

# A cultura da linguagem na obra de Chico Buarque

Gilmar Rocha

“A multidão vai estar é seduzida”  
(*Ópera do Malandro*, 1980)

## **Avant la lettre**

“Tudo que é ligado à palavra me interessa”, declarou certa vez o artista Chico Buarque de Hollanda (apud Bolle, 1980: 97). Não por acaso o tema da escrita domina sua produção poético-musical, sendo este o *objeto* de reflexão deste ensaio. Em *Uma palavra* (1989), a escrita de Chico Buarque pode ser descrita como “Palavra prima/ Uma palavra só, a crua palavra/ Tudo/ Anterior ao entendimento, palavra” (Hollanda, 1989: 247). Em termos mais teóricos, podemos dizer que a obra de Chico Buarque, à luz da semiologia e da hermenêutica, seria um exemplo do grau zero da escrita e da fala, cujo valor simbólico reside na palavra em estado puro. Daí advém a dificuldade em se pretender nomeá-lo, classificá-lo, ordená-lo. Afinal, sua *língua*, fugindo a toda caracterização absoluta, faz as próprias regras, normas e significado, o que aproxima a sua escrita ora da metáfora, ora da metonímia, ora da sinédoque, ora ainda da ironia. Por exemplo, em *Budapeste* – romance cuja narrativa gira em torno da linguagem – quando o *ghost writer* enuncia que o magiar (húngaro) é “a única língua do mundo que, segundo as más línguas, o diabo respeita” (Hollanda, 2003: 6), a ironia se aproxima da metáfora quando seu parentesco é com a metonímia<sup>1</sup>.

Essa escrita tão singular traz em si, no entanto, a marca da polifonia. Pode-se dizer de Chico Buarque o que Mário de Andrade dizia de si mesmo: *Eu sou trezentos*,

*sou trezentos-e-cinqüenta*. Cantor, compositor, poeta, teatrólogo e romancista, Chico Buarque é um artista ímpar no Brasil contemporâneo. Poucos produziram obra tão ampla e variada quanto a sua. Mas, em meio a todos esses Chicos, parece haver um que, curiosamente, permanece invisível. Talvez, porque óbvio demais, familiar demais. Trata-se do Chico Buarque arquiteto.

O fato deste ex-estudante de Arquitetura nunca ter se formado apresenta uma grande vantagem: Chico parece ter transferido para sua poesia e música a racionalidade e a arte exigidas ao arquiteto. Artistas como Nonell, Ezra Pound e João Cabral de Melo Neto constantemente nos lembram que música, arquitetura e poesia são artes gêmeas. Deste modo, podemos dizer que, no caso de Chico, a passagem de um campo a outro não significou uma mudança radical de perspectiva, mas um processo de tradução<sup>2</sup>. Em algumas obras essa arquitetura é tão perfeita que se torna difícil não associar a palavra a uma certa musicalidade. Um exemplo é *A banda*. O som da palavra automaticamente remete à música que lhe vem a ocupar o lugar. Em outras situações, é a própria temática que se incorpora ao artista. Este parece ser o caso do feminino e da malandragem em Chico Buarque.

Trata-se de uma escrita marcada pela busca do novo, pela necessidade de renovação e pela abertura a novos projetos e experimentos, dificultando assim o processo de rotulação do artista; mas que lhe confere um sentido aurático. Diferentemente de outros artistas populares, preocupados em se auto-rotularem representantes de algum movimento de vanguarda, Chico preferiu permanecer suficientemente distante – dos movimentos e dos rótulos – o que lhe garantiu autonomia para sempre se renovar. Embora muitos temas sejam freqüentes e mesmo recorrentes em sua obra – como, por exemplo, traição, carnaval, feminino, etc. – cada vez que Chico os explora, apresenta-os sob um novo olhar. Por isso, a sugestão de pensá-lo como um arquiteto pode resultar profícua, afinal, Chico Buarque opera como um arquiteto das palavras, constantemente a (re)construir sua escrita. Essa preocupação com a linguagem manifesta-se em vários momentos de sua obra. Tanto nas letras rebuscadas das músicas quanto nos últimos trabalhos de romancista, a escritura (no sentido *derridaiano*) de Chico Buarque revela uma arquitetura bastante original. Chico Buarque é um arquiteto em construção e, como a própria língua, em constante processo de significação<sup>3</sup>.

### **Tropos arquitetônico**

A beleza calculada das palavras dispostas nas suas músicas, peças teatrais e romances por vezes lembra uma operação intelectual arquitetonicamente inspirada nas linhas geométricas de Niemayer e nas bricolages de Gaudí. As imagens de semeador e ladrilhador, sugeridas pelo pai em *Raízes do Brasil* para caracterizar o processo de colonização das Américas Espanhola e Portuguesa, parecem reunidas na arquitetura

poético-musical de Chico Buarque, aqui entendida como toda produção artística musical, poética, teatral e romanesca. Moderno, sem abandonar a tradição, Chico é um arquiteto barroco. Como disse Caetano, em entrevista no início dos anos 1980, “ele anda pra frente arrastando a tradição, e isso é bem do signo dele, que é gêmeos” (Fernandes, 2004: 30). Talvez, resida aí sua capacidade de se reinventar ao longo do tempo.

Isto fica claro com referência a algumas composições. Assim, *Construção* (1971), cujo parentesco com o movimento construtivista foi apontado pelo poeta Mário Chamie, representa um marco na trajetória musical de Chico Buarque<sup>4</sup>. Por sua vez, a composição *A voz do dono e o dono da voz* (1981) atualiza o problema da relação artista x indústria cultural discutido na peça *Roda-Viva*, de 1968. *Brejo da Cruz* (1984) segue a mesma linha de reflexão de *Pivete* (1978), *Léo* (1978) e *Meu guri* (1981). A traição está presente desde a peça *Calabar* (1974), cujo subtítulo é *O elogio da traição*. Posteriormente, o tema reapareceria em *Mil perdões* (1984). Desnecessário dizer que o Carnaval atravessa, praticamente, toda obra do autor<sup>5</sup>.

