

A cidade no espelho: breve recorte na obra de Chico Buarque¹

Mariângela de Andrade Paraizo

A cidade acampou na beira do circo.
O circo está de passagem.
Cacaso

Encontrar a cidade na obra de Chico Buarque é tarefa simples. Sua produção é sobretudo urbana, tanto no que concerne à enunciação quanto ao enunciado. Se o texto não se debruça sobre personagens que transitam pela cidade (o que ocorre na grande maioria das letras de suas canções, peças de teatro, roteiros de cinema e romances) ou não tem a cidade como personagem central, a enunciação se dá de uma perspectiva de quem vive na cidade e através dela se identifica. Quando perguntado sobre o porquê do título de seu disco, *As cidades*, Chico alinhava uma resposta sobre as marcas urbanas em suas composições, mas parece desistir de se justificar e conclui, rindo: “As cidades estão lá” (2000).

As cidades em sua literatura se representam de maneiras distintas e suplementares. Para que se tenha um ponto de partida, pode-se afirmar, provisoriamente, que há uma cidade amigável e convidativa, contraposta a outra que não se deixa ler por quem a percorre. No intervalo entre os dois extremos, toda sorte de variações. Cabe alertar que essas duas representações não se excluem e, muitas vezes, convivem em um mesmo texto.

O que move, então, este ensaio, nesse contexto, é o que o próprio tema tem de inexprimível. Se perguntarmos o que é uma cidade, várias respostas podem ocorrer, mas em nenhuma delas a cidade se deixa circunscrever ou se esgotar. Isso talvez se

dê pela própria contaminação do lugar de enunciação, uma vez que só a partir de uma formação urbana a questão pode-se formular. Em vista disso, escolher uma obra em que a cidade ocupa lugar privilegiado é uma estratégia para que, recorrendo a um recorte que se quer preciso, possamos percorrer a cidade representada e, nessa representação, encontrarmos as marcas significantes que a caracterizam.

É também uma opção começar a leitura da obra de Chico Buarque por um caminho oblíquo, sem pretender qualquer cronologia. Porque não me parece possível desvincular sua produção musical da literária – uma vez que suas canções marcam de maneira irreversível a história dos brasileiros –, escolho, aqui, enfocar um musical, uma história para crianças, em que o texto e as canções se mesclam e nos oferecem uma primeira representação da cidade, feita a partir da posição de leitor.

É inegável a importância do conto popular no imaginário de todas as culturas, seja como testemunho de seus valores, seja como matéria-prima para outras realizações artísticas. Para o propósito deste ensaio, destaca-se o conto “Os músicos de Bremen” (1998), compilado e publicado pelos Grimm entre 1812 e 1814, que foi adaptado para um musical, *Os saltimbancos* (1977), pelos italianos Luiz Enriquez e Sergio Bardotti (com tradução e adaptação em português de Chico Buarque), e teve sua versão para o cinema, *Os saltimbancos trapalhões* (1981), dirigida por Tanko, com argumento de Chico Buarque, Sérgio Bardotti, Tereza Trautman, Antonio Pedro e Renato Aragão.

Nenhum desses dois trabalhos de Chico Buarque mereceu muita atenção de quem escreve sobre sua obra. Sobre *Os saltimbancos*, é possível encontrar esta leitura de Fernando de Barros e Silva:

Na versão de Chico, o musical se tornou uma espécie de *Revolução dos bichos* ao contrário, uma fábula contra a opressão cantada pela voz de animais. Se o romance de George Orwell era uma parábola dos horrores do stalinismo, *Os saltimbancos* foi um exercício lúdico contra o Brasil dos militares que vinha reafirmar as convicções de esquerda de seu autor (2004: 80).

Sobre *Os saltimbancos trapalhões*, transcrevo o comentário de João Batista de Brito:

Roteirizado com extrema criatividade, entre outros pelo próprio Chico, o filme conta uma estória de circo, cheia de peripécias e aventuras, que agrada a crianças e adultos, onde se misturam três elementos diversos, mas perfeitamente confluentes: a experiência do veterano Tanko com as antigas chanchadas carnavalescas da Cia. Herbert Richers, o humorismo direto dos Trapalhões e, *last but no least*, uma óbvia influência de Charles Chaplin, especialmente do filme *O circo* (1918), que contém a mesma situação dramática: o proprietário do circo se aproveitando da espontaneidade ingênua dos artistas e usando isso como parte do espetáculo (2004: 255).

