

NAÇÃO E POVO NA OBRA DE CHICO BUARQUE

FERNANDO MARCÍLIO LOPES COUTO

Destacaremos, aqui, dois aspectos da obra de Chico Buarque de Hollanda que nos parecem importantes para uma compreensão global: as formas como as idéias de Nação e de Povo marcam presença. Tal importância se deve a dois motivos fundamentais: por um lado, estas idéias estão diretamente relacionadas com as imagens criadas em torno da figura de Chico Buarque, seja como "ingênuo", num primeiro momento, seja como "engajada", dos tempos da ditadura Médici em diante; por outro lado, fazem parte de uma discussão mais ampla envolvendo diversas áreas da cultura brasileira nas décadas de 60 e 70.

O POVO/PÚBLICO

O ideal de mistura, de ajuntamento, sempre estava presente na obra de Chico Buarque. A recorrência a elementos como o carnaval, o coro, o desfile, é prova disso. Contudo, esse ajuntamento possui algumas características próprias. O caso de **Mambembe** (1972) é sintomático. A canção tematiza o artista, estabelecendo ligações deste com membros marginais da sociedade: "mendigo", "malandro", "moleque", "Poeta", "palhaço" etc. Tais ligações se tornam ainda mais significativas na versão em espanhol feita para o disco **Chico Buarque en español**, de 1982, quando se juntam à canção uma série de saravás dirigidos a artistas latino-americanos (Violeta Parra, Víctor Jara, Silvio Rodríguez, entre outros).

O artista mambembe é uma das formas preferidas para construir a imagem do artista que é povo. Em primeiro lugar, porque aparece como algo não contaminado pelos vícios da indústria cultural; em segundo lugar, porque seu contato com o povo é mais direto e constante; em terceiro lugar, porque sua própria condição precária estabelece uma ligação com os miseráveis; em quarto lugar, por ser um personagem itinerante, nômade, sem fixação.

Por outro lado, a eternização da arte, sua continuidade, aparece como resultante de uma ligação duradoura com o povo, num efeito semelhante ao buscado com as imagens do carnaval, do coro, do desfile. Esta aliança só se efetiva na medida em que o canto individual alcançar a coletividade. Trata-se, portanto, de se analisar a eficácia do chamamento pessoal do artista. Vejamos como este aspecto aparece na obra buarqueana, tomando como exemplo duas canções que partem de uma iniciativa de resistência:

*"Ninguém vai chegar do mar
Nem vai me levar daqui
Nem vai calar minha viola
Que desconsola, chora notas"
(Lua Cheia, 1967)*

*“Ninguém, ninguém vai me segurar
Ninguém há de me fechar
As portas do coração”
(Cordão, 1971)*

Ambas pretendem convocar outras pessoas no seu gesto. Em **Lua Cheia**:

*“Quem dera abrir meu peito
Cantar feliz
(...)
Quisera abrir janelas
Fazer serão”*

o que se busca é extrapolar, exceder limites impostos, envolver mais gente num trabalho feito às escondidas, na noite em que tudo é permitido ou invisível, e quando a única possibilidade de visão é dada pela luz que emana da lua cheia, preparada pelo artista, numa iniciativa que pretende se fazer global, chamativa. Da mesma forma, em **Cordão**, busca-se a aglutinação, em torno do artista, de todos os desvalidos:

*“Pois quem tiver nada pra perder
Vai formar comigo um imenso cordão
E então quero ver o vendaval
Quero ver o carnaval sair”*

Mas a partir daqui as duas músicas se separam. **Lua Cheia** é desiludida e o chamado não encontra eco:

*“Preparei para você uma lua cheia
E você não veio, e você não quis
(...)
Mas você me navegou mares tão diversos
Que eu fiquei sem versos
Que eu fiquei em vão”*

e, não encontrando eco, nem companhia, a canção torna-se inútil, vazia (“sem versos”, inutilidade que atinge o próprio artista (“em vão”). Já **Cordão** insiste na resistência teimosa, que encara como sendo a própria utilidade do artista em momento de repressão:

*“Ninguém, ninguém vai me acorrentar
Enquanto eu puder cantar
Enquanto eu puder sorrir
Enquanto eu puder cantar”*

Estas diferenças nos caminhos a serem seguidos (resistência/conformismo) são marcas constantes do trabalho de Chico Buarque, demonstrando reflexões inconclusas e contradições (assumidas) na maneira de inserção da canção na sociedade.

