque no qual se inscrevem desde as dissonâncias harmônicas do Jazz até as consonâncias da música tonal.

Ao tratarmos da tradição musical das canções de malandragem de Chico Buarque, elegemos o samba como o estilo de música popular que encarnou a proposta estética musical no interior do projeto cultural que buscava no popular um fator de identidade e unidade nacional. Entretanto, neste momento, é importante discutir o samba em sua dimensão musical, principalmente no que tange à sua inscrição dentre as artes que vigoraram na segunda metade do século XX e à sua caracterização como canção popular.

Indo ao encontro das observações de Wisnik (1999), o samba aparece na ordem do dia da canção popular dos anos 60 e 70 como resultante da valorização das estéticas de vanguarda que se pautaram na pesquisa da música dos países da periferia cultural. O samba aparece alinhado à música africana, indiana, à música dos orientais e indígenas. Muito contribuiu para esse fenômeno a busca de novos mercados pelos países hegemônicos como os Estados Unidos, na qual a mistura entre as artes de diversas culturas findou por favorecer o aparecimento de novos estilos, como é o caso da Bossa Nova.

O samba irmana-se ao som do mundo que se volta para a compreensão das frequências irregulares e caóticas que a modernidade engendra.

O ruído, caro à música da modernidade, é constituinte da percussividade que o samba carrega. O ruído da natureza, reproduzido pelo som das peles dos pandeiros, tamborins e surdos, ecoa misturado aos sons das máquinas, das sínteses e do atrito dos artefatos humanos.

O pulso, tão caro à música da segunda metade do século XX, está no indiscutível apelo rítmico do samba. O ritmo presente no samba desperta um pulsar que, embora mantenha uma regularidade no andamento, pressupondo uma mesma cadência, sugere, pela enorme possibilidade de alternância entre os tempos fortes e fracos, uma seqüência sempre nova de

motivos rítmicos, como se buscasse sempre fugir à previsibilidade do compasso binário; é o que podemos chamar de “ginga”.

A “ginga” que o samba engendra pode ser tomada como as artimanhas do malandro para driblar os lugares previsíveis da ordem e da desordem, para servirmo-nos do estudo de Antonio Candido apresentado anteriormente. Daí o samba de malandragem de Chico Buarque apresentar-se ora cadenciado; ora ao estilo do samba-de-roda.

Quanto à harmonia dos sambas de malandragem, podemos dizer que ela se vale principalmente das resoluções da música modal. A ênfase não está na harmonia, e sim no ritmo e nas construções melódicas. A harmonia dá vez a outros elementos que aparecem com maior vigor, como os timbres agudos dos instrumentos de corda e de sopro contrastando com os sons graves dos instrumentos de percussão.

Para discutirmos a melodia, entendemos que as considerações de Luiz Tatit (2003) são pertinentes. Olhando para a canção popular na perspectiva de sua recepção, o autor analisa seus elementos internos. Tatit propõe a existência de uma gramática melódica na qual a apreensão dos elementos constituintes da música popular pelo ouvinte seria maior ou menor, considerando o grau de compreensão das formas musicais da voz cantada em nossa sociedade. Para ele, há uma apreensão empírica das posturas da voz por parte do ouvinte da canção popular. Pela voz é possível distinguir um gênero ou um ritmo. Ela carrega as maiores tensões de uma canção, principalmente porque é capaz de caracterizar a melodia, elemento que singulariza a canção popular, visto que é pela melodia que, na atenuação de outros elementos (ritmo, timbre, altura, duração, etc), distinguimos uma canção de outra.

A mesma voz que carrega uma porção lingüística que recorta a melodia serve-se desses recortes fonológicos, transformando-os em acentos vocálicos fundamentais à construção e percepção da gramática melódica. As mesmas vogais que são fundamentais à entonação da fala apresentam-se como vigorosos recursos de sustentação melódica, capazes de provocar tensões emotivas num determinado trecho musical.

Uma mesma tensão de um discurso oral pode ser registrada num percurso melódico. Daí a importância de se perceber que há uma atuação da fala na canção, pois ela carrega o discurso da autoridade da voz. A fala leva para a canção o gesto ritual do homem no seu exercício social. “Se o ouvinte chegar a depreender o gesto entoativo da fala no fundo da melodia produzida pela voz, terá uma compreensão muito maior daquilo que sente quando ouve um canto” (TATIT, 20003, p. 8).

Não há, a rigor, a ausência da fala na canção. Entretanto, na canção popular, a fala encontra-se potencializada, reforçando os sentidos lingüísticos, além dos sentidos musicais.

Podemos, então, destacar alguns elementos que consideramos fundamentais à análise da voz que canta nas canções de malandragem de Chico Buarque.

Ao contrário da voz suave das canções de amor, as canções de malandragem interpretadas pelo cantor apresentam uma certa aspereza. Sua presença é marcada, sobretudo, por um fio de tensão que percorre toda a canção. Há uma urgência, uma necessidade da força da palavra que se cristaliza em melodia. Quando Chico Buarque canta ao estilo dos velhos sambistas, ele evoca, por meio da voz, a memória dos tempos idos em que a malandragem era uma boa vadiagem. Mas o canto malandro na esteira da música de resistência dos anos 60 e 70 é a materialização da ironia em melodia da impossibilidade dessa mesma malandragem, diante da imposição social do mundo do trabalho como único mundo possível.

Quando, por sua vez, o canto toma o tom operístico do teatro engajado, evoca a autoridade da “arte séria” para dizer, em última análise, que nada é sério, tudo é uma grande paródia. A melodia das canções de malandragem responde com sua paródia à exigência estética da arte de resistência em tempos de claro desarranjo social.

Ao apresentar sua gramática melódica, Tatit (2003) caracteriza o estribilho da canção popular como um dispositivo fundamental à retenção na memória de determinadas seqüências melódicas que carregam, de certa forma, a mensagem da canção numa relação

análoga à do último terceto de um soneto. O estribilho pode apresentar-se como o momento de maior tensão em uma canção e pode apresentar-se em outra, como o elemento diluidor da tensão das estrofes.

A tensão é um elemento que atravessa as canções de malandragem de Chico Buarque. Há uma tensão que se desloca da letra poética para a canção e de volta à letra poética, buscando fugir à aspereza da palavra nua e crua, e, ao mesmo tempo, evitar a catarse que a música pode provocar. Há, portanto, um jogo de tensão e repouso que não é possível perceber pela leitura literal do texto poético ou pela simples audição da canção. A esse respeito afirma Tatit:

Tudo fica mais claro e mais completo ao se verificar a interdependência entre a melodia e a letra da canção. Se a reiteração e as tensões de altura servem para estruturar a progressão melódica, esses recursos podem ser transferidos ao conteúdo de modo a construir uma significação compatível (TATIT, 2003, p. 9).

É necessário perceber a presença da música e do texto poético trabalhando juntos. É fundamental lembrar que o que chamamos de perceber é o resultado do jogo entre a compreensão do texto poético e da apreensão das nuances musicais que, como sabemos, é mais sensorial, no entanto não menos inteligível. As mesmas tensões de altura que estruturam as progressões melódicas também podem estruturar os discursos presentes nas letras poéticas.

Uma característica marcante na canção popular é o tom discursivo encenado na performance do cantor, o que de certa forma aproxima a letra poética do gênero narrativo.

O discurso direto pode aparecer com frequência, entremeando a narração de um fato, de um acontecimento ou de uma emoção circunstancial. A narração é um recurso recorrente nas canções de malandragem nas quais a experiência do fato narrado vale mais que o parecer

do eu-lírico. O recurso popular do “contar”, como na poesia que repousa na tradição oral, produz o efeito da força do acontecimento em detrimento dos sentimentos do eu-lírico.

A narração reforça tanto as idéias presentes na letra poética quanto as nuances das melodias que as carregam. A essa propriedade Tatit chamou de reiteração temática:

A exaltação, a enumeração das ações de alguém (*O escurinho* ou *Pedro Pedreiro*, por ex.) (...) funcionam muito bem como espelhamento das reincidências melódicas. Este tipo de compatibilidade simples já permite a identificação de inúmeras canções quase didaticamente construídas: *Falsa baiana*, *O que é que a baiana tem*, *Palco*, *Garota de Ipanema*, *Beleza pura*, etc... Reiteração da melodia e reiteração da letra correspondem à *tematização* (TATIT, 2003, p.9).

É essa propriedade da canção popular que nos permite sugerir a idéia de uma estética das canções de malandragem de Chico Buarque no interior dos elementos que *mutatis mutandis* caracterizam a canção popular. O apelo rítmico, as tensões entre melodia e letra poética, juntamente com o discurso e as narrações que encerram na tematização são elementos recorrentes nas canções de malandragem que analisaremos a seguir. Nesse trajeto, nos debruçaremos sobre cada uma delas, na perspectiva última de verificarmos a letra poética funcionando junto com a música na canção popular buarqueana.

ANÁLISE

3.1 Variação Rítmica E Melódica Em Homenagem Ao Malandro: O Lugar Da Ordem E Da Malandragem

A canção *Homenagem ao malandro* integra a *Ópera do malandro*. Na peça, a canção é interpretada por João Alegre, personagem caricatural do arquétipo do malandro que representa a voz do próprio autor desferindo sua crítica por meio da sua arte. O malandro é apresentado como no imaginário popular; terno e sapatos brancos e chapéu. *Homenagem ao malandro* discute o novo lugar social e empírico do malandro frente às relações de trabalho na sociedade industrializada.

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 o aparato de malandro oficial,
malandro candidato a malandro federal,
malandro com retrato na coluna social;
malandro com contrato, com gravata e capital, que nunca se dá mal.
Mas o malandro para valer, não espalha,
aposentou a navalha, tem mulher e filho e tralha e tal.
Dizem as más línguas que ele até trabalha,
Mora lá longe chacoalha, no trem da Central.
(CHICO BUARQUE. LP *Ópera do malandro*, PolyGram, Faixa 9,
1977/78).

A canção apresenta uma distinção entre duas imagens do malandro para contrapor discursos distintos sobre a malandragem; um discurso da ordem, que constrói uma imagem estereotipada para o malandro e outro, o discurso crítico que se constrói em torno de um outro lugar para o malandro. A crítica se dá à suposta idéia de que há um lugar característico para a malandragem, tanto um lugar social, ao lado da ordem estabelecida

pelas relações de trabalho, quanto um lugar empírico, o bairro da Lapa, onde no Rio de Janeiro dos anos 40 projetou-se um tipo humano afeito a uma vida de boemia e vadiagem.

Entretanto, na visão do eu-lírico, o malandro, que naturalmente se nega à ordem estabelecida pelas relações hegemônicas de trabalho, não se satisfaz em habitar, de fato, esses lugares. Sua adesão à ordem se dá tão somente para fins de sobrevivência. O malandro se vale da estrutura social da esfera da ordem, sem, contudo, deixar de ser malandro. Melhor seria dizer que é exatamente essa a sua malandragem: sobreviver servindo-se da regularização e profissionalização que o mundo da ordem pode oferecer à prática da malandragem. Desse modo, o malandro deixa de ocupar também o mesmo lugar empírico. Ele se encontra, agora, em toda parte, visto que a prática da malandragem está generalizada.