Desses comentários, enfatizo a insistência em se vincular as duas produções à leitura de outros textos, o que atesta que, além de retomar o conto dos Grimm, peça e filme dialogam com uma tradição e vêm emprestar novos tons à narrativa.

Quanto a declarações de Chico Buarque sobre esses dois trabalhos, apesar de ser volumoso o acervo de suas entrevistas reunido em seu *site* oficial, encontra-se apenas uma (concedida a Hélio Goldztein e publicada pela Revista *Versus*, em 1977), promovendo a estréia do musical, ocasião em que o autor pontua a pouca importância dispensada no Brasil à produção voltada para crianças. Pela precariedade das informações, não tendo acesso ao texto italiano, é difícil saber o que é tradução e o que é adaptação, no caso de *Os saltimbancos*.

Ainda assim, penso que os recursos utilizados na peça e no filme refletem de maneira privilegiada a leveza que caracteriza as construções de Chico Buarque, se tomamos esse conceito tal como concebido por Italo Calvino (1991) como uma das propostas para este milênio. Além disso, a trajetória dessa narrativa é de fundamental importância para se pensar a cidade e a história de sua representação.

Com este objetivo, proponho como recorte para a leitura das três versões o título registrado pelos irmãos Grimm, “*Die Bremer Stadtmusikanten*”, na qual os personagens nem se tornam músicos nem chegam a Bremen. A aposta nesse sonho, que só se materializa no título, proporciona o clima de fantasia aos prosaicos animais. Há que se ressaltar que não se trata de uma ilusão, mas de um ponto de mira sem o qual eles não teriam caminhado para um desfecho feliz. Isso considerado, uma questão se propõe: qual o papel da cidade no horizonte dessa narrativa?

Há um dito medieval, segundo o qual “o ar da cidade liberta” (Grimm, 1998: 14). Sabemos de seu contexto: a cidade era a única opção para aqueles que queriam escapar das relações de trabalho possíveis no campo. Sabemos, também, que o surgimento das cidades viabilizou os grupos artísticos, oferecendo-lhes oportunidade de disputar seu próprio público e serem financiados por ele. Segundo Argan, “a arte aparece como uma atividade tipicamente urbana, (...) não apenas inerente, mas constitutiva da cidade” (1998: 43). Em outras palavras, para os trabalhadores em geral e para os artistas em particular, era a única perspectiva de libertação e foi considerada, até a atual degradação do fenômeno urbano, “a obra de arte por antonomásia” (p.43). Não sabemos como essa história de personagens velhas – possivelmente, a única em que todos os protagonistas são velhos –, que vem sendo contada a crianças durante séculos, teria sido modificada, de seu surgimento até o séc. XIX, época de sua compilação, mas ter a cidade como perspectiva também está em consonância com o contexto do Romantismo, alicerçado na cultura de uma classe então em emergência, batizada pelos burgos de que deriva.

No século XX, os saltimbancos da peça ainda imaginam a cidade como um lugar aprazível, onde poderiam sobreviver com facilidade, exceto pelo jumento, de quem partiu a proposta, mas que preconiza: “A cidade é uma estranha senhora que

hoje sorri e amanhã te devora”. Observe-se que, nesta versão, a gata vem de um ambiente urbano e nem assim se furta ao sonho da cidade ideal, onde “tem sardinha num bonde de lata”.

Essa perspectiva se confirma no filme, quando o grupo, acostumado a percorrer “cidade e sertão”, deseja ir para a cidade grande, que nos sonhos de Didi (Renato Aragão) é a Hollywood dos estúdios da MGM, onde teve algumas locações. Na vida das personagens, no entanto, a cidade a que aportam é o Rio de Janeiro, que à primeira chuva acaba deixando-os com saudades do circo de que fugiram.

Em vista disso, recoloco a questão: a cidade seria, ainda hoje, um lugar privilegiado para o desenvolvimento das artes, especialmente literatura, música, teatro e cinema, aqui abordados?