Uma outra imagem através da qual o artista busca se misturar é a que se refere ao mundo do trabalho. A canção **A Voz do Dono e o Dono da Voz** (1981) conta as amarguras de uma voz que se vê como um brinquedo nas mãos dos patrões da

indústria do disco:

*“O dono prensa a voz
A voz resulta um prato
Que gira para todos nós
O dono andava com outras doses
A voz era de um dono só
Deus deu ao dono os dentes
Deus deu ao dono as nozes
Às vozes Deus só deu seu d’*

O trabalhador não aparece explícito em nenhum momento, mas se estabelece, sem dúvida, uma identidade entre ele e o artista. À alienação da força de trabalho daquele, oferece o artista como equivalente a exploração que se dá sobre o seu principal instrumento de trabalho, a palavra, a voz; desse modo, procura-se colocar uma semelhança crucial: do artista também se extrai uma mais-valia. O produto de seu trabalho é a voz ‘num prato’, seu labor transformado em objeto de consumo, gerador de lucro que não é percebido por ele, o verdadeiro dono da voz.

Ainda uma outra identificação: o malandro. Tal personagem não é apenas temática recorrente em Chico Buarque (desde 1966, na canção **Malandro Quando Morre**), senão que em alguns momentos confunde-se completamente com ele: são várias ocasiões em que o compositor usa de malandragem para se fazer ouvir num contexto de perseguições e censuras. Entre os atributos do fazer-canção, passa a vigorar a obrigatoriedade da malandragem, então vetadas. Agora, por experiência própria, o artista é malandro, ambos buscam ludibriar o otário, estabelecido como seu inimigo comum.

A série de identificações que estabelecemos permite recolocar a idéia de um Chico Buarque como defensor dos fracos e dos oprimidos, porta-voz dos miseráveis, que uma determinada imagem sempre tenta compor. Na verdade, CB está sempre pensando e repensando sua condição de intelectual, e na relação artista/povo, o enfoque marcante recai sobre o primeiro termo, em suas canções. Chico coloca o povo, mas de uma forma deslocada. E deslocada não porque mentirosa, falsa, ideológica, mas sim por impor-se como dúvida, não como certeza; como pergunta, não como resposta, nem solução; como problemática. Antes de se perguntar como atingir o povo, Chico se pergunta a respeito das possibilidades de alcançá-lo sem que se tenha que passar por imagens, estas, sim, mentirosas, falsas e ideológicas.

O TEMA NACIONAL

A representação do Brasil na obra do compositor geralmente se dá em termos de globalização, com citações de diferentes lugares, no intuito de abarcar todo o país: Macau, Belém do Pará, Manaus, sertão, Maceió; Ilhéus, Ceará (**Bye-Bye Brasil**, 1980); Maranhão, sertão, fazenda (**Rebichada**, 1981); Araripe, Sergipe, Pernambuco, Macapá, Ceará, São Francisco, Pirapora, Rio (**A Violeira**, 1983); estrela, flor do sertão, pérola d’oeste, consolação, viçosa, matriz, diamantina, imperatriz, três corações (**Mano a Mano**, 1984). Além disso, a transfiguração do Brasil é sempre feita de forma a destacar o choque de realidades diferentes, seja em termos de arcaico/moderno, universal/local, fantasia/realidade, definição/indefinição. Na obra de Chico Buarque, assim, o Brasil não é um lugar; esta variedade de choques coloca

a idéia do Brasil como um **possível**, nunca delineado exatamente. De fato, se por um lado encontramos personagens unificadores que funcionam como fios condutores de uma tal diversidade, também se carrega na seleção caótica de locais brasileiros. Cada um, um pedaço do Brasil; mas o todo, assim colocado, não forma senão um panorama que é coisa nenhuma. O Brasil buarqueano se afirma e se desmente o tempo todo; são cacos que não chegam a formar um mosaico; como sempre, uma dúvida constante, um eterno problema.