A estrofe apresenta um eu-lírico com uma voz que busca promover uma aproximação com a oralidade para recuperar um tempo no qual se construiu o estereótipo do malandro e uma ideologia da malandragem: *“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”*.

O refrão, por sua vez, acrescenta argumentos à conclusão de que não existe mais a tal malandragem. Veja-se que, ao dizer “a tal” malandragem, diz-se também que a idéia da malandragem estabelecida, com um lugar determinado para existir, deve ser posta em questão. O malandro não é aquele que se construíra como estereótipo. A malandragem é tomada pelo eu-lírico como generalizada: *“Agora já não é normal, o que dá de malandro regular profissional, malandro com o aparato de malandro oficial”*. A malandragem é um fenômeno pelo qual se questiona a validade da estrutura social como a família, bens, etc., num ambiente hostil como o da sociedade industrial: *“aposentou a navalha, tem mulher e filho e tralha e tal. Dizem as más línguas que ele até trabalha”*. Ao mesmo tempo, ter *“mulher e filho e tralha e tal”* apresentam-se como os novos instrumentos dos quais o malandro dispõe para a sobrevivência no mundo do trabalho, equivalentes a uma navalha ou quaisquer outros artefatos da malandragem. A malandragem resvala a esfera da

oficialidade para subsistir, para nunca “se dar mal”. Como o pícaro, seu equivalente enquanto tipo humano e comparativamente seu ancestral literário, o malandro é hábil em servir-se dos elementos da estrutura social porque seu projeto é unicamente o da sua sobrevivência, ainda que tenha de se comportar como um camaleão, adaptando-se na superfície social de múltiplos matizes.

É possível estabelecer uma distinção entre elementos musicais da primeira parte da canção; o que chamamos de estrofe e elementos da segunda parte; o refrão. As impressões musicais possíveis nas distinções que propomos entre primeira e segunda parte da canção contribuem sobremaneira para uma maior apreensão dos sentidos que a canção pode evocar.

O primeiro elemento a apresentar uma distinção considerável é o ritmo. Poderíamos considerar que a variação rítmica entre estrofe e refrão presente em *Homenagem ao malandro* atende à estruturação de tensão rítmica nas estrofes e distensão nos refrões, ou vice-versa (Tatit, 2003). Entretanto, podemos dizer que a tensão rítmica que perdura em toda a estrofe da canção, ao mesmo tempo em que serve de fundo à exposição da narrativa – uma exposição do assunto aos moldes da poesia oral – sugere uma referência a uma certa ordem estabelecida, espaço onde se constrói o conjunto de reminiscências do passado da malandragem. O compasso binário permanece marcado do início ao fim da estrofe, ritmado, repetitivo, sem saltos internos.

Já no refrão, o ritmo marcado principalmente pela bateria apresenta uma suposta desordem, para contrapor à ordem da estrofe. Suposta porque os contratempos e re-acentuações rítmicas são nuances presentes no samba, ritmo da canção. No refrão há uma seqüência de inversões entre tempos fortes e fracos seguindo o raciocínio do eu-lírico; a malandragem ontem *versus* a malandragem hoje. Há de fato uma mudança na condução do samba. A variação rítmica, incomum nos sambas dos tempos “áureos” da malandragem aparece nos novos tempos da malandragem, apontando novas possibilidades de interpretação para o fenômeno. Assim, tanto para o samba quanto para a malandragem é possível a ocupação de um outro lugar. As alterações rítmicas encerram um entre-lugar rítmico, no qual a alternância dos acentos é uma malandragem do samba para criar um novo *establishment*.

car vais

A mesma estrutura melódica pode ser observada nos últimos versos da estrofe, exceto no trecho melódico que corresponde a “não existe mais” em que há uma redução da tensão melódica para a resolução da estrofe.

No refrão, por sua vez, o aumento dos intervalos melódicos contribui para a sustentação das tensões presentes na letra poética, o que pode ser claramente compreendido se contarmos o número de linhas correspondentes aos semitons.

Mal
Nor O dá ma
que de lan
É
A
Go não
Ra
Já

Nal

Sio
Dro
Re fis
Gu pro
Lar

A variação melódica presente no refrão presentifica a pulverização do malandro em suas metamorfoses fazendo ressignificar sua malandragem sem se deixar fixar em nenhum lugar. A esfera do estereótipo repetitivo presente na estrofe não consegue prender a malandragem da melodia fugidia num fio condutor melódico não previsível, embora possível.

Ao se generalizar pelo organismo social, a malandragem deixa de se representar somente como o avesso do trabalho, como partícula negativa na harmonia entre ordem e desordem. Ao agir nas brechas deixadas por essa relação, a malandragem revela as contradições da ideologia que rege toda essa engrenagem social. A melodia desliza sobre a base harmônica como a malandragem que se reproduz no exercício de flutuar sobre a estrutura social, ganhando os contornos de “*malandro candidato a malandro federal, malandro com retrato na coluna social, malandro com contrato, com gravata e capital,*” etc.

Entretanto, a orquestração, que apresenta em destaque o trio de metais aos moldes das orquestras americanas que vigoraram nos anos quarenta, permanece sem variações consideráveis até o fim da canção. Isso é uma demonstração de que a canção popular, embora apresente uma evidente coerência entre texto poético e música, parece exibir também uma segunda coerência de natureza puramente musical que parece em determinados momentos prescindir da primeira. Essa característica presente na natureza da canção denota a complexidade do seu jogo artístico, sujeito a várias combinações.

O discurso crítico que pode ser depreendido da canção de Chico Buarque quer mostrar que ,ao prendermos o malandro no seu estereótipo clássico, a um lugar socialmente predeterminado para significar, um lugar oficial marcado pela cadência rítmica, lançamos um discurso de censura sobre um determinado substrato social economicamente desfavorecido; em contrapartida, deixamos de perceber a malandragem como um fenômeno mais geral. As variações melódicas, por sua vez evocam um sentido de resistência a um certo estereótipo de malandragem.

3.2 A Linguagem Musical Na Reconstituição Da Memória Do Samba E Da Malandragem Na Canção Doze Anos

Enquanto na canção *Homenagem ao malandro* constata-se que “aquela tal malandragem não existe mais”, quando confrontada com as imposições do mundo do trabalho, a canção *Doze anos* flagra um momento embrionário na trajetória da malandragem.

Ai, que saudades que eu tenho
 Dos meus doze anos
 Que saudade ingrata
 Dar banda por aí
 Fazendo grandes planos
 E chutando lata
 Trocando figurinha
 Matando passarinho
 Colecionando minhoca
 Jogando muito botão
 Rodopiando pião
 Fazendo troca-troca
 Ai, que saudades que eu tenho
 Duma travessura
 O futebol de rua
 Sair pulando muro
 Olhando fechadura
 E vendo mulher nua
 Comendo fruta no pé
 Chupando picolé
 Pé-de-moleque, paçoca
 E, disputando troféu
 Guerra de pipa no céu
 Concurso de pipoca.
 (CHICOI BUARQUE. LP *Ópera do malandro*, PolyGram, Faixa 6, 1977/1978).

A canção composta por Chico Buarque para a peça *Ópera do malandro*, montada em 1978, apresenta as reminiscências saudosistas de uma malandragem de outrora; tempos que

remontam a salutar vadiagem do malandro carioca antes do fenômeno da especulação imobiliária que restringiu o espaço da parcela mais pobre da população, encerrando-a nos morros. Naquele momento, a vadiagem ainda não era tomada como prejudicial à ordem imposta pelo capital. Havia uma relativa tolerância a um certo estilo ocioso e aventureiro de vida fundado na boemia das noites de samba e festas, nas quais conviviam ricos e pobres.

Vista assim, a malandragem aproxima-se da picaresca, onde a vida é tomada como uma sucessão de peripécias nas quais o indivíduo deve saber garantir sua sobrevivência sem qualquer compromisso com a coletividade ou com o futuro, sem qualquer projeto de ascensão social. Tanto para o pícaro, quanto para o malandro evocado na canção *Doze anos*, andar à-toa, “chutar lata” (que pode ter o mesmo sentido) e fazer grandes planos são ações equivalentes, podendo apresentar o mesmo grau de importância para os acontecimentos da vida.

Na exaltação da malandragem como estilo de vida subjaz o conflito entre a idéia de malandragem do eu-lírico e uma outra malandragem presente no tempo de enunciação. Ao nosso ver, a saudade é o elemento revelador do conflito vivido pelo eu-lírico. Ela é a célula em torno do que se estabelece a temática sob a qual apóia-se a construção da canção *Doze anos*. Em torno da temática da saudade buscamos ver, em última análise, os elementos que compõem a canção (melodia, letra, ritmo, etc.) funcionando juntos em benefício maior da expressão artística.

Ao discutir as imbricações entre o aspecto fônico da fala e da canção em *Musicando a semiótica* (1997), Luiz Tatit aponta as distinções que em última análise compõem um ambiente para a atuação privilegiada da memória construída pela música através do perfil melódico, em detrimento da fugacidade dos elementos fônicos na fala. Tatit afirma que, embora como a canção, a fala seja constituída por um texto lingüístico que se sustenta sobre uma cadeia fônica, ela se esvai assim que a informação é transmitida, ou seja, a cadeia fônica é automaticamente descartada e esquecida. Isso acontece, segundo o autor, porque os sons da fala não são estruturados dentro de um sistema organizado de alturas, mas apenas desenham um perfil que tem a finalidade única de manter a linearidade do que está sendo

dito. Não há como prever e sistematizar todas as compleições da fala, que, por sua vez, se funda na instabilidade das coerções do ato da enunciação.

Por sua vez, o perfil melódico da canção é precisamente definido dentro de um sistema musical, estabelecido pela cultura. É o estabelecimento de uma melodia dentro de um sistema que garante a perenidade da composição. Isso permite a manutenção de uma memória na qual a presença de alguns elementos é fundamental para a sustentação da condição de canção. Dois aspectos são fundamentais, segundo Tatit, para considerarmos a propriedade da perenidade do perfil melódico da canção. O primeiro está relacionado à propriedade da duração e o segundo, relacionado ao campo das alturas.

A duração diz respeito ao processo de aceleração, que é uma reação natural à rápida repetição do pulso em um andamento mais acelerado, como nas frases melódicas abaixo:

dades que eu
te da dein
Ai, que sau nho gra ta
Dos
meus
do que sau
ze
anos...

A aceleração no tempo do trecho demarcado se dá pela redução no tempo do pulso de cada sílaba melódica. Esse recurso, que se repete em diversos trechos da canção *Doze anos*, é um dos elementos que ajudam na manutenção da memória do perfil melódico. Há ao longo da canção a reiteração de seguimentos melódicos que atuam na apreensão da sua constituição

fônica musical e lingüística, ora concedendo maior perenidade à letra poética, ora à música, na complexidade da canção.

A recorrência dos motivos melódicos ativa a memória, reduzindo o fluxo de informações, o que contribui para a estabilização do pulso rápido, evitando a sua dissolução. Em *Doze anos*, essa tematização melódica não se dá ao acaso, mas nasce da memória melódica do samba dos velhos tempos da malandragem, quando o samba congregava substratos sociais e celebrava a cultura popular como uma cultura de todos, capaz de amalgamar desejos comuns.