O reconhecimento dessa recorrência temática na obra de Chico Buarque, aliado ao seu plurilingüismo (músico, poeta, teatrólogo e romancista), leva-nos a sugerir a existência de uma arquitetura poético-musical flexível, na qual alguns temas predominantes (canção de protesto, circo e malandragem, crise de identidade e cidade) parecem ter profundas afinidades com os tropos discursivos da poética tradicional e da moderna teoria da linguagem, a saber, a metáfora, a metonímia, a sinédoque e a ironia<sup>6</sup>. Pode-se, então, imaginar um quadro de correspondências entre os temas e os tropos a arquitetar (no sentido de estruturar) a obra poético-musical de Chico Buarque:

IDADE	DÉCADAS	PRODUÇÃO ARTÍSTICA	TEMÁTICA	TROPOS
20/30	1964-1974	A banda, Construção, Carnaval, Calabar, Fazenda Modelo...	Canção de protesto	Metáfora da revolução
30/40	1975-1985	Vai trabalhar vagabundo, Gota d'água, Saltimbancos, Ópera do malandro, Vida...	Malandros e saltimbancos	Sinédoque da carnavalização
40/50	1986-1996	Francisco, Paratodos, Estorvo e Benjamin...	Crise de identidade	Metonímia da desconstrução
50/60	1997-2007	As cidades, Carioca, Budapeste...	Cidade	Ironia da mitificação

Longe de pretender uma classificação da obra de Chico Buarque, a evocação dos tropos visa destacar alguns momentos de sua obra poético-musical, profun-

damente marcada por estilos, temas e discursos tão diferentes. Em linhas gerais, a passagem de Chico Buarque músico-cantor-compositor para o Chico Buarque romancista, consagrado nos últimos anos, sugere uma mudança do tropos metafórico para o sinedóquico, e deste para o metonímico até o momento atual, realisticamente, irônico. Em outras palavras, é como se o artista social Chico Buarque, preocupado com os temas políticos da vida pública, aos poucos cedesse lugar a um Chico Buarque mais intimista, mais preocupado com os elementos constitutivos da vida privada e da integridade psíquica, sem perder o nexos com o tema da cidade. Enquanto recurso narrativo e figurativo, os tropos desenhavam essa mudança de perspectiva e performance cultural na obra de Chico Buarque<sup>7</sup>.

Embora o rótulo *canção de protesto*, aqui aplicado ao trabalho da primeira fase de Chico Buarque, seja questionável, a conveniência do seu uso, meramente figurativo, reside na caracterização da produção artística de cunho mais acentuadamente político. Coincidindo com o momento mais embrutecido da ditadura militar no Brasil, a produção artística de Chico durante este período será marcada por obras de expressiva dramaticidade poética, musical e literária, tais como: as canções *Pedro Pedreiro* (1965), *Construção* (1971), *Rosa dos ventos e Apesar de você* (1970) – esta última se tornaria símbolo de protesto de toda essa época; e as peças teatrais *Roda-Viva* (1968) e *Calabar, O elogio da traição* (1973). Mas o marco deste momento é a novela pecuária – assim classificada por Chico – *Fazenda Modelo* (1974), de inspiração orwelliana. *Fazenda Modelo* prenuncia a passagem do tropos metafórico para o modo sinedóquico de figuração, ou seja, a *Fazenda Modelo* é, metaforicamente falando, um *pequeno*, porém profundo e dramático retrato do Brasil. Seu alvo era o Brasil do *milagre econômico* brasileiro. Chico Buarque aparece como um dos principais críticos da ditadura, conseqüentemente, um dos artistas mais visados pela censura. Esta condição o levaria a criar pseudônimo (*Julinho da Adelaide*) e a exilar-se na Itália em 1969. A saída foi, metaforicamente, desenvolver a *linguagem da fresta*, segundo a interpretação de Vasconcelos (1997), o que lhe permitia *pronunciar tudo aquilo que o otário silencia*.

O período seguinte, marcado por essa mudança de estratégia lingüística, não representa uma ruptura total com o discurso metafórico e a crítica social, mas sim que esta, aos poucos, muda de tonalidade. Mesmo que Chico continue produzindo peças teatrais como *Gota d'água* (1977) e músicas como *Cálice* (1978), o tom satírico e cômico, próprio da malandragem e do circo, invade a imaginação do artista. Agora, tudo se passa na Lapa ou sob lona de um circo místico. Músicas como *Mambembe* (1972) e *Vai trabalhar vagabundo* (1975), produzida para o filme de mesmo título, de Hugo Carvana, anunciavam a chegada do circo e do malandro. Este ponto será retomado à frente.