Retomando a versão dos Grimm, Bremen, uma cidade grande para os padrões da época, é designada no título da narrativa, sem que seja nomeada uma única vez na fala das personagens, e situa os animais em uma geografia terrestre, no universo do possível. Diferentemente de tantas outras histórias do gênero, não se verifica a presença da magia para além da personificação dos animais, que não contam com poderes extraordinários: armam-se com um desejo e triunfam sobre o medo de seus antagonistas. A precariedade das supostas munições com que contam é o que comove na batalha que travam. Para esse grupo, que procura um lugar onde possa sobreviver, trata-se de usar sua própria fragilidade para subtrair-se ao peso do viver, como sinaliza Calvino (1991: 39).

Na canção dos saltimbancos, “Todos juntos somos fortes, somos flecha e somos arco”. Quanto à escolha de se tornarem músicos, o jumento ironiza: “Hoje, todo mundo canta, como dizem aqueles que não sabem cantar”. Mesmo que, como no conto, não precisem chegar à cidade e também não se tornem cantores, a arte e a cidade se põem como perspectivas.

Na peça, música e poesia também emprestam leveza à narrativa. O jumento, por exemplo, chega à palavra “eu” através da onomatopéia “hi-hó”, com que começa sua apresentação; a galinha gagueja, sempre em “có”, e a gata “mia” sua história: “Me alimentaram, me acariciaram, me aliciaram”. A música, por sua vez, soma-se às palavras ou as substitui por imagens acústicas. Por exemplo, na luta travada pela casa, contra os antigos patrões, “A batalha”, instrumental, muda a narração verbal explícita pela sugestão das peripécias. Há duas canções que desenham a cidade utópica com delicadeza, e uma delas se autocaracteriza como “réstia de luz”.

Entre as muitas diferenças da versão do séc. XIX para a do séc. XX, devidas principalmente a seus distintos contextos e a seu formato, destaca-se, neste recorte, a presença da gata, cujo mundo era o apartamento, mas que fora “barrada na portaria”. Tal variação ganha relevância quando procuramos deslindar a cidade situada no imaginário do séc. XX, nesse contexto em que, embora continue a atrair futuros cantores, expulsa aquela que já desempenhava esse papel.

No filme, vamos encontrar os personagens reunidos no grupo dos Trapalhões, ao qual se agrega Karina (Lucinha Lins), cujo papel no musical que apresenta no palco do circo – ao que tudo indica, *Os saltimbancos* – é justamente o da gata. Eles já não se caracterizam especificamente como cantores: no circo, desempenham as mais diversas funções e, fugindo para a cidade grande, propõem-se a uma versão contemporânea dos antigos artistas de rua. Tentam se apresentar em espaço público, mas são coibidos pela polícia. Na letra de “A cidade dos artistas”, explicita-se a nova situação: “Na cidade, ser artista é posar sorridente, é ver se de repente sai numa revista”. Em certa medida, a *mídia* toma o lugar da cidade como alvo.

Gostaria, então de reformular a questão: o papel da cidade, em relação às artes, teria de fato se modificado ou apenas se deslocado? Parece-me que, mais que uma mudança na própria cidade, há um deslizamento do sentido de espaço virtual a ela atribuído nos três textos: daquilo que existe como potência, “virtual” se torna imagem.

Derivada do latim *virtùs*, cujo sentido é força, própria do *vir*, (de onde deriva “virilidade”), a palavra *virtualis* surge na Idade Média, na acepção de potencial, e, ainda segundo o *Dicionário Houaiss* (2001), em 1789 encontra-se utilizada como “equivalente a outro”. Assim, no século XIX, a virtualidade aqui atribuída à cidade comporta já uma ambigüidade, que, acredito, veio a se consolidar no final do século XX, quando, principalmente através da popularização da informática, toma ares de simulacro.

Para Alberti, o “olho alado” enquadra a vida e o edifício. Através deste, aquela é vista como totalidade. Ele é mais que *mimesis* da Natureza: é *mimesis* de um projeto de vida, do *bene beateque vivendum*. A Arte só tem sentido se dirigir-se a esta *Utopia*” (Brandão, 2000: 192). Retomando a “Leveza” de Calvino, dirigir-se a uma utopia não é escapar para o irracional, mas seguir com passos de dança o desvio proporcionado pela arte que se torna ponte entre a levitação desejada e a privação sofrida (p.40). Na leitura precisa de Lyslei Nascimento, trata-se de uma aposta “não na ilusão, portanto, mas na capacidade do homem de se sobrepujar” (2005).