Na estrutura melódica de *Doze anos* desperta a duração acelerada da melodia de um samba que quer resgatar a atmosfera de tempos idos cujo motivo fônico é o mesmo que move o texto lingüístico: a saudade, o desejo do retorno ao ponto de equilíbrio manifestado pelo eu-lírico.

O segundo aspecto tratado por Tatit é regido pela desaceleração, e atua no campo das alturas. O pulso desacelerado tem como principal consequência o aumento da duração das notas, valorizando o contorno do perfil melódico e ampliando a tessitura. Nele vigora o prolongamento das vogais, fenômeno que compõe um conjunto de características denominado passionalização. Nos trechos demarcados abaixo há uma maior duração das sílabas melódicas:

dades que eu		
te		da dein
Ai, que sau	nho	gra ta
Dos		
meus		
do		que sau
ze		

anos...

A passionalização compreende a atuação de um conjunto de fatores que contribuem para a desaceleração de determinado trecho melódico. No trecho transcrito da canção *Doze anos*, há um prolongamento na duração das sílabas melódicas /gra/ e /ta/. Esse recurso repetir-se-á ao longo da canção em favor da recuperação de um motivo estratificado em frases melódicas que se perpetuaram na memória da canção e se estratificaram nos motivos melódicos do samba.

Outro fator do processo de passionalização que atua na desaceleração de determinados trechos musicais é a figurativização melódica:

À figuração melódica corresponde o aumento da *Deitização* lingüística. A distensão dos parâmetros visa romper, até certo ponto, com a autonomia do enunciado musical, atraindo a atenção para a situação enunciativa. Esta tendência ocasiona no componente lingüístico um acréscimo considerável dos imperativos, vocativos, demonstrativos e de todos os elementos que sevem para dar impressão de presentificação enunciativa. Este processo atinge o auge, quando o cantor, durante um samba de breque, por exemplo interrompe a melodia programada e passa a improvisar uma fala, cujas entoações, exclusivamente circunstanciais, jamais poderão ser novamente repetidas (TATIT, 1997, p. 121).

A figurativização pode ser entendida como uma aproximação entre a fala e a linha melódica da canção. Esse fator de desaceleração ocorre no desfecho da frase melódica denominado por Tatit de tonema.

Uma frase melódica concluída com o auxílio da desaceleração pode apresentar a figurativização quando o tonema não permitir uma distinção clara entre fala e canção. É

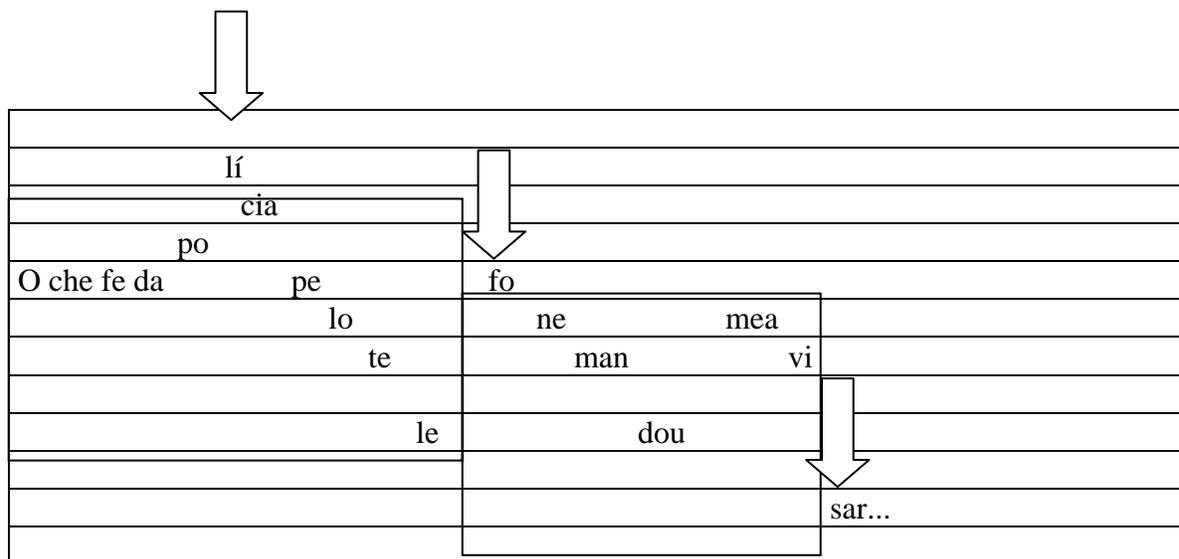
isso justamente o que ocorre no final de cada frase melódica nas sílabas melódicas em destaque na transcrição a seguir:

Ai, que saudades que eu tenho
 Dos meus doze anos
 Que saudade ingrata
 Dar banda por aí
 Fazendo grandes planos
 E chutando lata
 Trocando figurinha
 Matando passarinho
 Colecionando minhoca
 Jogando muito botão
 Rodopiando pião
 Fazendo troca-troca.

O mesmo fenômeno pode ser constatado na segunda parte do samba *Doze anos*, uma vez que a canção em questão compõe-se de duas partes nas quais se repete uma mesma estrutura melódica sobre uma outra cadeia lingüística, perfazendo uma seqüência da estrutura da letra poética.

A figurativização é um recurso que introduz o gesto da fala da malandragem na canção. Os tonemas entoam um canto falado que carrega a memória dos trejeitos da fala do malandro contando suas peripécias. Em *Doze anos* revela-se a “lenga-lenga” do malandro em suas conversas cotidianas aos moldes dos sambas de Noel Rosa e de outros compositores nascidos na esteira da tradição do samba.

Vejamos a ocorrência da aceleração seguida da desaceleração funcionando em versos de *Pelo telefone* de 1927 de Donga e Mauro de Almeida. Esse samba é considerado o primeiro a ser registrado fonograficamente:



Em *Doze anos* há uma atualização da memória dos motivos melódicos dos sambas de malandragem, ao estilo da vadiagem picaresca. A saudade, motivador espiritual que impulsiona o eu-lírico é, no fio de raciocínio da nossa análise, o fator preponderante na composição da memória entoativa da canção. Essa memória entoativa da melodia recompõe juntamente com a porção lingüística da canção a atmosfera que impele o espírito do eu-lírico à sensação de nostalgia movida pela saudade da idade tenra, da malandragem ingênua e feliz.

Por sua vez, a performance do cantor também atua na construção dessa memória entoativa que a canção em questão apresenta. A interpretação de Chico Buarque busca reconstruir o timbre aproximado dos velhos cantores de samba pelo recurso da impostação da voz. Esse recurso interpretativo imprime na voz uma jocosidade. Há a tentativa de resgatar as pilhérias dos bons tempos de infância regados a muita vadiagem.

Ao lado da interpretação performática de Chico soa a voz de Moreira da Silva, alcunhado Kid Morangueira, sambista que se destacou ainda nos anos quarenta por assumir o malandro como personagem e adotar a esperteza e a vadiagem como estilo de vida. O malandro como vadio, bonachão e esperto, capaz de promover diabruras desde à infância,

habita o imaginário popular e sobrevive em mitos como o do espertalhão Pedro Malazartes, tipo humano de duvidosa envergadura moral e de grande popularidade que integra o imaginário da identidade nacional brasileira. O sambista malandro Moreira da Silva intercala os versos melódicos de *Doze anos* com Chico Buarque, em que enumeram as aventuras da boa vida da infância.

A conservação sonora da linguagem musical é um traço distintivo entre fala e frase melódica que garante a canção como um lugar privilegiado da memória fônica ao atuar na atualização dos motivos composicionais. Enquanto a aceleração e a desaceleração atuam como recursos fundamentais à caracterização e distinção da frase melódica, a figurativização melódica permite uma reaproximação com a fala cotidiana, mas, desta vez, numa perspectiva que se abriga no interior do universo da música.

Na canção *Doze anos*, o saudosismo é o elemento desencadeador que promove uma retrospectiva poética dos tempos da malandragem incipiente e do samba que representa toda uma tradição.

3.3 Tematização E Passionalização Na Canção Vai Trabalhar Vagabundo

A canção *Vai trabalhar vagabundo* foi composta especialmente para o filme homônimo do ator e cineasta carioca Hugo Carvana em 1976, dois anos antes de Chico Buarque consolidar a malandragem como uma de suas temáticas com a peça *Ópera do malandro*.

Já discutimos acima, em que contexto, na obra de Chico Buarque, a temática da malandragem imbrica-se com as questões do mundo do trabalho, sendo a contrapartida artística à realidade na qual se manifesta o eu-lírico. A canção *Vai trabalhar vagabundo* é um olhar irônico sobre a chamada inclusão social promovida pelo governo, como um fator incondicional para o crescimento da nação. Sobretudo na década de 70, o Estado investiu maciçamente na ideologia do progresso, para o quê cada seguimento da sociedade deveria contribuir. Às classes menos abastadas caberia a fração da força de trabalho no conjunto das forças produtivas que fariam o país “ir para frente”. Aqueles que porventura não conseguiam responder qualitativamente ao “chamado da nação” poderiam ser incluídos na categoria dos vagabundos. Daí o bordão “vai trabalhar, vagabundo”, difundido pelos diferentes seguimentos sociais como um xingamento, uma desqualificação a todo aquele que, de alguma forma, empregava sua energia em outras atividades quaisquer que não fosse em favor do progresso da nação.

O engajamento político de Chico Buarque se deu principalmente pela radicalização (sem radicalismos) em favor da classe trabalhadora a partir da década de 70, não obstante sua participação nas fileiras do CPC. Consolidada com a polêmica canção *Construção* (1971), a preocupação de Chico com a classe trabalhadora culminou com a adesão do artista à candidatura de Luiz Inácio Lula da Silva à presidência da república em 1988.

Nessa trajetória, há uma linha temática coerente na qual o mundo da malandragem surge como contrapartida artística, ora sob a estética da paródia, como na *Ópera do malandro*,

ora pelo viés incisivo e ferino da pura ironia, potencializada pela força da canção, como em *Vai trabalhar vagabundo*.

Vai trabalhar, vagabundo
 Vai trabalhar, criatura
 Deus permite a todo mundo
 Uma loucura
 Passa o domingo em família
 Segunda-feira beleza
 Embarca com alegria
 Na correnteza

Prepara o teu documento
 Carimba o teu coração
 Não perde nem um momento
 Perde a razão
 Pode esquecer a mulata

Pode esquecer o bilhar
 Pode apertar a gravata
 Vai te enforcar
 Vai te entregar
 Vai te estragar
 Vai trabalhar

Vê se não dorme no ponto
 Reúne as economias
 Perde os três contos no conto
 Da loteria
 Passa o domingo no mangue
 Segunda-feira vazia
 Ganha no banco de sangue pra mais um dia

Cuidado com o viaduto
 Cuidado com o avião
 Não perde mais um minuto
 Perde a questão
 Tenta pensar no futuro
 No escuro tenta pensar
 Vai renovar teu seguro
 Vai caducar
 Vai te entregar
 Vai te estragar
 Vai trabalhar

Passa o domingo sozinho
 Segunda-feira a desgraça
 Sem pai nem mãe, sem vizinho
 Em plena praça
 Vai terminar moribundo
 Com um pouco de paciência
 No fim da fila do fundo
 Da previdência

Parte tranqüilo, ó irmão
 Descansa na paz de Deus
 Deixaste casa e pensão
 Só para os teus
 A criançada chorando
 Tua mulher vai suar
 Pra botar outro malandro
 No teu lugar
 Vai te entregar
 Vai te estragar
 Vai te enforcar
 Vai caducar
 Vai trabalhar
 Vai trabalhar
 Vai trabalhar

(CHICO BUARQUE. LP *Meus caros amigos*, PolyGram, Faixa 5, 1976).