Há quem diga que a produção artística de Chico Buarque nos idos de 1980/90 será marcada pela desilusão, pelo luto, pelo sentimento de desesperança frente à

permanência do Brasil dos excluídos, das desigualdades sociais, enfim, das mazelas políticas. Como se o artista, a pressentir seus 40 anos, encarasse a permanência do Brasil tradicional que ele e outros, por tantos anos, haviam denunciado e lutado contra. Neste sentido, desde o CD *Vida* (1980) observamos em Chico uma certa mudança de rumo, ou melhor, de ênfase, para questões de ordem mais cotidiana e, de certa forma, um esforço de tentar recompor a vida frente à nova ordem social. Em sintonia com os tempos pós-modernos da globalização, ao que tudo indica, Chico Buarque dava início a um processo de *desconstrução*. Uma espécie de *crise de identidade*, no sentido amplo do termo, parece tomar conta do artista. E, aos poucos, a temática do estrangeiro penetra em sua produção como, por exemplo, em *Iracema voou* (1998). Os Brasis da canção de protesto, da Lapa dos anos 1940 e do circo místico, parecem diluir-se no mundo globalizado da perda de referências locais como sugere, por exemplo, Farias (2004). Assim, mais do que metáforas ou sinédoques, *Estorvo* (1991) e *Benjamim* (1995), romances metonímicos, já prenunciam a visão irônica que parece acompanhar Chico Buarque em seus últimos trabalhos. Em resumo,

Tanto em *Estorvo* como em *Benjamim*, temos a figura do homem frágil, debilitado diante da vida. O personagem que anda a esmo em *Estorvo* reflete-se em Benjamim Zambraia. São animais do mesmo zoológico, suas necessidades os estrangulam: um está sem rumo; o outro, sem saídas para a morte anunciada. São frutos de um sufocar constante, e buscam livrar-se de tal sensação em passadas largas e rápidas, às vezes em direção ao passado, às vezes fincadas no presente, outras tantas ansiando o futuro. Estão presos num labirinto circular, dando voltas em torno de si mesmos num jogo de idas e vindas sem fim. O sem-fim – por mais estranho e, talvez, contraditório, que possa parecer – consome-os e, ao mesmo tempo, dá-lhes força para continuar (Pereira, 2004: 115).

De fato, o arquiteto das palavras põe à prova a sua imaginação literária em *Budapeste*, romance que revela sua obsessão pela língua. Para além de *As cidades* (1998) e *Carioca* (2006), *Budapeste* ironiza, no sentido da autocrítica, o processo de mitificação da autoria<sup>8</sup>. A língua e a cidade, materiais privilegiados desta escrita, entrecruzam-se na arquitetura poético-musical de Chico Buarque. A importância da cidade na obra desse arquiteto do *Cotidiano* (1971) é evidente desde *Pedro Pedreiro* (1965). Também o CD *As cidades* (1998) testemunha essa *obsessão arquitetônica* do músico. Em Chico, a cidade se confunde com as pessoas, *a cidade é gente*, segundo a bela expressão de Richard Morse. A geografia imaginária da cidade de *Budapeste* percorrida pela personagem José Costa/Zsoze Kósta, abre esta possibilidade de fusão quando declara: “Não me aborrecia caminhar assim num mapa, talvez porque sempre tive a vaga sensação de ser eu também o mapa de uma pessoa” (Hollanda,

2003: 56); sugerindo, assim uma espécie de palimpsesto. Essa perspectiva se confirma tanto na capa quanto no conteúdo do CD *Carioca* (2006). A capa apresenta a imagem do artista a confundir-se com as linhas de um mapa, por sua vez, as 12 faixas que o compõe são marcadamente femininas, em particular: *Dura na queda*, *As atrizes*, *Ela faz cinema*, *Renata Maria* e *Sempre*. De resto, o próprio título do CD, *Carioca* evoca o feminino. Definitivamente, agora já não são mais as personagens femininas que ganham destaque, autonomizando-se pela força das letras em relação à voz e música; ao contrário, é o próprio Chico quem, delicada e deliciosamente, feminiza-se, possibilidade já inscrita nesse mapa imaginário de si e da cidade, não por acaso, substantivo feminino. Em *As vitrines*, música de 1981, Chico já apontava para essa simbiose, ao mesmo tempo em que tematizava o problema do duplo, pois junto ao arquiteto reside o feminino e seus outros duplos: o malandro, o saltimbanco, o estrangeiro e outros<sup>9</sup>. De resto, *Morro Dois Irmãos* (1989), é quase uma prece, senão uma declaração de amor à cidade do Rio de Janeiro.

Mas, ao lado de *Budapeste*, arrisco-me a listar outro livro de extrema importância para se entender a obsessão de Chico com a língua. Trata-se do livro infantil *Chapeuzinho Amarelo*, de 1979. Neste, por meio da reinvenção da palavra e de seu (relativo) domínio, Chico propõe vencer o medo do lobo transformando-o, ao final, em bolo. Situado em meio aos temas do circo e da malandragem, *Chapeuzinho Amarelo* (1982) é um exemplo privilegiado de carnavalização da língua.

Com efeito, sem pretender apresentar uma visão completa da obra de Chico Buarque, minha atenção se dirige, em particular, para a temática da malandragem e do circo, trabalhada por Chico entre a segunda metade dos anos 1970 e a primeira metade dos anos 1980. Do ponto de vista da teoria dos tropos, os temas circo e malandragem, eles mesmos tropos discursivos, afiguram-se da sinédoque que, por sua vez, apresenta estreita relação com os gêneros da comédia e/ou sátira. Nessa perspectiva, podemos perceber neste período da produção artística de Chico um diálogo tipicamente dos-toiévskiano e rabelaisiano com as análises de Bakhtin (1981; 1987) sobre a cultura popular, no qual a carnavalização do mundo se erige como tema central.

## **A linguagem da praça**

Nenhum outro compositor popular tem sido mais estudado do que Chico Buarque. Se, por um lado, a poética do feminino e a crítica política no contexto cultural dos anos 1960 e 70 são os temas predominantes nas análises de sua vasta obra poética, musical, teatral e literária, por outro lado, pouca e quase nenhuma atenção tem sido dispensada à malandragem e ao circo, respectivamente, no conjunto de sua produção artística<sup>10</sup>.