Na arquitetura renascentista de Alberti, o edifício é metonímia da cidade utópica e projeta a totalidade da vida a que se aspira. Na “História de uma gata”, o edifício contemporâneo barra o artista na portaria, como a polícia da cidade grande o tira das ruas, e as artes só chegam ao público depois de domesticadas pela *mídia*.

Nas versões aqui tratadas, a tradição oral é levada ao livro, ao teatro, ao disco e ao filme, e a evolução de seu formato conta-nos, também, uma história dos caminhos da arte até o público, adaptando-se às novas configurações da cidade onde ele se encontra.

De todas essas propostas, apenas a tradição oral e o teatro implicam a presença real do público no momento de sua apresentação. Dito de outra maneira, tanto no enredo quanto nas roupagens que a narrativa vai adquirindo, os lugares onde um

saltimbanco antigamente se apresentaria são substituídos pelo espaço da indústria cultural que, divulgada pela televisão – seu veículo de maior alcance –, vem, paradoxalmente, competir com os *reality shows*. Simula-se pela *mídia* privada a virtualidade do espaço público.

Ao que passamos a chamar de telecidadão, parece estar destinado o não-lugar, proposto por Augé como aquele que “não cria nem identidade singular nem relação, mas sim solidão e similitude” (1994: 95). Sendo o contrário da utopia, o não-lugar “existe e não abriga nenhuma sociedade orgânica” (p.102). A grande metrópole já não acampa à beira do circo: como a arte que nela se produz, está sitiada nas imagens da *mídia* que a reproduzem e que ela abriga. Como observa Renato Cordeiro Gomes:

O antigo *flâneur* absorvido pela multidão e pela massa não tem mais lugar na cidade da via expressa, na sociedade dominada pelas tecnologias comunicacionais. Talvez tenha cedido lugar para o *zappeur* que, escolhendo pontos e fragmentos urbanos, pode montar sua imagem da cidade, longe da rua (1996: 22).

Destaca-se, então, entre os formatos adquiridos pelo texto aqui enfocado, a importância do teatro como perspectiva de contato direto entre o público e os artistas, uma vez que, nas grandes cidades, só através dele a arte chega diretamente ao espectador, ainda que uma peça geralmente dependa da indústria cultural para ser produzida e divulgada. A possibilidade de reunir artistas e público ainda é uma forma com a qual a cidade mantém seu espaço virtual privilegiado para a arte, e a única maneira de pôr em questão a distância estabelecida tanto pelo silêncio do texto impresso quanto pelo cinema, aqui tratados. Cabe lembrar que este último vem gradativamente perdendo o espaço das salas de espetáculo para restringir sua exibição a vídeos ou a DVDs, ou mesmo pela televisão, no isolamento do espaço doméstico.

Evidentemente, não defendo a idéia de que se deva eliminar a mediação entre o público e o artista; mesmo porque, ainda que, na apresentação de uma peça, ambos estejam presentes, isso não se dá sem que o próprio caráter do espetáculo promova o limite dessa aproximação. Apenas chamo a atenção para o problema que representa a manipulação da *mídia* dessa dimensão de virtualidade que está implícita na arte e que parece inerente à própria concepção da cidade.

Se a arte, como propunha Alberti, encontra seu sentido ao dirigir-se a uma utopia, e se a cidade ainda for a condição de sua viabilidade, em tempos pós-utópicos resta a ambas – arte e cidade – resistir devolvendo à virtualidade sua força de porvir.

Acredito ser essa resistência uma das propostas da obra de Chico Buarque. É certo que há uma vertente de sua produção que se empenha em um protesto mais

explícito, como na canção “Mambembe”, criada para o filme *Quando o carnaval chegar* (1972), em que também encontramos uma trupe de cantores à procura de espaço para se apresentar: “No palco, na praça, no circo, num banco de jardim, correndo no escuro, pichado no muro, você vai saber de mim”. Entretanto, mesmo nessa vertente há um delicado trabalho de sugestão que, provavelmente, teve seu papel para burlar a ditadura, em tempos de AI-5, mas, principalmente, para manter sua atualidade para além da censura institucional, oferecendo sempre novas possibilidades de leitura. A respeito dessa posição de sugerir, mais que de denunciar diretamente, cabe lembrar o que postula Ricardo Piglia: “... *la literatura está siempre fuera de contexto y siempre es inactual; dice lo que no es, lo que ha sido borrado; trabaja con lo que está por venir*” (2001: 39).