A ironia é a esteira na qual movem-se os motivos poéticos e musicais presentes na canção. É pelo viés da ironia que o eu-lírico assume o lugar discursivo do sujeito autoritário que conclama para o trabalho: “vai trabalhar, vagabundo”. Essa voz que fala no imperativo parodia o discurso do Estado propagador do trabalho.

A reiteração lingüística do imperativo “vai trabalhar”, que se intensifica num comando insistente ao longo de toda a canção, presentifica o tempo e o espaço enunciativo denotando o que podemos chamar de efeito entoativo da canção (Tatit, 1997), observado quando há claramente uma fala manifestada na voz que entoia o canto. É pela presença do efeito entoativo que entendemos que a reiteração que se apresenta nos versos *Vai trabalhar vagabundo/ Vai trabalhar criatura* ocorre dada à reiteração do mesmo comando: “vai trabalhar”. Assim, não há nenhuma intenção do eu-lírico em produzir um novo sentido. Pelo contrário, sua intenção é reiterar o imperativo. Os dois versos em questão apresentam

a mesma duração das sílabas melódicas e os mesmos motivos melódicos movem a frase. Salvo uma pequena alteração na altura de determinadas sílabas no segundo verso, uma variação habitual na estrutura da maioria das canções, permanece inalterada a condição para a reiteração na voz de comando. Em outras palavras, o que se quer dizer é que a canção garante o efeito de sentido do bordão “vai trabalhar” toda vez que ocorre a reiteração do imperativo “vai...”. Ainda que se produzam novos sentidos lingüísticos com a introdução de novos vocábulos (Vai te entregar/ Vai te estragar/ Vai te enforçar, etc.), o efeito entoativo da canção imprimirá sempre a mesma voz de comando: “vai trabalhar”. Aqui ocorre uma enumeração lingüística que faz ressoar as reiterações do tema melódico que sustenta uma única nota para todas as frases:

Vai teen tre gar/ Vai tees tra gar/ Vai teen for car...

A divisão silábica, que naturalmente respeita o princípio da silabação melódica, permanece na mesma altura, reafirmando o tema. O plano da expressão é, portanto, definido pela recorrência do tema melódico.

Esse efeito entoativo é reforçado ao final da canção pela fala literal do cantor num retumbante *Vai trabalhar va-ga-bun-do* cuja última sílaba é suplantada pelo ataque providencial e vibrante dos metais em bombástica resolução orquestral de samba de gafieira; uma ironia aos velhos tempos dos sambas da “boa vagabundagem”. A interrupção da palavra “vagabundo” no final da canção pode ser tomada como uma suposta dissimulação do discurso autoritário à palavra “vagabundo”, numa ironia à censura que interrompeu, por vezes, a expressão do artista, de modo geral.

Vai trabalhar vagabundo estrutura-se em duas partes distintas: uma primeira, na qual pode-se ver a fala da autoridade ironizada no imperativo “vai trabalhar” e uma segunda, que engendra uma digressão do eu-lírico funcionando como uma tomada da consciência crítica capaz de produzir uma reflexão.

As partes da canção encontram-se intercaladas, obrigando-nos a apontar e discorrer sobre os critérios que orientam tal classificação. Transcrevemos parte da canção para uma melhor distinção entre o que denominamos primeira parte da canção:

Vai trabalhar, vagabundo
 Vai trabalhar, criatura
 Deus permite a todo mundo
 Uma loucura
 Passa o domingo em família
 Segunda-feira beleza
 Embarca com alegria
 Na correnteza
 (...)
 Vê se não dorme no ponto
 Reúne as economias
 Perde os três contos no conto
 Da loteria
 Passa o domingo no mangue
 Segunda-feira vazia
 Ganha no banco de sangue pra mais um dia
 (...)
 Passa o domingo sozinho
 Segunda-feira a desgraça
 Sem pai nem mãe, sem vizinho
 Em plena praça
 Vai terminar moribundo
 Com um pouco de paciência
 No fim da fila do fundo
 Da previdência
 (...)

Na primeira parte encontramos o projeto entoativo da canção onde se configura a ironia presente na paródia do discurso da autoridade. É pelo viés da paródia do discurso que “manda trabalhar” que percebemos o posicionamento ideológico do interior do qual

emergiu o espírito crítico que destila a ironia. Ao mesmo tempo em que a ironia constrói o discurso ela o destrói, na reiteração das frases melódicas trabalhando para a simplificação do tema e numa proposta harmônica de suposta tensão que, por fim, reforça ainda mais o tom jocoso da canção, o que rompe com a seriedade que deve sustentar a autoridade do discurso que incita ao trabalho.

A voz presente na primeira parte da canção, além de manter o tom impositivo, apresenta com grande ironia as mazelas da vida da malandragem. Sugere que há uma sina para o malandro que tem de viver sob as coerções do trabalho: a família, a luta diária como uma correnteza, as poucas economias, a prática dos jogos de azar, a pesca no mangue, os biscates e o fim da vida na vadiagem à margem do sistema. Há uma preferência pela descrição objetiva de ações ou fatos, o que não permite uma fuga para expressões que possam provocar abstrações e contribuir para o não fechamento da proposta de base para a tematização.

As frases melódicas presentes na primeira parte da canção apresentam sílabas melódicas de curta duração. Há uma predisposição para a concentração, para a junção tanto de elementos da duração quanto das alturas. Não há saltos melódicos. A melodia evolui gradativamente, entretanto não chega às zonas mais agudas da escala. Harmonicamente, salvo o trabalho dos metais em contracanto ajudando na manutenção da tensão, o destaque é todo para a instrumentação característica de samba-de-roda no qual acentua-se o trabalho do repenique e do tamborim, sustentando um andamento acelerado, mas sem alterações.

Esses elementos funcionam como mecanismos de involução, de repetição. Em nível lingüístico as enumerações de elementos introduzidos por verbos de ação (Vai, passa, embarca, vê, passa) perfazem um sentido global e sintético.

A segunda parte, por sua vez, abriga os desdobramentos e evoluções presentes na canção:

Prepara o teu documento
Carimba o teu coração

Não perde nem um momento
 Perde a razão
 Pode esquecer a mulata
 Pode esquecer o bilhar
 Pode apertar a gravata
 Vai te enforcar
 (...)

Cuidado com o viaduto
 Cuidado com o avião
 Não perde mais um minuto
 Perde a questão
 Tenta pensar no futuro
 No escuro tenta pensar
 Vai renovar teu seguro
 Vai caducar
 (...)

Parte tranqüilo, ó irmão
 Descansa na paz de Deus
 Deixaste casa e pensão
 Só para os teus
 A criançada chorando
 Tua mulher vai suar
 Pra botar outro malandro
 No teu lugar

Na segunda parte da canção a ironia ferina é minimizada pela reflexão que o eu-lírico apresenta. Essa reflexão é uma das características do que Tatit (1997) denominou passionalização. Esse recurso, presente, sobretudo, no que chamamos estrofes das canções ou segundas partes, apresenta um conjunto de características que tendem ao desdobramento dos elementos apresentados na tematização da primeira parte. Enquanto na primeira parte há uma predisposição às aglutinações, às junções e sínteses, na segunda parte a canção tende à dispersão de seus elementos, aos desdobramentos do tema, às disjunções melódicas, às transposições e saltos intervalares.

Enquanto na primeira parte há mecanismos de involução e fechamento temático, a segunda parte distende-se para a evolução do tema, incorporando nele novas informações. A segunda parte trabalha com a novidade, em oposição à redundância que caracteriza a primeira parte.

Enquanto na tematização da primeira parte de *vai trabalhar vagabundo* apresenta-se uma opção pelo estabelecimento da ironia, na segunda parte há o desdobramento dessa ironia em reflexão, o que potencializa o posicionamento ideológico do eu-lírico ao criticar a idéia do trabalho como condição *sine qua non* para a ascensão social dos substratos sociais menos favorecidos diante da precariedade à qual está sujeito o trabalhador.

Esse desdobramento do tema traz à canção um certo lirismo, como nos versos *Prepara o teu documento /Carimba o teu coração*, onde o eu-lírico estende a sujeição ao mundo do trabalho a um nível de interiorização cuja imagem é a impressão dessa sujeição no próprio coração. A referência ao coração desperta uma subjetividade que não aparece na primeira parte, essencialmente mais objetiva dada à necessidade de aglutinar informações relativas à tematização. A introdução de um elemento sabidamente lírico acentua a distensão. Há abertura para novas possibilidades, uma vez que essa é uma das propriedades da segunda parte, frente às constantes reiterações presentes na primeira parte.

Os versos seguintes também apresentam um certo nível de abstração: *Não perde nem um momento/Perde a razão*. Aqui a idéia de perder a razão denuncia a alienação do próprio pensamento diante da urgência em atender ao comando. Os versos *Não perde nem um minuto/ Perde a questão* podem ser interpretados numa relação de paralelismo com os primeiros, entretanto, a estrutura melódica e a inovação harmônica dos mesmos atende aos princípios que caracterizam a segunda parte, como buscamos demonstrar. Entretanto, nem todos os paralelismos são de fácil solução. Os versos *Tenta pensar no futuro/ No escuro tenta pensar* apresentam uma rima interna entre *futuro* e *escuro*, potencializado pela distensão das sílabas melódicas das toantes cujo núcleo é a vogal *u*. Aqui observamos uma característica da canção popular no tocante às rimas e ao ritmo melódico. Uma rima interna fechada */uro/* provoca uma resolução em sílaba aberta soante */sar/* num retorno ao ponto de partida */sar/*. Embora o vocábulo *pensar* que se repete ao final do segundo verso possa configurar um simples paralelismo, mantém-se em desdobramento a idéia do pensamento como um ciclo ininterrupto, de modo que a idéia de pensar no futuro não se esgota na idéia seguinte, pensar no escuro, mas, ao contrário, inicia um novo ciclo para o qual não há fechamento algum. Portanto, os desdobramentos do tema construídos pelo eu-lírico na

segunda parte da canção, reforçados pelas distensões melódicas produz uma ironia num nível mais apurado de elaboração.

Os versos *Pode esquecer a mulata/ Pode esquecer o bilhar/ Pode apertar a gravata/ Vai te enforcar* embora aparentem a idéia de tematização por apresentarem a reiteração *Pode esquecer...; Pode esquecer...; e Pode apertar...*, não apresentam a mesma voz de comando empregada na primeira parte. A idéia, agora, é dar sustentação à idéia de que não há mais lugar para o estereótipo do malandro afeito às mulatas e ao bilhar. O eu-lírico conclui a estrofe preparando-se para retomar a primeira parte com o mesmo grau de ironia ferina presente na tematização:

Vai teen for car
Po dea per tar
a grã vata

Há uma evidente troca de turno entre primeira e segunda parte promovida pelo retorno ao motivo melódico do tema.