Pode-se ver em *A banda*, uma das vencedoras do II Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, em 1966, o prenúncio da malandragem e da chegada do

circo à cidade. Mas será com a adaptação de *Os saltimbancos* (1977), a peça *Ópera do malandro* (1978), o CD *Grande Circo Místico* (1983), feito em parceria com Edu Lobo, e as músicas para os filmes *Os saltimbancos trapalhões* (1981) e *Ópera do malandro* (1985) que, sindedoquicamente, Chico Buarque satirizará o Brasil. Como sugere Vianna, em apresentação à *Ópera do malandro* (1980), o Brasil que se desenvolvia nos idos de 1940 mantinha-se preso ao passado, ao mundo da Lapa, dos malandros, enfim, ao mundo da tradição<sup>11</sup>.

A partir das análises de Bakhtin sobre a poética de Dostoiévski e sobre a cultura popular no contexto de François Rabelais, podemos encontrar um ponto de diálogo com a obra de Chico por meio da sinédoque da carnavalização. Para tanto, o carnaval deve ser visto como cultura, ou seja, uma estrutura que fornece um sistema de significados para as ações e representações sociais dos indivíduos. Nesta perspectiva, o carnaval ultrapassa o momento ritual da festa para incrustar-se no cotidiano, na maneira de ver o mundo, no modo de relativizar a ordem social por meio da ambivalência, da paródia, do riso, enfim, da festa. Numa imagem comum à poética de Dostoiévski e à cultura popular de Rabelais, Bakhtin observa que

O carnaval (repetimos, na sua acepção mais ampla) liberava a consciência do domínio da concepção oficial, permitia lançar um olhar novo sobre o mundo; um olhar destituído de medo, de piedade, perfeitamente crítico, mas ao mesmo tempo positivo e não niilista, pois descobria o princípio material e generoso do mundo, o devir e a mudança, a força invencível e o triunfo eterno do novo, a imortalidade do povo. Tal era o poderoso apoio que permitia atacar o século gótico e colocar os fundamentos da nova concepção do mundo. É isso que nós entendemos como carnavalização do mundo, isto é, a libertação total da seriedade gótica, a fim de abrir o caminho a uma seriedade nova, livre e lúcida (Bakhtin, 1987: 239).

Não por acaso Chico Buarque encontrou no circo e na malandragem os temas predominantes em sua obra poético-musical deste período. Afinal, tanto o circo quanto a malandragem são temas que exploram esse processo de carnavalização do mundo no sentido mais amplo da palavra. É sabido que o malandro se caracteriza, entre outras coisas, por sua capacidade de manipular, renovar, brincar com as palavras, isso sem falar no jogo de corpo, no andar de “urubu malandro”, a conferir-lhe qualidades especiais no processo de carnavalização do mundo cotidiano<sup>12</sup>. As coisas não se passam de modo diferente com o circo, pois o estilo de vida nômade confere a essa tradicional “cultura viajante” qualidades mágicas quando, rotineiramente, criam e recriam o mundo e o riso, a cada novo espetáculo, a cada nova cidade. Assim, não é difícil encontrar ressonâncias históricas ou afinidades antropológicas entre uma e outra dessas expressões culturais, bem como suas relações de troca com a cultura

erudita<sup>13</sup>. De resto, o que as aproxima, embora diferentes, é a condição estrutural de marginalidade, não sendo, portanto, casual a reunião destas em um mesmo momento, e por co-extensão, em um mesmo espaço. Nestes termos, pode-se mesmo sugerir, sem prejuízo, a substituição do malandro pelo circo, nos versos iniciais de *A volta do malandro* (1985): “Eis o circo na praça outra vez...”.

Tanto a linguagem da *Ópera do malandro* quanto à dos *Saltimbancos* e do *Grande Circo Místico* é a da praça pública. Como na Idade Média, a praça pública, lembra Bakhtin, “era o ponto de convergência de tudo que não era oficial, de certa forma gozava de um direito de ‘exterritorialidade’ no mundo da ordem e da ideologia oficiais, e o povo aí tinha sempre a última palavra. Claro, esses aspectos só se revelavam inteiramente nos *dias de festa*” (Bakhtin, 1987: 132). Nesse espaço, o drama e a comédia, o riso e a morte, são encenados espetacularmente. A linguagem da praça, transposta para o campo da literatura, define-se como sátira menipéia, sendo sua característica principal a promoção da carnavalização do mundo pela língua, declara Bakhtin:

É como se o carnaval *se transformasse em literatura*, precisamente numa poderosa linha determinada de sua evolução. Transpostas para a linguagem da literatura, as formas carnavalescas se converteram em *poderosos meios* de interpretação artística da vida, numa linguagem, especial cujas palavras e formas são dotadas de uma força excepcional de generalização *simbólica*, ou seja, de generalização *em profundidade*. Muitos aspectos essenciais, ou melhor, muitas *camadas* da vida, sobretudo as profundas, podem ser encontradas, conscientizadas e expressas somente por meio dessa linguagem (Bakhtin, 1981: 136).

É esta característica singular que faz da *Ópera do malandro*, dos *Saltimbancos* e do *Grande Circo Místico*, enquanto obra poético-musical (e visual), uma espécie de *raio-x* do Brasil na medida em que nos deixa ver as estruturas profundas da sociedade brasileira à luz do tropos sinedóquico. Em outras palavras, a Lapa e os malandros da *Ópera*, bem como os bichos dos *Saltimbancos* e a vida dos artistas do *Grande Circo Místico*, embora expressem realidades e experiências microssociais estão, densa e profundamente, integrados ao todo nacional. Por meio da malandragem e do circo, Chico Buarque fala do Brasil.