Nada disso impede, contudo, que se detectem pretensões do autor no sentido de elaboração de um tema nacional que sintetize e acione determinadas preocupações. Tais pretensões serão melhor desenhadas nas peças de teatro. Em sintonia com a dubiedade que cobre toda consideração de Chico Buarque em torno da nacionalidade, do ser-brasil, o tema nacional por excelência explorado aqui será: a **traição**.

De certa forma, é uma traição o que BENEDITO SILVA, transformado no ídolo popular do **Roda Viva** (1968), perpetra sobre seu amigo de infância, MANÉ, preocupado com os rumos que a vida do colega toma:

BENEDITO SILVA

*“Ô Mané, como é, não vai vibrar, babar de admiração?
Pelo menos olha pra cima, que este seu amigo resolveu
vencer na vida! (Pausa) Mas o que é? Que é que você
queria? Que eu ficasse aí vegetando a vida inteira
feito você? Era só o que faltava! Continuar, por
solidariedade, eternamente bêbado, inútil, anônimo...”*

Em **Gota D'Água** (1975), a cena final mostra JASÃO sentado na cadeira do poderoso CREONTE, como substituto e continuador. Entre outras coisas, este gesto pode significar a derrota definitiva como sambista e representante popular, tendo se passado completamente “para o outro lado”.

Na **Ópera do Malandro** (1978), a traição também é explicitada, com o artista cedendo aos chamados lucrativos do poder. Nada é afirmado (a não ser pelo personagem GENERAL, que diz estar o produtor DURAN “umedecendo a pata” de JOÃO ALEGRE), mas o retorno do autor à cena, depois de tentar conduzir a peça por rumos mais revolucionários, com um levante popular, se dá em plena concordância com o plano inicial dos produtores, que insistiam num final-feliz.

Mas a traição encontrará sua forma mais acabada em **Calabar** (1973), em que, a despeito da culpa de traição recair sobre apenas uma personagem, todos traem. Na trajetória da traição, o ponto máximo, o limite, é dado por um mergulho nela, para identificação de seus meandros, de seus caminhos. Daqui, o próximo passo, depois de efetuado o ensinamento da traição, é incitá-lo no próprio público. Por outro lado, a associação de Calabar com elementos da terra é clara. Assim MATHIAS se refere a ele:

MATHIAS

*“Tendo a mata no peito e o peito atento,
Sabia dos caminhos escondidos
Só sabidos dos bichos dessa terra
De nome esquisito de falar”*

A semelhança de Calabar com aspectos naturais representa a impregnação da natureza com a própria traição, que dessa forma viria continuamente moldando todos os filhos dessa terra. Assim, definitivamente, a traição passa a fazer parte do caráter do homem brasileiro, e uma arma contra repressões e autoritismos.

Mas há um aspecto essencial a ser salientado. Calabar, o traidor, é o único que não trai, não denunciando seus companheiros. Portanto, o elogio da traição a que se refere o subtítulo da peça é legítimo apenas para uma determinada traição, que é justamente aquela que não trai, ou, por outra, que escolhe os objetos a serem traídos. Generalizando este elogio para todo tipo de traição, mas em realidade concentrando-se sobre um específico, o que fazem os autores? **Traem**. Nada mais adequado.

Como se vê, a traição é uma traço fundamental das peças de Chico Buarque. Ela representa uma das faces com a qual o compositor se confronta na ânsia de refletir sobre o seu trabalho. Colocando artistas como traidores (BENEDITO SILVA, JASÃO e JOÃO ALEGRE), o autor põe em evidência sua própria posição frente à arte. Toda verdade pretensamente enunciada, é desmentida; toda definição é deslocada; toda certeza é destruída. E todos os conceitos deixam de ter um sentido único para se integrarem no seu próprio tempo, como mutantes, reassumindo a cada minuto sua modernidade.