No diálogo promovido pelo filme *Os saltimbancos trapalhões* com o musical *Os saltimbancos* e com o conto “Os músicos de Bremen” – explicitado na canção “Rebichada”, em que se diz que “Essa fábula vem de outro século pelo fascículo de um alemão” – temos, de diferentes maneiras, a oportunidade de encontrar a figura nomeada por Borges de “labirintos verbales” (1990: 325), em que a própria ficção abriga a ficção. Comentando o uso desse recurso em *Hamlet*, a propósito da peça dentro da peça, Borges abre um parêntese:

En un artículo de 1840, De Quincey observa que el macizo estilo abultado de esa pieza menor hace que el drama general que la incluye parezca, por contraste, más verdadero. Yo agregaría que su propósito esencial es opuesto: hacer que la realidad nos parezca irreal (p.326).

Para Calvino, toda a obra de Borges “redobra ou multiplica o próprio espaço por meio de outros livros de uma biblioteca imaginária ou real”, e nasce, com ele, uma “literatura potencial”, termo tomado aqui, inclusive, em seu sentido matemático: “uma literatura elevada ao quadrado e ao mesmo tempo uma literatura que é como a extração da raiz quadrada de si mesma” (p.63).

Levando essas observações aos textos aqui analisados, ressalta-se que, embora no conto os animais não dispusessem de poderes extraordinários, tinham, a seu favor, o dom de narrar: a cada encontro, contam sua história e, mais que qualquer outro traço, é a semelhança entre essas narrativas, dentro da narrativa, que os aproxima.

No musical, a habilidade de narrar se dá através de canções. Essa alteração faz com que enunciação e enunciado mostrem histórias diferentes: por um lado, assistimos cada um cantando sua história; por outro, quando tentam ensaiar para se tornarem cantores, ou quando decidem desistir de ser artistas, apenas a gata é reconhecida como tal. Dito de outra maneira, enquanto na enunciação há quatro animais cantores, no enunciado só um deles tem essa habilidade. Esse contraste traz os traços do irreal não ao enunciado, através do qual se faz um pacto com o mara-

vilhoso, mas à enunciação. É dessa maneira que se obtém a necessária fresta entre o que vivemos e o que acreditamos viver, relativização necessária e bem-vinda na realidade política do Brasil de 1977.

No filme *Os saltimbancos trapalhões* há várias oportunidades de assistirmos a esses labirintos verbais: o filme conta uma história que se passa em um circo, no palco do qual se encena um musical. No sonho da personagem Didi, o grupo vai à Hollywood e contracena com as imagens que o cinema consagrou. Num dado momento, Didi, ao tentar se fazer entender pelo *cowboy* americano, aponta para os próprios pés, onde se deve ler a legenda que aparece na tela, evidenciando o filme dentro do sonho, dentro do filme.

Ao realizar esse processo, o filme se apresenta como resistência à própria “lei da selva” que ele denuncia (explicitamente, na canção “Todos juntos”), através do riso e de um certo toque de melancolia, expresso principalmente na canção “Hollywood”, em que a cidade cenográfica se propõe como utopia brasileira: “enquanto o sonho é grátis”, lá se pode encontrar “um pau-de-arara milionário” ou “um índio cheio de saúde”.

Na última cena de *Os saltimbancos trapalhões*, a cabeça de burro nas mãos de Didi derrama a lágrima que se esperava encontrar nos olhos da personagem que perdera a sua amada. Com múltiplos deslocamentos, a história vai sendo contada com delicadeza, na tangente da brutalidade que subjaz ao contexto.