### **Sinédoque da carnavalização**

Esse processo se apresenta de maneira mais explícita em a *Ópera do malandro*. Na impossibilidade de analisar todas as músicas deste conjunto, destaco as músicas de abertura e encerramento, *O malandro* e *O malandro n. 2*, respectivamente. Resumidamente, o argumento condutor é o de que o malandro, mais do que um fazedor

de vítimas é quem se torna vítima – após uma sucessão de golpes e contragolpes: “o garçom vê/Um malandro/Sai gritando/Pega ladrão/E o malandro/Autuado/É julgado e condenado culpado/Pela situação” (Hollanda, 1980: 23) – do sistema capitalista internacional. Mas, ao final, tudo acaba bem sendo a malandragem modernizada com base nos princípios da racionalidade burguesa.

*Os saltimbancos*, peça de Luis Enriquez Bacalov e Sérgio Bardotti adaptada por Chico, evoca a estória folclórica *Os músicos de Bremen*, dos Irmãos Grimm. Na adaptação de Chico Buarque, os quatro animais (burro, cão, gato e galo) protagonistas da estória, após se revoltarem contra os seus patrões, e desejando serem músicos, rumam em direção à cidade ideal a fim de realizar esse sonho. Mas, no meio do caminho, encontram uma pousada que acabam tomando como novo lugar de moradia, só que agora, como seus próprios patrões. Posteriormente, esta peça seria adaptada para o cinema em *Os saltimbancos trapalhões*, sendo o cenário um circo. A exploração dos bichos – ou dos empregados de circo – é parte de um sistema mais amplo de exploração do trabalhador nacional no sistema capitalista. Ainda que no sonho, Hollywood seja aqui bem perto, como sugere a canção de mesmo nome, a geografia realista, nacional, sobrepõe-se à imaginária, exotópica: “Quem há de negar/Que é bom dançar/Que a vida é bela/Neste fabuloso Xanadu/Eu só tenho medo/De amanhã cair da tela/E acordar/Em Nova Iguaçu” (Hollanda, 1989: 193).

O *Grande Circo Místico* parece sugerir um processo inverso, em que o todo integra a parte, ou seja, o circo é um mundo à parte no qual predomina a lógica simbólica da magia. Assim, menos cômico, porém não menos sinedóquico e carnalizador, o *Grande Circo Místico* (baseado no poema de Jorge de Lima) no qual se conta a estória de amor entre um aristocrata e uma bailarina de circo, fala das dificuldades da vida circense, dos perigos que a cerca, mas, principalmente, da magia que o circo produz. Magia esta que fica evidente na belíssima letra de *O Circo Místico*:

Não	Existe outra encarnação
Não sei se é um truque banal	
Se um invisível cordão	Membros de um elenco
Sustenta a vida real	Malas de um destino
Cordas de uma orquestra	Partes de uma orquestra
Sombras de um artista	Duas meninas no imenso vago
Palcos de um planeta	
E as dançarinas no grande final	Negro refletor
	Flores de organdi
Chove tanta flor	E o grito do homem voador
Que, sem refletir	Ao cair em si
Um ardoroso expectador	
Vira colibri	Não sei se é vida real
	Um invisível cordão
Qual	Após o salto mortal.
Não sei se é nova ilusão	
Se após o salto mortal	(Hollanda, 1989: 203)

A linguagem presente em *Na carreira*, *Ciranda da bailarina*, *Valsa dos clowns* e *Sobre todas as coisas* guarda estreita relação com a sátira menipéica, na qual podemos apontar a presença do cômico, da fantasia, dos oxímoros, dos questionamentos filosóficos e a combinação de elementos místico-religiosos com o naturalismo de submundo. Segundo Bakhtin, “as aventuras da verdade na terra ocorrem nas grandes estradas, nos bordéis, nos covis de ladrões, nas tabernas, nas feiras, nas prisões, orgias eróticas dos cultos secretos, etc. Aqui a idéia não teme o ambiente do submundo nem a lama da vida” (Bakhtin, 1981: 99). Vale destacar, estradas, tabernas, bordéis, feiras, mais do que lugares de trânsito dos mambembes, vagabundos, malandros, na geografia rural e urbana, são também espaços de trânsito de sentidos, em linguagem figurada, *vasos comunicantes*. Faltou ao crítico literário russo acrescentar o circo. Por extensão, poder-se-ia incluir nesta lista de características da sátira menipéica o discurso da malandragem.

Com efeito, o circo e a malandragem, enquanto tropos discursivos, concorrem para o processo de carnavalização da língua na arquitetura poético-musical de Chico Buarque. Em outras palavras, não se trata de buscar apreender nos temas do circo e da malandragem a descrição de uma realidade tal qual é, antes, o compromisso do artista é com a forma e não com o conteúdo. Desse modo, a linguagem malandra e circense que aparece na *Ópera do malandro*, nos *Saltimbancos* e no *Grande Circo Místico* é a mesma que se usa nas ruas, no circo, nas praças, na cidade, enfim, na sociedade brasileira. Muitas vezes, trata-se de uma linguagem paródica, alegórica, barroca, grotesca, satírica, tal qual a que se fala também nos jornais alternativos, nos movimentos artísticos, nos circos da periferia, no espaço do carnaval, sendo exemplares à época: o jornal alternativo Pasquim, a estética grotesca da buzina do Chacrinha, a

influência do circo no movimento tropicalista e a sátira no teatro de Plínio Marcos, dentre outros. Assim, cronotopicamente<sup>14</sup> falando, a praça é o lugar de encontro do circo com a malandragem, ao menos é o que nos sugere a música *A cidade dos artistas* (1981). Nessa linha de raciocínio, talvez, a música que melhor expresse a interação circo, malandragem e cidade, convergindo para uma visão carnavalesca do mundo, parece ser *Na carreira* (1982) em que a chegada do circo, por si só, já diz tudo: “Chegar, sorrir/Mentir feito um mascate/ Quando desce na estação/ Parar, ouvir/ Sentir que tatibitati/ Que bate o coração/ Mais um dia, mais uma cidade/ Para enlouquecer/ O bem-querer/ O turbilhão” (Hollanda, 1989: 202).