Vai teen tre gar/ Vai tees tra gar/ Vai teen for car...

É importante dizer, aqui, que, embora seja possível considerar desdobramentos internos da segunda parte em terceiras partes, quartas partes, etc. (Tatit, 1999), consideramos que a estrofe que inicia com os versos *Prepara o teu documento/ Prepara o teu coração...* apresenta a mesma estrutura da estrofe que inicia com os versos *Cuidado com o viaduto/ Cuidado com o avião...*, ou ainda, *Parte tranqüilo, ó irmão/ Descansa na paz de Deus*.

Podemos constatar isso ao observarmos o desenvolvimento da segunda parte, quando se repete a mesma estrutura analisada acima, em que nos versos finais aparece um mesmo nível de reflexão do eu-lírico, seguido de um verso que promove o retorno à primeira parte acentuando o grau de ironia com o auxílio da mesma construção melódica do tema.

Nos versos *Vai apertar a gravata/ Vai te enforcar* a construção *apertar a gravata* desdobra-se em duas outras. Na primeira, está presente a idéia de assumir a indumentária estereotipada pelo mundo do trabalho em que o malandro aparece engravatado, aos moldes dos trabalhadores das repartições públicas. A construção resolve-se com a ironia da idéia de um enforcamento pela gravata equivalendo a não se poder suportar as coerções próprias do mundo do trabalho. Na segunda construção, a idéia de apertar a gravata evolui para um nível ainda mais abstrato. A expressão *apertar a gravata* já aparece como aproveitamento da conotação colhida no imaginário popular equivalente a economizar dinheiro e resolve-se na idéia de enforcar como não conseguir o sustento com as poucas economias.

Uma relação semelhante apresenta-se nos versos seguintes:

Vai ca du car

Vai re no var
teu se gu ro

Num primeiro raciocínio, renovar o seguro faz referência à apólice de seguro de vida, cujo sentido de caducar equivale a perder a validade. Essa reflexão evolui numa segunda interpretação para a constatação de que o seguro, ou a pena para quem muito pensa é caducar, ou seja, perder a razão.

O verso *vai caducar* intensifica o grau de ironia, retoma a frase melódica do tema, minimiza a evolução e o desdobramento e promove a resolução necessária para o retorno à plenitude da tematização presente na primeira parte.

Por sua vez, os versos *Pra botar outro malandro/ No teu lugar*, não obstante apresentarem a mesma estrutura melódica, portam uma singularidade na sua construção por se constituírem nos versos que finalizam definitivamente a segunda parte. O caráter de conclusão geral das reflexões promovidas pelos desdobramentos da segunda parte culmina com a idéia de fulminação do malandro. Entretanto, botar outro malandro no lugar do anterior é o que permite a perpetuação de uma trajetória cujo desenredo é invariavelmente estragar-se, enforcar-se e caducar-se.

Nesse ponto a canção retoma seus elementos tematizadores para concluir com a mesma tenção inicial, mantida, agora, pela reiteração do comando inicial “vai trabalhar”. Assim, a tematização regride a uma estrutura mínima, tanto lingüística quanto melodicamente:

Vai tra ba lhar Vai tra ba lhar Vai tra ba lhar

O verso *Vai trabalhar* reitera todos os outros imperativos que construíram a tematização. A canção termina reafirmando a ironia, acentuada pela interpretação do cantor que leva a melodia à fronteira mais tênue entre canção e fala. A performance vocal contribui, apoiada numa base de cordas, com o tom reflexivo que o eu-lírico adota para construir as evoluções da segunda parte, onde a construção da ironia ascende a um nível mais elaborado de abstração.

A canção *Vai trabalhar vagabundo* apresenta um eu-lírico capaz de tratar com ironia das relações nas quais se dá a inclusão do malandro no mercado de trabalho. O estudo da distinção entre a primeira parte da canção, que abriga a tematização, e a segunda, que engendra princípios de passionalização, propiciam a compreensão dos diferentes graus de evolução temática dentro da canção popular. Enquanto a primeira parte de *Vai trabalhar vagabundo* apresentou elementos que pudessem marcar e sustentar o tema, coube à segunda parte revelar possíveis desdobramentos que se deram tanto na esfera lingüística quanto na estrutura musical.

3.4 A Performance Musical Na Elaboração Do Discurso Paródico Em Se Eu Fosse O Teu Patrão

Ao debruçarmo-nos sobre as canções da *Ópera do malandro* (1978), obra que atua como centro gravitacional da temática da malandragem do cancioneiro de Chico Buarque de Holanda, verificamos que a diversidade estilística, ao singularizar cada canção, apóia-se na valorização da cultura popular, uma herança da tradição do teatro, sobretudo dos avatares *Opinião* e *Arena*, capitaneados pela política de esquerda praticada pelo CPC nos anos 60, período mais polêmico da atuação dos movimentos estudantis no Brasil. A rigor, a idéia de uma ópera popular foi ao encontro da ideologia das instituições fomentadoras de cultura popular daquele período, cujo princípio era produzir uma arte com a linguagem do povo para educar o próprio povo. Entretanto, a interdição da expressão, impetrada pela censura do Estado autoritário, exigiu da inteligência artística um esforço que fosse capaz de propiciar às classes trabalhadoras o acesso à arte e, ao mesmo tempo, evitar a catarse, o que sustentaria o caráter crítico que permeava boa parte da produção artística daquele período.

Na esteira dessa conjuntura produziu-se boa parte da arte performática, até o final dos anos 70, inclusive a *Ópera do malandro*. Ora, uma vez que historicamente a ópera ganhou notoriedade na esfera da alta cultura, sobretudo a europeia, seu encontro com a canção popular brasileira daquele período só poderia se dar pelo viés da paródia, da crítica derrisória capaz de desmontar o “lado certo” das estruturas ao penetrar nas mesmas pelas brechas deixadas pelas suas próprias contradições internas. Desse modo, uma ópera cujo tema seja a malandragem, atuando no pólo oposto da alta cultura, elaborada, portanto, numa relação paradoxal, só poderia ser levada a efeito com sucesso se composta pelo viés da ironia, da sátira, do escárnio e do jocoso. É dessa perspectiva que olhamos para as canções da *Ópera do malandro*.

Afora em momentos de evidente lirismo amoroso como nas canções *Teresinha* e *Pedaço de mim*, o aspecto discursivo e a performance teatral dos cantores reforçando o caráter

paródico das canções, dialogando com a estrutura composicional da canção apresentam-se como os elementos que devem nortear a análises das canções integrantes da peça. Nessa perspectiva, cumpre analisar de perto a canção *Se eu fosse o teu patrão* enfocando elementos resultantes da imbricação das dimensões discursivas, performática e musical.

Em *Se eu fosse o teu patrão* evidencia-se um conflito de classes levado às últimas conseqüências da sua reprodução social, vindo a manifestar-se numa relação amorosa entre homem e mulher. Na elaboração composicional da canção o eu-lírico assume dois sujeitos do discurso. Há uma relação na qual se percebe um outro dizer (nível do enunciado) atravessando o que foi dito (nível da enunciação). Entretanto, a mesma relação permite a apreensão do que se “disse” quando se silenciou (Orlandi, 1995). Em *Se eu fosse o teu patrão* há uma relação na qual o discurso do patrão (nível do enunciado) não se apaga no debate homem/mulher (nível da enunciação). Paradoxalmente, sua condição de existência sustenta-se no suposto apagamento de suas marcas. O sentido do discurso supostamente silenciado, como resposta à crítica às relações de trabalho (dizer interdito), se estabelece à revelia do eu-lírico, porque se constrói uma relação possível entre os discursos em questão. O discurso do patrão atravessa os posicionamentos homem-macho e mulher-fêmea. É sobre o discurso homem/mulher que se constrói um “lugar” para os sentidos, ou seja, para que tudo o que se diz faça sentido.

Na peça *Ópera do malandro*, a canção sintetiza uma disputa de poder entre o herói Max e a heroína Teresinha, o que põe em xeque a relação amorosa entre os dois:

Eu te adivinhava
 E te cobiçava
 E te arrematava em leilão
 Te ferrava a boca, morena
 Se eu fosse o teu patrão.
 Aí, eu cuidava
 Como uma escrava
 Aí, eu não te dava perdão
 Te rasgava a roupa, morena
 Se eu fosse o teu patrão.

Eu te encarcerava
Te acorrentava
Te atava ao pé do fogão
Não te dava sopa, morena
Se eu fosse o teu patrão
Eu encurralava
Te dominava
Te violava no chão
Te deixava rota, morena
Se eu fosse o teu patrão.
Quando tu quebrava
E tu desmontava
E tu não prestava mais não
Eu comprava outra, morena
Se eu fosse o teu patrão.

Pois eu te pagava direito
Soldo de cidadão
Punha uma medalha em teu peito
Se eu fosse o teu patrão.
O tempo passava sereno
E sem reclamação
Tu nem reparava, moreno
Na tua maldição.
E tu só pegava veneno
Beijando a minha mão
Ódio do teu irmão.
Teu filho pegava gangrena
Raiva, peste e sezão
Cólera na tua morena
E tu não chiava não.
Eu te dava café pequeno
E manteiga no pão
Depois te afagava, moreno
Como se afaga um cão.
Eu sempre te dava esperança
D'um futuro bão
Tu me idolatrava, criança
Seu eu fosse o teu patrão.
Mas se tu cuspiasse no prato
Onde comeu feijão
Eu fechava o teu sindicato
Se eu fosse o teu patrão.
(CHICO BUARQUE. LP *Ópera do malandro*, PolyGram, Faixa 13,
1977/78).

Na canção, explode a raiva de homens contra mulheres e vice-e-versa, com cada grupo pondo-se na pele do “patrão”. A canção pode ser dividida em duas partes. Na primeira, há uma voz masculina carregada de discurso machista em versos como *Eu te encurralava/ Te dominava/ Te violava no chão Te deixava rota, morena/ Se eu fosse o teu patrão*. Há uma ironia presente na tentativa de subjugar e objetificar a mulher, valendo-se do discurso hegemônico que estabelece as relações de poder na sociedade; o discurso do patrão. Daí, no diálogo entre homem e mulher, a tentativa de assujeitar um ao outro pela força do discurso de poder. O discurso masculino de macho que deseja colocar/manter a fêmea sob seu jugo, que encurrala, que rasga a roupa, etc, tem seu duplo nas relações de poder do patrão que ferra a boca, que domina, que substitui uma peça por outra quando quebrada, etc.

Por sua vez, o discurso da mulher vale-se da sedução feminina que age pelo artifício do silêncio, de deixar passar o tempo *sereno/ E sem reclamação*, oferecendo migalhas de carinho no *café pequeno/ E manteiga no pão*. Esse discurso encontra seu duplo nas relações ardilosas que sustentam a ideologia do mundo do trabalho. Há ainda o estratagema ideológico de oferecer a esperança de um futuro bom e a referência ao controle dos mecanismos de luta do trabalhador como nos versos *Mas se tu cuspiasse no prato/ Onde comeu feijão/ Eu fechava o teu sindicato/ Se eu fosse o teu patrão*.