Construídas para o público infantil, as três versões portam as três acepções da leveza que Calvino postula: o despojamento da linguagem, o alto grau de abstração com que se constrói a simplicidade do argumento, a imagem emblemática da união dos bichos, que no conto dos Grimm se consolida na pirâmide que os animais constroem nos ombros uns dos outros para compor o conjunto que assusta seus oponentes. Enfim, a trajetória dos artistas itinerantes se faz em passo de dança, herança que as versões contemporâneas acentuam, retroativamente, na tradição oral que as precede.

Mas de todas as imagens elaboradas pelo autor de *As cidades invisíveis* para consolidar o conceito de “Leveza”, gostaria de destacar aqui a primeira a que ele recorre: a figura de Perseu, que combate a Medusa através da imagem refletida em seu escudo de bronze. Como já trabalhei anteriormente (1990), acredito que a estratégia de Perseu diante dessa imagem se torna ainda mais visível quando a comparamos à posição que Narciso ocupa diante do mesmo espelhamento. Enquanto o primeiro se põe de viés, o segundo se paralisa, narcotizado pelo que contempla. Nesta analogia, Narciso se defronta com a cidade simulacro, espetacularizada, enquanto Perseu encontra as marcas de sua antiga legibilidade. Dito de outra maneira, não basta que se busque a imagem do que se deseja apreender, quando a contemplação direta foge ao nosso alcance, ou por seu impacto ou pela iminência de sua dissolução. É necessário buscar uma posição privilegiada, a mesma que nos permite ver o efeito de um espelho diante de outro espelho.

Uma das três propostas de Piglia para este milênio é assumir esta posição: “*Mirar las cosas desde un lugar levemente marginal*” (2001: 13). Essa colocação retoma sua “mirada estrábica”: um olho posto na tradição europeia e outro nas entranhas da pátria (1990: 61). Ainda segundo o autor de *A cidade ausente*, tal deslocamento possibilita contemplar a disjunção e a tensão entre duas narrativas distintas: a do Estado e a da ficção. Para ele, “*Los vencedores escriben la historia y los vencidos la cuentan*” (2001: 29).

Há dois pontos que se destacam quando levamos essa teoria às obras aqui enfocadas. O primeiro diz respeito à escolha de uma narrativa popular para ser lida pela peça e pelo filme: sempre cabe enfatizar que essa não é uma condição nem necessária nem suficiente para falar da margem. O contar da história se encontra na enunciação, embora nada impeça que também se registre no enunciado, como vemos no conto aqui abordado. Aprendemos, com Sherazade, que “a narrativa é uma estratégia contra a morte” (Gomes, 2000), e podemos contar com o que diz Chico Buarque, na canção “Rebichada”: “Não sou eu quem repete essa história, é a história que adora uma repetição”.

O outro ponto a se considerar é que a importância política desses textos independe de uma vinculação estrita aos fatos escritos na história do país. Quando o musical foi traduzido e adaptado, o Brasil vivia sob uma ditadura militar; quando se produziu o filme, começava a chamada abertura política. Se a repressão era institucionalizada em 1977, não se pode ignorar que a opressão do discurso do Estado estende-se a todo o poder instituído pelo qual é sustentada. Como já sublinhei, na peça e no filme percebemos esse peso na manipulação da *mídia* que intervém na escolha do que deve ou não ser visto e aceito como arte, através de uma publicidade perversa que acaba por simular o espaço público e dissimular sua privatização.

Se, nos textos de que tratamos, Chico Buarque participa de maneira indireta, como tradutor do musical e um dos roteiristas do filme, isso não foge a uma tendência de sua obra, em que é comum encontrá-lo na posição de um leitor, especialmente em sua produção para teatro. Em *Calabar* (1973), promove uma leitura da História do Brasil, deslocando o foco do protagonista para a ação, promovendo um “Elogio à traição”. Em *Gota d’água* (1975), vamos reencontrar a *Medéia*, de Eurípedes, mediada pela adaptação feita dessa mesma peça por Oduvaldo Viana Filho para um Especial da Rede Globo. Em *Ópera do Malandro* (1978), uma terceira versão do mesmo tema, já trabalhado por John Gay e por Bertolt Brecht e Kurt Weill. Dessa maneira, seus textos estão sempre a nos remeter a outros, exceto em *Roda viva* (1967), seu primeiro trabalho para teatro, em que se representam no palco os efeitos da *mídia* sobre a imagem do artista, efeitos que o promovem e o condenam à destruição.