Mas, a canção que ilustra de maneira exemplar uma linguagem carnavalesca porque próxima da poética da malandragem, sem dúvida, é a *Valsa dos clowns* (1982), na qual se observa que:

Em toda canção O palhaço é um charlatão Esparrama tanta gargalhada Da boca para fora Dizem que seu coração pintado Toda tarde de domingo chora Abra o coração Do palhaço da canção Eis que salta outro farrapo humano E morre na coxia Dentro do seu coração de pano Um palhaço alegre se anuncia	Dentro dele sai mais um palhaço Que é um palhaço com um olhar caído  E esse charlatão Vai cantar sua canção Que comove toda a arquibancada Com tanta agonia Dentro dele um coração folgado Cantarola uma outra melodia Em toda canção O palhaço é um charlatão E esse charlatão Vai cantar uma canção.
A nova atração Tem um jovem coração Que apertado por estreito laço Amanhece partido	(Hollanda, 1989: 209).

Como o poeta que finge sentir a dor que deveras sente, já dizia Fernando Pessoa, também o palhaço da canção é um fingidor, ou melhor, é um malandro que, como manda a tradição, nega a sua condição. Nesta canção, Chico promove um jogo de palavras entre o palhaço da canção e a canção do palhaço, ambiguidade ou ambivalência típica dos seres liminares (circenses, malandros) que povoam as margens da sociedade brasileira. Curiosamente, dois personagens que têm na fala – e no corpo – o poder de carnavalescar, subverter, relativizar, desestabilizar a ordem do mundo social, temporariamente, são o palhaço e o malandro. O palhaço é o único personagem artista do circo detentor do poder da fala; o malandro dispensa comentários.

Em suma, o circo e a malandragem ocupam um lugar especial na obra de Chico Buarque de Hollanda na medida em que estes nos convidam à aventura de se tentar descobrir (no sentido de pôr a descoberto) uma realidade mais profunda, porém, não necessariamente mais ampla, da arquitetura poético-musical deste artista. Assim, este texto pode ser visto como uma pequena incursão na obra de Chico Buarque, ao mesmo tempo em que pretende ser uma homenagem a um dos maiores artistas brasileiros de todos os tempos, que fez da palavra a arquitetura de sua vida e sua ópera inacabada. E, ao fim e ao cabo, parodiando a epígrafe do texto e sugerindo uma certa paralipse, no sentido de evocação ao maravilhoso, um outro Chico ainda bastante tímido começa a ser arquitetado aos olhos da multidão: o carnavalizador da língua<sup>15</sup>.

*Gilmar Rocha*  
Professor da PUC-Minas

### **Notas**

1. Como observa White (1992), alguns teóricos reconhecem uma linha de parentesco ou continuidade entre os tropos, por exemplo, Jakobson compreende a sinédoque e a ironia como espécie de metonímia. Nossa perspectiva aproxima a sinédoque da metáfora, e a ironia da metonímia, sugerindo à primeira díade uma representação mais simbólica, e à segunda mais *realista*.

2. Benjamin nos lembra que a *tradução* consiste em encontrar “na língua para a qual se traduz, aquela intenção da qual é nela despertado o eco do original” (1992, p. xiv). Logo, a tradução não significa, por exemplo, germanizar o sânscrito, mas sim sanscritizar o alemão.

3. Segundo Regina Zappa, toda vez que Chico termina de produzir um disco, uma peça teatral ou romance, é como se tivesse que aprender a escrever de novo. Em contraposição, Fernando Silva destaca o processo de continuidade (e ruptura) do qual a obra de Chico é portadora. Contudo, serve de parâmetro a comparação com a obra de Caetano Veloso, como declara o biógrafo: “(...) vale registrar que Caetano se comportará ao longo do tempo como um camaleão, mudando de cor praticamente a cada estação, mas mantendo-se por isso mesmo sempre fiel à imagem tropicalista que inventou para si mesmo. *Sendo sempre diferente, sua obra será sempre a mesma*.”

Com Chico ocorrerá exatamente o contrário. Coerente consigo mesmo ao longo dos anos, ele reagirá de acordo com as exigências de cada época de maneiras distintas. *Sendo sempre a mesma, sua obra será sempre diferente*. A incoerência de Caetano o empurra de volta para a origem e para dentro de si mesmo, numa espécie de círculo narcísico condenado ao útero tropicalista. Já a coerência de Chico o projeta para fora e para frente, obrigando-o a responder a novos desafios sem tê-los previamente codificados”. (Silva, 2004: 64-65).

4. *O que será* (*À flora da pele, À flora da terra*, 1976), *O malandro* e *O malandro n. 2* (1978), assim como *Bye bye, Brasil* (1979), *Pelas tabelas* (1984), também ilustram o processo de reconstrução sugerido por *Construção*.

5. Por certo, é perigoso estabelecer uma divisão temporal rígida no conjunto da obra de Chico Buarque, contudo é possível identificar algumas temáticas predominantes em certos momentos.

6. Além dos teóricos da literatura, os tropos dos discursos têm merecido atenção de historiadores, antropólogos, lingüistas, gerando um intenso e profundo debate que aqui só podemos anunciar. A referência básica em torno dos tropos discursivos baseia-se em Burke (1945), cuja análise será, posteriormente, retomada por White (1992; 1994), no campo da história, e por Fernandez (1986; 2006), no campo da antropologia. A combinação dessas perspectivas possibilita a ampliação da teoria dos tropos a partir da incorporação da teoria das categorias do entendimento, paradigmaticamente, discutida na tradição sociológica francesa. O resultado é a possibilidade de identificação de *estilos de pensamento*. Assim, os temas predominantes em determinado campo discursivo podem ser vistos como *categorias de pensamento* cujo contorno antropológico nos fornece uma *teoria (tropológica) nativa*. Neste sentido, a análise de Bate (2006) sobre o *tropos nativo* (*akupeyar = palavras transformadas*) Tamil, é exemplar no sentido de destacar a sua afinidade com o tropos sinedóquico.