Nessa superposição de planos enunciativos se manifesta o efeito de um fenômeno gerado pela interdição social de um determinado dizer. Num momento em que a crítica às relações de trabalho representava também uma crítica ao sistema repressor, cumpre a construção de outros artifícios, através dos quais não se permite a dissipação do dizer. Para que a enunciação não se perca na possível literaridade do enunciado, o dizer se serve dos recursos da performance musical e da estrutura rítmica e melódica que atuam como elementos agregadores de sentidos.

Em *Se eu fosse o teu patrão*, as vozes parodiam o bel-canto da ópera tradicional negando seu traço lírico, ao optarem pelo canto tosco, mal-acabado e semitonado dos cantores. O canto parodiado busca negar a memória do convencional e construir uma nova relação com o estilo operístico na qual abandona-se as regiões agudas das tessituras, evita-se os vibratos

e o tom grandiloqüente. A canção apresenta uma inadequação na escolha do tom, dificultando a sustentação da afinação, tanto das vozes masculinas quanto das vozes femininas. Essa performance, ao mesmo tempo em que destrói a expectativa do bel-canto operístico, contribui na construção de uma canção que soa “ao contrário”, ressoando ironia e evoluindo no ritmo da sátira e do jocoso, consolidando sua natureza paródica.

A configuração rítmica segue o padrão de aceleração representado pelo compasso 2/4 das canções da temática de malandragem tratadas ao longo deste trabalho. Entretanto, em acordo com a proposta de valorização da cultura popular, promovida pela tradição do teatro na qual se sustenta a *Ópera do malandro*, *Se eu fosse o teu patrão* funda-se na estilística do baião, ritmo amaxixado nascido do mesmo entroncamento musical que originou o samba (Tinhorão, 1997). O estilo carrega a memória da presença da população de migrantes nordestinos que, fugindo das intempéries da sua região, passaram a compor nos grandes centros do país o exército de mão-de-obra não especializada que se proliferou no período de industrialização incipiente dos anos 70. O estilo, capaz de aproximar o povo do teatro e vice-e-versa, sustenta-se na reiteração dos motivos melódicos, sobretudo na sustentação da tematização, garantida pelo recurso do refrão.

Nessa perspectiva, a estrutura melódica sustenta-se na involução (Tatit, 1997), isto é, na reiteração de motivos melódicos mínimos que trabalham para favorecerem a memorização da canção. Distinguem-se três seqüências melódicas: uma seqüência na primeira parte, o refrão e a seqüência da segunda parte. A primeira seqüência sustenta a voz masculina que evolui numa digressão da altura melódica a partir do verso *Eu te adivinhava* até *Te ferrava a boca, morena*. Essas involuções dentro da primeira parte, perfazendo um total de cinco ciclos, culminam sempre no refrão que carrega o mote, daí sua estrutura de resolução, sempre retornando ao tonema que corresponde à última sílaba melódica do refrão “ão”, para, em seguida, iniciar-se um novo ciclo. A repetição da estrutura melódica culminando no refrão *Se eu fosse o teu patrão* resume uma enumeração de ações promovidas pelos verbos adivinhava, cobiçava, arrematava, ferrava, etc., que sugerem ações físicas, próprias de um homem-macho. Essas ações aparecem sempre na condicional, embora os verbos não apresentem a forma de futuro do pretérito do indicativo (adivinharia, cobiçaria, arremataria,

ferraria, etc.). Observa-se, aí, um apelo à fala popular cotidiana que adota o pretérito imperfeito do indicativo como forma verbal do condicional. A partícula *Se* aparece de modo explícito apenas no refrão, o elemento capaz de sintetizar o tema (enunciado).

O refrão funciona como um movimento de desaceleração melódica (Tatit, 1997) que refreia o fluxo das enumerações. É um núcleo de retorno para toda a canção. O refrão sintetiza a ironia do discurso crítico sobre o trabalho engendrado na canção, não obstante a realidade imediata do eu-lírico propor um debate de natureza amorosa ao longo de toda a canção.

Na segunda parte da canção, por sua vez, se dá a contrapartida da voz feminina como um revide às imposições do homem-patrão presentes na primeira parte. Diante da impossibilidade de jogar com o mesmo recurso do homem-patrão, capaz de persuadir pela força inexorável de seus artifícios de dominação e controle, resta à mulher-patrão um estratagema que se manifesta na sedução engendrando um fenômeno que conhecemos como passionalização. Como sabemos, a passionalização compreende a configuração de um estado interior afetivo do eu-lírico compatibilizando-se com as tensões decorrentes da ampliação da frequência e da duração (Tatit, 1997). Em outras palavras, é como se a cada tensão psíquica correspondesse uma tensão acústica realizada pela sustentação de uma determinada sílaba melódica por parte do cantor, tanto em termos de tempo cronológico quanto em termos de elevação da altura melódica na tessitura. Assim, à elevação da altura das sílabas melódicas que compõem a segunda parte da canção, corresponde a tentativa da mulher-patrão de buscar um outro “lugar” para posicionar-se, um lugar social e melódico de onde se possa perceber as diferenças entre as vozes e os discursos de homem e mulher, ambos posicionando-se como o patrão. Há uma clara elevação na tessitura melódica, o que melhora sensivelmente a performance da voz feminina. Essa elevação no campo das alturas, além de promover uma distinção de posicionamentos entre as vozes em debate, dá à voz feminina uma posição de conforto, no tocante ao controle das tensões fisiológicas da voz. Essa suavização, promovida pelo aumento na tessitura, potencializa um certo poder de sedução, imputado à figura feminina, o principal recurso da mulher-patrão contra o poder viril do macho-patrão dominante. O canto feminino pressupõe um encantamento presente também na letra poética da segunda parte da canção. Há uma preferência pelo ardil, pela

sutileza imputada à figura feminina, pelo revide indireto, porém mordaz e eficiente em versos como *Pois eu te pagava direito/ Soldo de cidadão/ Punha uma medalha em teu peito/ Se eu fosse o teu patrão* nos quais se revelam as artimanhas engendradas pela ideologia que sustenta a estrutura do trabalho na qual a posição de cidadão e a reverência ao posto de trabalho são instituições que, em última análise, seduzem o trabalhador.

A ausência da reiteração do refrão *Se eu fosse o teu patrão*, na segunda parte da canção, pressupõe a eliminação do efeito de conclusão do ciclo melódico que se repete a cada cinco versos da letra poética. Esse recurso conduz a canção a um nível mais profundo de abstração, tanto em relação à letra poética quanto em relação à elaboração da linha melódica. A letra poética engendra um raciocínio mais bem elaborado, uma vez que as armas de sedução da mulher-patrão buscam o domínio pelo viés da trama do intelecto como nos versos *Eu te dava café pequeno/ E manteiga no pão/ Depois te afagava, moreno/ Como se afaga um cão*. Este trecho reproduz a construção de uma trama na qual a alimentação parca que garante a subsistência do trabalhador reforça, ao mesmo tempo, sua condição servil. Assim, a manutenção da sobrevivência do trabalhador por parte do patrão representa mais um ardil, que no nível imediato da elaboração do eu-lírico (nível da enunciação) se realiza no afago, uma artimanha feminina que seduz o homem para controlá-lo como se controla um cão.

Por sua vez, a linha melódica que realiza o canto da sedução encontra na desaceleração promovida pelo prolongamento da duração das sílabas melódicas a sustentação cronológica do bel-canto, funcionando como o prolongamento do efeito de sedução do canto feminino. A desaceleração de determinados trechos melódicos reforça o caráter do canto encantatório da segunda parte da canção, como na sustentação dos tonemas do verso abaixo:

Sol do de
ci da
↓

Dão

Aqui há um prolongamento do tonema “dão” que perfaz um espaço de três tempos garantindo uma maior sustentação da expressão vocal, o que permite a exploração da extensão da voz, realçando, em última análise, a performance das cantoras. Essa mesma estrutura melódica garante o poder encantatório nos versos *E sem reclamação; Beijando a minha mão; Raiva, peste e sezão; E manteiga no pão; Dum futuro bão e Onde comeu feijão*.

Em *Se eu fosse o teu patrão* o eu-lírico que se realiza em dois sujeitos do discurso, em cuja relação se estabelece a predominância do discurso do patrão sobre o discurso homem/mulher. A utilização do discurso do macho dominador e da fêmea que usa seus ardis de sedução, ambos para evocar a condição de poder na relação que objetifica o outro, é a reprodução em última forma das relações de poder hegemônico na sociedade. Nesse aspecto a canção inscreve-se na perspectiva de crítica construída pela inteligência crítica capaz de parodiar o canto operístico aproximando-o de uma leitura popular pelo viés da ironia e da sátira, amalgamadas na estratégia composicional da canção.

3.5 O Gesto Composicional De Resistência Na Elaboração Da Canção A Volta Do Malandro

Em *O som e o sentido* (1989), O músico e professor José Miguel Wisnik discute a luta cósmica entre o som e o ruído. Para ele, a eterna busca de depuração do som musical da “matéria impura” do ruído se deu de diferentes maneiras ao longo da história. Nas sociedades pré-capitalistas, a música, resultado da lapidação dos sons da natureza, pode ser tomada como uma experiência sagrada. O canto gregoriano buscava afastar o ruído negando o pulso e o colorido dos timbres. Por sua vez, as sinfonias modernas procuraram minimizar o ruído dos instrumentos de percussão. Para o autor, somente a música do século XX aceitou o ruído como integrante da linguagem musical (desde Stravinski, na *Sagração da Primavera* a John Cage, com seus "silêncio/ruídos encadeados").

No tocante à música popular, universo no qual a canção está situada, Wisnik chama a atenção para as diversas possibilidades de escuta musical instauradas pelo acirramento das relações capitalistas, sobretudo depois da instauração da indústria fonográfica. Enquanto em nossa sociedade atual a música de concerto procura negar elementos tais como a escuta linear, as reiterações e o pulso rítmico, a música de mercado busca afirmá-los.

Algumas questões da ordem da física e da antropologia concorrem para esse embate entre som e ruído. Às frequências mais altas das ondas sonoras imputam-se as propriedades da música, em detrimento das frequências mais baixas, que se aproximam do ruído. Na antropologia do som, as frequências da música aproximam-se das frequências do corpo. A pulsação musical coloca-se em sintonia com o pulso sanguíneo, com a respiração. Daí, para Wisnik, as categorias de andamento (andante, allegro, vivace) serem fundamentadas nas reações físicas e psicológicas. Se corpo e música podem estar relacionados desde as mínimas estruturas sonoras, pode-se dizer que os gestos composicionais atuam na constituição dos elementos musicais imbricados na canção.

Nesse ponto chamamos a atenção para o gesto composicional presente na canção *A volta do malandro*, composta por Chico Buarque em 1985 especialmente para o filme *Ópera do malandro*, dirigido pelo cineasta Rui Guerra. Ao nosso ver, o contexto composicional da canção cria a atmosfera na qual se evita uma aproximação com a música de mercado pela negação de elementos que afirmam a escuta linear, as reiteraões e o pulso rítmico. Entendemos que esse processo é presidido pela busca da preservação do som, em detrimento do ruído que aproxima a canção de modelos consagrados pelo mercado.