Chico Buarque participou também na confecção de diversos musicais. No *site* oficial, registram-se vinte títulos que contaram com músicas ou letras de sua autoria, além dos que ele assina como autor ou co-autor. Segundo declaração do compositor

(no programa intitulado “Bastidores”, dirigido por Roberto de Oliveira e exibido pela Directv em julho de 2005, em que retoma e comenta as peças que escreveu e algumas das que participou com a letra das canções), freqüentemente interferiu diretamente no roteiro original; por exemplo, propondo canções para personagens que não tinham música prevista. Foi assim que Lily Brown ganhou uma história, e Agnes teve seu nome mudado para Beatriz (em explícita alusão à personagem de Dante), na peça *O grande circo místico* (1982), adaptada por Naum Alves de Souza do poema homônimo de Jorge de Lima, para o Ballet Guáira.

Recorto, aqui, trechos de “Na carreira”, uma das canções de Edu Lobo e Chico Buarque, composta para esse outro circo, místico, em que se retoma a relação entre o artista e a cidade; nos labirintos musicais do arranjo, citação do “Trenzinho do Caipira”, de Villa-Lobos, bem como trechos das outras melodias que compõem o espetáculo; na letra, “Mais um dia, mais uma cidade pra se apaixonar”, ou ainda: “Toda alma de artista quer partir”. A concepção da carreira do artista de circo se expressa como sendo “Arte de deixar algum lugar quando não se tem para onde ir”. Ressalta-se que é imprescindível a existência virtual da cidade, miragem dessa busca (“bocas, quantas bocas a cidade vai abrir”), ainda que seja para que o artista tenha de “criar raiz e se arrancar”.

O último ponto que quero abordar aqui é a condição nômade retratada nas três versões da história dos artistas itinerantes, bem como no filme *Quando o carnaval chegar* ou na peça *O grande circo místico*. Essa condição muda de figura nas últimas décadas do século XX, quando se altera a configuração da própria cidade. Se o nômade – especialmente o artista – era aquele que gravitava em torno das cidades que lhe ofereciam as condições de trabalho, onde o encontraríamos hoje, quando centro e periferia se confundem na uniformidade do espaço urbano deslocalizado?

Sobre as atuais representações da cidade na literatura brasileira, Renato Cordeiro Gomes retorna à íntima relação entre literatura e território com que se definia a produção nacional, registrada desde José de Alencar até a proposta modernista, e assinala o traço que diferencia essa proposta da visão contemporânea:

Ao abdicar da visão pan-ótica, totalizante, essa narrativa abre-se para a fragmentação e tematiza a errância, o trânsito de personagem à deriva, que, preso ao seu individualismo exacerbado, vê cortados os laços de pertencimento, introduzindo um novo mecanismo contratual de identificação pela semelhança do anonimato (2004: 143).

Há que se sublinhar aqui a distinção entre o nômade e o errante. Enquanto, para o primeiro, a cidade é um pólo atrator, o errante não tem destino. Num mundo que se torna cada vez mais urbano, a cidade, paradoxalmente, deixa de exercer sua antiga potência. Mais que isso: desconfigura-se, inviabiliza-se.

Retomo, então, a proposição inicial sobre os dois tipos de cidades na obra de Chico Buarque. Há uma cidade que ainda mantém seu poder de atração, edificada com as ruínas da utopia, e outra que, como as personagens que a percorrem, encontram-se à deriva. Esse segundo tipo de cidades se representa, de maneira privilegiada, na sua produção literária da última década do século XX e na primeira deste século, mais do que em suas canções do mesmo período. Especialmente com *Estorvo*, a obra de Chico Buarque rompe com uma visão utópica da cidade, dando vez à atopia que deslocaliza o protagonista.

Essa rasura nos mapas urbanos se anuncia no território lingüístico de canções como “Fado tropical” (1973), “Joana Francesa” (1973), “Las muchachas de Copacabana” (1985), ou na “Hollywood” de *Os saltimbancos trapalhões*, em que as que diferentes geografias ou diversos idiomas se limitam como ruas que desembocassem umas nas outras.