7. Mais do que figuras de retórica, os tropos são a expressão de modos de pensamento e de ação simbólica, o que os aproxima da proposta da antropologia da performance. Por exemplo, Burke, ao caracterizar a metonímia, observa: “‘Metonymy’ is device of ‘poetic realism’ – but its partner, ‘reduction’, is a device of ‘scientific realism’. Here ‘poetry’ and ‘behaviorism’ meet. For the poet spontaneously knows that ‘beauty is a beauty does’ (that the ‘state’ must be ‘embodied’ in an actualization). He knows that human relations require actions, which are *dramatizations*, and that the essential medium of drama is the posturing, tonalizing, body placed in a material scene. He knows that ‘shame’, for instance, is not merely a ‘state’, but a movement of the eye, a color of the cheek, a certain quality of voice and set of the muscles; he knows this as ‘behavioristically’ as the formal scientific behaviorist who would ‘reduce’ the state itself to these corresponding bodily equivalents. He also knows, however, that these bodily equivalents are but part of the *idiom of expression* involved in the act. They are ‘figures’” (p. 507). Assim, cada tropos, por analogia, corresponde à uma *ação*, no campo da ciência: “metaphor is a device for seeing something *in terms* of something else” (p. 503); “the basic ‘strategy’ in metonymy is this: to convey some incorporeal or intangible state in the terms of the corporeal or tangible. E.g., to speak of ‘the heart’ rather than ‘the emotions’” (p. 506); “For this purpose we consider synecdoche in the usual range of dictionary sense, with such meanings as: part for the whole, whole for the part, container for the contained, sign for the thing signified, material for the thing made (which brings us nearer to metonymy), cause for effect, effect for cause, genus for species, species for genus, etc. All such conversions imply an integral relationship of convertibility, between the two terms” (p. 507-8); “Irony arises when one tries, by the

interaction of terms upon one another, to produce a *development* which uses all the terms. Hence, from the standpoint of this total form (this 'perspectives of perspectives'), none of the participating 'sub-perspectives' can be treated as either precisely right or precisely wrong" (p. 512). Em resumo, a metáfora consiste na substituição de uma perspectiva por outra; a metonímia representa a redução de um termo a outro; a sinédoque, na visão de Burke, ela mesma uma forma de metonímia, consiste na representação de uma parte em relação ao todo, ou vice-versa; e, a ironia, consiste num movimento dialético, onde todos os termos estão em interação.

8. O dilema identitário vivido pela personagem José Costa/Zsoze Kósta entre a autoria e o anonimato, entre o ser *ghost writer* e autor, entre ser brasileiro e ser estrangeiro, ilustra esse processo mítico de construção de um sujeito. Em um outro sentido, a mitificação do autor tem o seu ponto alto na consagração da verde-e-rosa (Escola de Samba da Mangueira), no Carnaval de 1998, quando então Chico Buarque foi o tema do enredo.

9. Analisando a obsessão pelo duplo no romantismo, Rosset destaca que "a pessoa humana só existe *no papel*" (1998: 98). O paradoxo do duplo consiste em que a ilusão se mostra tão real quanto o real se revela ilusão. O que faz de *Budapeste* um romance sobre o problema do Duplo.

10. A comemoração dos 60 anos de vida de Chico Buarque em 2004, se fez acompanhar de inúmeras publicações referentes à sua obra, dentre as quais se destacam Silva (2004) e Fernandes (2004). Por sua vez, um rápido levantamento no banco de teses da Capes, nos últimos 20 anos (1987-2006), é suficiente para mostrar o quanto a obra de Chico Buarque tem despertado o interesse dos pesquisadores. O número de dissertações de mestrado (75) e teses de doutorado (16), nas quais a obra de Chico Buarque (poética, musical, teatral e literária) é diretamente evocada aproxima-se de uma centena. A maioria absoluta foi apresentada (seguindo uma ordem decrescente) nos programas de Letras/Literatura, Lingüística, sociologia, história, educação, comunicação, artes cênicas, música e cognição. Embora uma dezena de estudos, entre dissertações de mestrado e teses de doutorado, façam referência direta à malandragem, à primeira vista nenhum trabalho tomou o circo na obra de Chico Buarque como objeto específico. Exceção parece ser a dissertação defendida, recentemente, na Unicamp, conforme notícia do Jornal institucional, datado de 12 a 18 de março de 2007. Disponível: <http://servicos.capes.gov.br/capesdw/>. Contudo, a produção de Chico sobre a malandragem e o circo entre os anos 1970 e 80, estava em sintonia com os primeiros estudos desenvolvidos pelas Ciências Sociais da época. A este respeito ver Rocha (2006).

11. A esse respeito ver Rocha (2004).

12. O malandro na interpretação clássica de DaMatta (1977; 1983), é o símbolo do carnaval e da sociedade brasileira.

13. A história do circo no Brasil apresenta estreita ligação com o universo da malandragem e da música popular brasileira como atesta Tinhorão (2001). Em relação à cultura erudita, Hotier (1995) chega mesmo a comparar o circo com a

ópera tendo em vista que ambos reúnem todas as artes. Nelson Costa (2004) fala do lugar *paratópico* por meio do qual Chico Buarque se aproxima dos marginais, ou melhor, dos marginalizados na sociedade.