A respeito do gesto composicional, cabe afirmar como Tatit que “*Os impulsos de ritualização, de musicalização e de estetização de modo geral são manifestações de defesa do corpo, da substância e do presente contra a rapidez e a efemeridade das práticas cotidianas*” (TATIT, 1999, p.255). As palavras de Tatit comungam com a idéia de que o gesto composicional está diretamente relacionado com as vibrações emanadas pelo compositor materializadas na canção. A composição de uma canção é, também dessa forma, a ritualização do pulso sanguíneo do compositor, do seu estado psicológico; da sua forma de interação com o mundo que se materializa num determinado fazer estético.

Assim é que a canção *A volta do malandro* atende às aspirações do compositor de fugir à popularidade das canções da peça *Ópera do malandro*. Uma tentativa de resguardar a canção diante do apelo do mercado. É notório o reconhecimento público de canções da peça que alcançaram popularidade na TV e no rádio, perdendo, dessa forma, força no discurso crítico que carregavam. Canções como *Geni e o Zepelim*, *Teresinha* ou *Sob medida* são exemplos dessa popularidade que, se por um lado, revelou a empatia do compositor com seu público, por outro, embotou o efeito corrosivo que as canções alcançavam na peça.

No filme, a canção é um aríete que re-introduz a malandragem nas discussões das questões nacionais levantadas na obra buarqueana na década de 70. Daí o seu papel de representatividade da perspectiva do compositor, seis anos depois da estréia da obra nos palcos.

Embora a canção não apresente na sua estrutura rítmica nenhuma grande diferença em comparação aos outros sambas que têm a malandragem como temática, na harmonia, a canção tende para o dodecafonismo nos ataques de cordas, fugindo da previsibilidade dos motivos do samba tradicional. A projeção melódica de certas frases rompe com a previsibilidade da escala diatônica que pressupõe uma gradação sistemática de notas, recurso tonal consagrado pela música dita de mercado. As cordas são responsáveis pelas dissonâncias que, ora fortes ora fracas, contribuem para com a instabilidade tensiva da canção, instabilidade essa, reforçada pela reiteração rítmica do agogô, instrumento de percussão que retine ao longo de todo o percurso rítmico, reforçando as enarmonias.

Mas é na linha melódica potencializada pelo material lingüístico que, ao nosso ver, estão presentes os elementos que decisivamente podem confirmar a tese levantada nesta análise. Assim, é oportuna a análise da letra poética buscando estabelecer uma consonância com a estrutura melódica apresentada em *A volta do malandro*:

Eis o malandro na praça outra vez
Caminhando na ponta dos pés
Como quem pisa nos corações
Que rolaram dos cabarés

Entre deusas e bofetões
Entre dados e coronéis
Entre parangolés e patrões
O malandro anda assim de viés

Deixa balançar a maré
E a poeira assentar no chão
Deixa a praça virar um salão
Que o malandro é o barão da ralé.

(CHICO BUARQUE. LP *Ópera do malandro*, PolyGram, Faixa 1, 1985).

A canção apresenta uma estrutura melódica na qual podemos distinguir duas partes. A primeira compreende os versos que vão desde *Eis o malandro na praça outra vez* Até *O*

malandro anda assim de viés. Nos versos da primeira parte o eu-lírico constrói um discurso que reverencia o retorno ao tema da malandragem e sumariza os feitos do malandro, enfocando seu lugar social em oposição a outras personagens e artefatos que se contrapõem à condição de vida na malandragem. O tom melódico reitera a gravidade cerimoniosa do eu-lírico a buscar um outro lugar para reconstruir a temática da malandragem. Daí a exploração das notas mais graves da tessitura:

o ma lan dro na ca mi nhan do na
Pra pon
Eis çaou vez ta
tra dos pés co mo quem pi sa

nos
Coes
Ra
co

Além da exploração das alturas mais baixas da tessitura, contribui para o tom de gravidade da primeira parte o retardamento da aceleração das sílabas melódicas, o que, em última análise, evita a porção de ruído capaz de ser gerado numa eventual aceleração da melodia. Sabemos que na desaceleração melódica os acentos recaem sobre os sons das vogais, deixando em segundo plano os ruídos próprios das oclusões, das bilabiais, linguodentais, etc., mais perceptíveis em melodias aceleradas. Essa estrutura melódica apresenta a suavidade necessária para a idéia de caminhar na ponta dos pés “como quem pisa nos corações que rolaram dos cabarés”.

A primeira parte da canção apresenta um eu-lírico que tem o espírito em “compasso de espera”, um espírito comedido, visto que a condição do malandro ainda é de se sustentar num “não-lugar” em relação às outras posições marcadas na sociedade. Eni Orlandi nos auxilia no estabelecimento das relações as quais negam um lugar social para a manifestação da malandragem. As posições sociais hegemônicas da sociedade fundadas no autoritarismo proíbem ao malandro manifestar-se como sujeito:

No autoritarismo, não há reversibilidade possível no discurso, isto é, o sujeito não pode ocupar diferentes posições ele só pode ocupar o lugar que lhe é destinado para produzir os sentidos que não lhe são proibidos. A censura afeta, de imediato, a identidade do sujeito (ORLANDI, 1995, p. 81).

Em *A volta do malandro* as relações sociais postas não são adequadas a que o malandro se constitua enquanto sujeito capaz de instalar-se num lugar ideal, nem físico nem social, pelos quais seja possível defini-lo. Por sua vez, o eu-lírico que se manifesta na letra poética é construído na consciência de que tampouco há um lugar para um discurso que sustente a malandragem, daí a desaceleração da melodia, não obstante o andamento permanecer regular.

Essa elevação brusca, ao mesmo tempo em que aumenta consideravelmente as tensões físicas do cantor, pressupõe uma transposição no raciocínio projetado pelo eu-lírico, o que se dá por uma mudança de perspectiva no plano lingüístico. Assim, a segunda parte da canção apresenta-se como uma conclusão, uma dedução do exposto na primeira parte. É na segunda parte que o eu-lírico confirma o seu posicionamento ideológico em relação à condição supostamente desconfortável do malandro diante da sociedade. O eu-lírico, conhecedor do espírito da malandragem, propõe o abrandamento dos ânimos, visto que ainda vige um período de “maré alta”, turbulência na qual o malandro não poderá “navegar”, seguir com tranqüilidade. Para engendrar o mesmo raciocínio, a letra poética apresenta outra imagem equivalente à anterior no verso: *E a poeira assentar no chão.*

Os versos seguintes reafirmam o posicionamento ideológico assumido pelo eu-lírico: *Deixa a praça virar um salão/ Que o malandro é o barão da ralé.* Um lugar confortável para o malandro, na visão do eu-lírico, pressupõe que o seu habitat físico, a praça, coincida com seu habitat social, os salões. Assim, a instituição da malandragem não se daria “de viés”, nos vãos da contradição das forças sociais hegemônicas que determinam um lugar (não-lugar) para o malandro existir como tal.

A canção *A volta do malandro* constitui um lugar de representação ideológica do seu compositor, o que se realiza na escolha dos elementos de desaceleração melódica e construção harmônica que rompem com as convenções próprias do estilo musical proposto. A proposta melódica que privilegia os extremos da tessitura, observados nas notas mais baixas da primeira parte e nas notas mais agudas da segunda, revelam uma quebra no paradigma que faz do samba o estilo mais comum às canções de malandragem de Chico Buarque.

A preferência por uma estrutura melódica que privilegia a sonoridade da duração das sílabas melódicas, em detrimento da habitual aceleração dos sambas de malandragem, reanimam o embate histórico entre som e ruído. Em *A volta do malandro* esse litígio atualiza-se, em última análise, na tentativa de fugir ao lugar comum do estilo consagrado pelo mercado, indo ao encontro de uma perspectiva que procure construir um novo lugar

para o malandro e para a malandragem, frente às imposições das forças sociais hegemônicas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao partimos do pressuposto que a canção popular é um gênero híbrido, composto de poesia e música, dado ao estreitamento das fronteiras entre arte popular e erudita, consideramos pertinente estabelecer uma tradição em cujos meandros construíram-se letras poéticas de grande apuro estético, mediadas pela estrutura musical inscrita na música popular. Ao auscultarmos a poesia presente nas letras poéticas das canções, encontramos circunstâncias capazes de filia-la à tradição da modernidade fundada em Baudelaire.

As múltiplas linguagens desenvolvidas na esteira da modernidade articulam, a poesia, que, segundo Octavio Paz, não se prende a qualquer materialidade, e a música popular, marcada politicamente pelo resgate da cultura popular brasileira, sobretudo nos anos 60 e 70.

Nessa perspectiva, enquanto a porção poesia da canção de Chico Buarque “ascendeu” à esfera dos grandes escritores nacionais, em apuro estético, a porção musical nutriu-se do vigor da música popular. Na concomitância das linguagens, acirrada pela indústria cultural forjada após a segunda guerra mundial, a canção de Chico Buarque de Holanda respirou a atmosfera na qual poetas como João Cabral de Melo Neto e Vinícius de Moraes produziram parte de suas obras, ao mesmo tempo em que se apoiou na tradição do samba fundada em trabalhos como os de Noel Rosa, entre outros.

Entretanto, a poesia, ao manifestar-se na letra poética da canção, cinde-se à performance e às estruturas musicais construindo uma estética singular. No interior desse fazer artístico, uma nova relação de sentidos é estabelecida. Na imbricação entre poesia e música, produz-se um sentido homogêneo, embora cada elemento exiba uma sintaxe própria. Enquanto o material lingüístico organiza as abstrações em linguagem, o material sonoro é a realização física da ocorrência. Tanto uma determinada estrutura melódica quanto uma estrutura lingüística “*são susceptíveis (...) de serem analisadas pelos mesmos princípios teóricos e descritivos*” (TATIT, 1999, p. 256). Isso é possível porque a elaboração de uma letra poética já carrega certas entonações melódicas com as quais trabalhará para construir uma sintaxe capaz de fazer emergir certos sentidos impetrados pela cultura. Embora elementos tais como a harmonia e o ritmo concorram para a fundação dessa memória que estabiliza a canção, a relação que a caracteriza, distinguindo-a de outro evento musical qualquer, é a

coexistente entre letra e melodia. Poderíamos dizer que, sem a ocorrência desses elementos, a constituição do gênero estaria comprometida. Assim, cada nova canção pressupõe uma tentativa de estabilizar uma combinação entre uma determinada letra e uma determinada melodia e, ao fazê-lo, a canção está irremediavelmente dependente da sua performance, entendida tanto na sua dimensão corporal, e ontológica, como quer Paul Zumpthor (2005), quanto na sua face composicional, como entende Tatit (1999). O corpo está presente na performance pela ação da voz. É ela que conserva a sonoridade ao estabilizar uma melodia, ao mesmo tempo em que garante a circulação de determinados sentidos, presentes no material lingüístico. Nesse ponto, em que a voz lírica presente na poesia encontra-se irremediavelmente ligada à voz melódica, pela sua constituição e realização fisiológica, é que a canção constrói um novo espaço para a manifestação poética.

A análise, sobretudo da estrutura melódica e da performance, das canções de temática de malandragem de Chico Buarque nos permitiu posicionar a obra musical do compositor dentre aquelas que sedimentaram uma arte de resistência em nosso país, sobretudo nos anos 60 e 70, pela construção de um discurso que nasce do interdito, mas que se realiza num outro dizer, elaborado na “malandragem” da ironia e na inteligência da paródia.