14. *Cronotopos*, conceito apresentado por Bakhtin (1993), para expressar na literatura o processo de interligação do tempo no espaço. Em contrapartida, quando se trata de pensar a inscrição do espaço no tempo, a ópera parece reunir tal qualidade, permitindo assim a aproximação do circo com a ópera, do palhaço (bufão) com o malandro.

15. A ideia de carnavalização da língua em Chico Buarque converge para o título do ensaio, onde a cultura da linguagem significa, etimologicamente falando, culto e/ou cultivado da língua.

### Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Problema da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

\_\_\_\_\_. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais*. São Paulo, Hucitec-UnB, 1987.

\_\_\_\_\_. Formas de tempo e de cronotopo no romance (Ensaios de Poética Histórica). In: *Questões de Literatura e de Estética – A Teoria do Romance*. 3ª ed. São Paulo: Unesp, 1993. p. 211-362.

BATE, Bernard. El Juego del tropos en la práctica política Tamil: de vida, luz de luna y jazmín. *Revista de Antropología Social*, Madrid, vol. 15, p. 85-112, 2006.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Instituto de Letras da UFRJ, 1992. (Mimeo.).

BOLLE, Adélia Bezerra de Menezes (org.). *Chico Buarque* de Hollanda. São Paulo: Abril Educação, 1980. (Literatura Comentada).

BURKE, Kenneth. Appendix D: Four Master Tropes. In: *A Grammar of Motives*. New York: Prentice-Hall, INC, 1945, pp. 503-517.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COSTA, Nelson. Um artista brasileiro – Paratopias buarqueanas. In: FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p. 325-350.

DaMATTA, Roberto. Carnaval como Rito de Passagem. In: *Ensaios de Antropologia Estrutural*. Petrópolis, Vozes, 1977.

\_\_\_\_\_. *Carnavais, malandros e heróis – Para uma sociologia do dilema brasileiro*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

FARIAS, Sônia L. Ramalho de. Budapeste – As fraturas identitárias da ficção. In: FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p. 387-408.

FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional-Garamond, 2004.

FERNANDEZ, James W. The Argument of Images and the Experience of Returning to the Whole. In: TURNER, Victor & BRUNER, Edward. (ed.). *The Anthropology of Experience*. University of Illinois Press, 1986. p. 159-187.

\_\_\_\_\_. La Topología y La Figuración del Pensamiento y de la Acción Social. *Revista de Antropología Social*, Madrid, vol. 15, p. 7-20, 2006.

HOLLANDA, Francisco Buarque de. *Ópera do malandro*. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1980.

\_\_\_\_\_. *Chapeuzinho Amarelo*. 4ª ed. Rio de Janeiro, Berlendis & Vertecchia, 1982.

\_\_\_\_\_. *Chico Buarque, letra e música* (Incluindo Gol de Letras de Humberto Werneck e Carta ao Chico de Tom Jobim). São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HOTIER, Hugues. *Cirque Communication Culture*. Presses Universitaires de Bordeaux, 1995.

PEREIRA, Rogério. Movimentos no Vasto Campo das Dúvidas. In: FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro, Garamond, 2004. p. 111-116.

ROCHA, Gilmar. "O rei da Lapa" – Madame Satã e a malandragem carioca. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. Eis o malandro na praça outra vez – A fundação da discursividade malandra no Brasil dos anos 70. *Scripta – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-Afro-Brasileiros da PUCMinas*, Belo Horizonte, vol. 10, n. 19, pp. 108-121, 2006.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo* – Ensaio sobre a ilusão. Porto Alegre: L&PM, 1998.

SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque*. São Paulo: PubliFolha, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular* – Temas e questões. São Paulo: Ed. 34, 2001.

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

WHITE, Hyden. *Meta-história* – A imaginação histórica no século XIX. São Paulo: Edusp, 1992.

\_\_\_\_\_. *Trópicos do discurso* – Ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: Edusp, 1994.

## **Resumo**

Chico Buarque de Hollanda é autor de ampla e variada produção artística, no campo musical e literário, e um dos mais importantes artistas brasileiros da segunda metade do século XX e início do século XXI. Neste pequeno ensaio, antes de tudo uma homenagem a Chico Buarque, conjugo os tropos discursivos da poética tradicional – metáfora, sinédoque, metonímia e ironia – com a moderna teoria da linguagem na análise de sua obra. Mais do que proceder a classificações categóricas, pretendo apontar a existência de uma arquitetura poético-musical em processo de (des)construção, profundamente marcada pela carnavalização da língua. Atenção especial é dedicada aos temas da malandragem e do circo por apresentarem profunda afinidade tropológica com a sinédoque da carnavalização.

## **Palavras-chave**

Chico Buarque; Tropos discursivo; Carnavalização da língua; Circo; Malandragem.

## **Abstract**

The culture of language in Chico Buarque's work

This short essay intends, firstly, to homage one of the greatest Brazilian artists, Chico Buarque de Hollanda. But it is also an attempt to sketch an analysis of his wide-ranging artistic production, both in literary and musical fields, which covers the period from the second half of 20<sup>th</sup> century to early 21<sup>st</sup> century. Such analysis conjugates both the modern theory of language and the rhetorical figures – or master *tropes* – of traditional poetics (metaphor, synecdoche, metonymy, and irony) in order to highlight a poetic-and-musical architecture which is constantly (de)constructing itself. I further argue that such singular structure is deeply signaled by a carnivalization of language. For that matter, special attention is given to the themes of 'malandragem' and circus, since they present an intrinsic tropological affinity with the synecdoche of carnivalization.

## **Key-words**

Chico Buarque; Master Tropes; Carnivalization of Language; Circus; Malandragem.