Nas canções aqui apresentadas, o malandro é mais do que uma personagem, um tipo humano que se materializa num lugar empírico. O malandro é um pólo de resistência construído pelo viés do lirismo presente na letra poética e na estrutura musical da canção buarqueana.

Embora pelo trabalho da análise seja possível estabelecer uma correlação de forças entre música e letra poética na canção popular, de modo que possamos até supor a supremacia de um elemento em detrimento do outro em determinado momento, é a coexistência dos elementos que garante a evocação de novos sentidos. Na canção popular, nem todo sentido pode ser expresso unicamente pela palavra ou pela música, senão no jogo de presenças entre as duas.

Na canção *Homenagem ao malandro* há um jogo de sentido estabelecido pela relação entre música e letra poética na qual ritmo e melodia atuam como indicadores das relações de certas posições da ordem/desordem e da malandragem; um “entre-lugar” de resistência. Em *Doze anos*, a figurativização melódica é o recurso que, introduz o gesto da fala da malandragem na canção, atuando nos limites entre fala e canto para compor a memória do samba. A tematização e a passionalização apresentam-se como os principais recursos a estruturar a canção *Vai trabalhar vagabundo*. Enquanto na primeira parte da canção, inscreve-se o tema, ao reproduzir ironicamente a postura do Estado autoritário, propagador da ideologia do trabalhismo, na segunda parte, a canção apresenta seus desdobramentos de sentidos, que se dão tanto a nível lingüístico quanto a nível das progressões melódicas.

Em *Se eu fosse o teu patrão*, a performance potencializa os efeitos do lirismo do canto às avessas, produzido no âmbito da paródia. A canção apresenta, ainda, uma superposição de planos discursivos no que se revela a reprodução social do “discurso do patrão” como o discurso hegemônico. Finalmente a última canção, *A volta do malandro*, apresenta os gestos composicionais atuando como norteadores das construções rítmicas e melódicas pelo efeito da desaceleração.

Sabemos que o intento deste trabalho, potencializar a presença musical nas letras poéticas de Chico Buarque de Holanda, não pressupõe uma estratégia única de abordagem das canções, tampouco se esgotam, aqui, as questões teóricas concernentes ao domínio da canção popular. Buscamos, antes, perseguir a voz poética presente na canção de Chico Buarque considerando as suas implicações no âmbito da canção popular brasileira nas décadas de 60 e 70.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria e metodologia literárias**. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.
- ARAGÃO, Maria Lúcia P. A paródia em a força do destino. In: **Sobre a paródia**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.
- AUTIER-REVUZ, Jackeline. **Palavras incertas – As não coincidências do dizer**. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- AYALA, M. ;AYALA, M. I. N. **Cultura Popular no Brasil**. São Paulo: Ática, 2003.
- BAHIANA, Ana Maria. Os novos poetas da música. In: **Nada será como antes. MPB nos anos 70**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1986.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: **Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas (Coleção Os Pensadores)**. Tradução de José Lino. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Tradução de J.C.M. Barbosa e H.A. Baptista. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BHABHA, Homi K. A questão do Outro: diferença, discriminação e discurso do colonialismo. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.) **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- BOFF, Leonardo. Chico Buarque e a Cultura Humanista cristã. In: FERNANDES Rinaldo (Org.) **Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro**. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.
- BORELLI, Silvia Helena Simões. **Ação, suspense, emoção – Literatura e cultura de massa no Brasil**. São Paulo: Educ, 1996.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1987.

- BRANDÃO, Helena N. **Introdução à Análise do Discurso**. São Paulo: Pontes, 1993.
- BUARQUE DE HOLANDA, Chico. **Ópera do malandro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.
- BUARQUE DE HOLANDA, Chico. **SONG BOOK**. vol 1,2. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CALADO, Eleonora de Freitas. Carnavalização no cancionário de Chico Buarque. In FERNANDES Rinaldo (Org.) **Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro**. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.
- CAMPOS, Augusto de. **Balço da Bossa e outras bossas: antologia crítica da moderna música popular brasileira**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CANDIDO, Antônio. A nova narrativa. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2000.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 8 ed., São Paulo: T.A Queiroz Editora, 2000.
- CANONICE, Bruhmer César Forone. **Normas e Padrões para elaboração de trabalhos acadêmicos**. Maringá: ADUEM, Coleção Fundamentum, 2005.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 1986.
- CARVALHO, Gilberto de. **Chico Buarque: análise poético-musical**. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CESAR, Ligia Vieira. **Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque**. São Carlos: EDUFSCar; São Paulo: Estação Liberdade, 1993.
- CHAUÍ, Marilena de Sousa. **O que é ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CITELLI, Adilson. **Linguagem e persuasão**. São Paulo: Ática, 1995.
- COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução de C. P. B. Mourão et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

- COSTA, Nelson Barbosa da. Um artista brasileiro: Paratopias Buarqueanas. In: FERNANDES Rinaldo (Org.) **Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro**. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.
- DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. 7 ed., Rio de Janeiro: Guanabara, 1997.
- DAGHLIAN, Carlos (org.). **Poesia e música**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- DINIZ, Júlio. Música Popular – Leituras e desleituras. In: **Literatura e Mídia**. orgs. Heidrun Krieger Olinto e Harl Erik Schollhammer. São Paulo: Loyola, 2002.
- ECO, Umberto. A canção de consumo. In: **Apocalípticos e integrados**. Tradução de Pérola Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- ECO, Umberto. A música, o rádio e a televisão. In: **Apocalípticos e integrados**. Tradução de Pérola Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- ELIOT, Thomas Stearns. **A essência da Poesia**. Tradução de Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.
- ELIOT, Thomas Stearns. **Ensaio**. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Art. editora, 1989.
- FIORIN, José Luiz. **Linguagem e ideologia**. 7 ed.. São Paulo: Ática, 2003.
- FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. Tradução de Laura de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luís Felipe B. Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- GONZÁLEZ, Mário M. **A saga do anti-herói**. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- GONZÁLEZ, Mário M. **O Romance Picaresco**. São Paulo: Ática, 1988.
- GOUVEIA, Arturo. A malandragem estrutural. In FERNANDES Rinaldo (Org.) **Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro**. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.
- GREGOLIN, M. R. Sentido, sujeito e memória. Com o que sonha nossa vã autoria? IGREGOLIN, M. R. BARONAS R. (Orgs.) **Análise do discurso: as materialidades do sentido**. 2 ed. São Carlos: Claraluz, 2003.

HANAUER, Jeane Maria. Sexo seguro/voto seguro: a questão do sentido. *In.* INDURSKY, Freda e LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina. **Os múltiplos territórios da Análise do discurso**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1999.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem. CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

LIMA, Maria Emília A. T. **A construção discursiva do povo brasileiro: os discursos de 1º de maio de Getúlio Vargas**. Campinas: editora da Unicamp, 1990.

MACIEL, Diógenes André Vieira. O teatro de Chico Buarque. *In.* FERNANDES Rinaldo (Org.) **Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro**. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

MARIZ, Vasco. **A canção brasileira (erudita, folclórica e popular)**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1956.

MEDINA, Carlos Alberto de. **Música Popular e comunicação**. São Paulo: Vozes, 1973.

MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura. **Literatura e Oralidade: da canção poética à canção popular**. Campinas: UFCH/UNICAMP, 2005.

MENEZES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico. Poesia e política em Chico Buarque**. São Paulo: HUCITEC, 1982.

MENEZES, Marco Antônio de. **A dessacralização da vida e da arte no século XIX**. História: Curitiba: Editora UFPR. Questões & Debates, n. 39, p. 221-253, 2003.

MONTANARI, Valdir. **História da Música**. 2 ed., São Paulo: Ática, 2001.

MORICONI, Ítalo. **Como e porque ler a poesia brasileira do século XX**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção -Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. Campinas: UNICAMP, 2001.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. (*et all*). **Literatura e música**. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2003.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise do discurso: princípios e procedimentos**. 5 ed. Campinas: Pontes, 2003.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Discurso e texto**. Formulação e circulação dos sentidos. Campinas: Pontes, 2001.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Discurso e leitura**. Campinas: editora da Unicamp/Cortez, 1998.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio no movimento dos sentidos**. 3 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição Brasileira**. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1997.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary., 2 ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas Literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

POUND, Erza. **ABC da literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

PROENÇA FILHO, Domício. **Pós-modernismo e literatura**. São Paulo: Ática, 1988.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1980.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Chico Buarque: a música contra o silêncio. In FERNANDES Rinaldo (Org.) **Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro**. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & Cia**. 7 ed. São Paulo: Ática, 2002.

SILVA, Anazildo Vasconcelos. O protesto na canção de Chico Buarque. In FERNANDES Rinaldo (Org.) **Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro**. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

SILVA, Anazildo Vasconcelos. **Poética de Chico Buarque**. Rio de Janeiro: Sophos, 1974.

TADIÊ, Jean Yves. **A crítica literária no século XX**. São Paulo: Tradução de Miguel Senas Pereira. Bertrand Brasil, 1992.

TATIT, Luiz. **Elementos para a análise da canção popular**. Casa. Vol. 1, nº 2, 2003.

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica: ensaios**. São Paulo, Annablume, 1997.

TATIT, Luiz. **Semiótica da canção** – Melodia e letra. Escuta, 2 ed. 1999.

TATIT, Luiz. Tensões da dor. In FERNANDES Rinaldo (Org.). **Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro**. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

VENTURA, Zuenir. **1968 o ano que não terminou**. São Paulo: Círculo do livro, 1988.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense: Villa Lobos e o Estado Novo. In: Squeff, E. e Wisnik, J. M. **O nacional e o popular na cultura brasileira (Música)**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Círculo do Livro/ Companhia das letras, 1989.

ZAPPA, Regina. **Chico Buarque: Para todos**. 6 ed. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2004.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**. Tradução de Gerusa P. Ferreira; Sônia Queiroz. São Paulo: Ateliê, 2005.

ANEXO

CD contendo as canções relacionadas abaixo:

CONSTRUÇÃO.

(CHICO BUARQUE, LP *Construção*, BMG, Faixa 4, 1971.)

PEDRO PEDREIRO.

(QUARTETO EM CY. LP *Chico em cy*, RGE, Faixa 7, 1991.)

MEU REFRÃO.

(CHICO BUARQUE. LP *Chico Buarque de Holanda*, RGE, Faixa 3, 1966.)

HOMENAGEM AO MALANDRO.

(CHICO BUARQUE. LP *Ópera do malandro*, PolyGram, Faixa 9, 1977/78.)

DOZE ANOS.

(CHICO BUARQUE. LP *Ópera do malandro*, PolyGram, Faixa 6, 1977/1978.)

VAI TRABALHAR VAGABUNDO.

(CHICO BUARQUE. LP *Meus caros amigos*, PolyGram, Faixa 5, 1976.)

SE EU FOSSE O TEU PATRÃO.

(CHICO BUARQUE. LP *Ópera do malandro*, PolyGram, Faixa 13, 1977/78.)

A VOLTA DO MALANDRO.

(CHICO BUARQUE. LP *Ópera do malandro*, PolyGram, Faixa 1, 1985.)