Quando regravou “Pivete” (1993), incluindo a frase “Monsieur have money pra manjar”, Chico comenta esse artifício (em um Especial exibido pela Rede Bandeirantes sobre o show “Paratodos”, dirigido por Roberto de Oliveira), e o define como “esperanto da mendicância”. Com essa mistura de locações e dicções, Ruy Guerra moldou a cenografia e a fala das personagens no filme *Estorvo*. Na geografia de *A cidade ausente*, de Ricardo Piglia, encontramos “nódulos brancos”, cruzamentos móveis de citações e imbricações lingüísticas, cujo conjunto forma “O mapa de uma linguagem cega, comum a todos os seres vivos” (1993: 66). Entretanto, essa cidade de natureza tão diversa é tema para outros itinerários. Terminei deixando-a no horizonte deste texto e cedo a palavra final ao protagonista de *Estorvo*: “Tudo o que falamos antes virou barulho” (1991: 36).

Mariângela de Andrade Paraizo
Professora da Universidade Federal de Minas Gerais

Nota

1. Este trabalho é parte dos resultados de uma pesquisa iniciada com alunos do COLTEC – UFMG, pelo PROVOC (Programa de Vocação Científica) - PRPq, e desenvolvida em nível de Pós-doutorado junto à PUC-Rio, sob a orientação do Prof. Dr. Renato Cordeiro Gomes. Parte deste texto foi apresentada em Buenos Aires, com subsídios da FAPEMIG, no XIV Congresso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, organizado pelo GETEA (Grupo de Estudos de Teatro Argentino e Iberoamericano) da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidad de Buenos Aires, ocorrido de 2 a 6 de agosto de 2005.

Referências bibliográficas

- AUGÉ, Marc. *Não-lugares*. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papyrus, 1994.
- BARDOTTI, Sergio. *Os slimbancos*. Trad. e adapt. Chico Buarque. São Paulo: Global, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. *Textos Cautivos*. Ensayos y reseñas em “El Hogar” (1936-1939). Barcelona: Tusquets, 1990.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Quid Tum? O combate da arte em Leon Battista Alberti*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- BRITO, João Batista de. “Chico Buarque no cinema”. In: FERNANDES, Rinaldo de. (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, p. 251- 258.
- BUARQUE, Chico. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar Latino-português*. 2ª ed. Rio de Janeiro: MEC / DNE / Companhia Nacional de Material de Ensino, 1956.
- GOMES, Renato Cordeiro. “Grafiás urbanas”. In: *Véredas*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, maio de 1996, p. 20-22.
- _____. “Deslocamentos – uma proposta para a narrativa deste milênio ou: estratégias contra uma imaginação exausta”. In: BERADINELLI, Cleonice; MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (editores). *Revista SemeaR*. Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses. Nº 7. Rio de Janeiro: Puc – Rio, 2000, no site: http://www.lettras.puc-rio.br/Catedra/revista/semiar_7.html acessado em 28 de julho de 2005. 10 páginas.
- _____. “O nômade e a geografia (lugar e não-lugar na narrativa urbana contemporânea)”. In: BERADINELLI, Cleonice; MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (editores). *Revista SemeaR*. Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses. Nº 10. Rio de Janeiro: Instituto Camões / Fundação Calouste Gulbenkian / PUC – Rio, 2004. p. 135-151.
- GRIMM, Jacob e Wilhelm. *Contos de Grimm*. Edição bilíngüe. Tradução e notas Fernando Klabin. Florianópolis: Paraula / UFSC, 1998.
- NASCIMENTO, Lyslei. “Da leveza, do humor e da sobrevivência no filme *O trem da vida*, de Radu Mihaileanu”. Comunicação apresentada no Xº Encontro Regional da ABRALIC. Rio de Janeiro, julho de 2005. 11 páginas.
- PARAIZO, Mariângela de Andrade. *Silêncio e Eco: uma leitura do narrador na obra de Elvira Vigna*. Dissertação defendida como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, pela UFMG. Abril de 1990. 127 páginas.
- PIGLIA, Ricardo. “Memoria y tradición”. In: IIº Congresso Abralic. *Literatura e Memória Cultural*. Anais. vol.1. Belo Horizonte, 8 a 10 - ago., 1990. p. 60-66.
- _____. *A cidade ausente*. trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- _____. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. El Salvador / Buenos Aires / México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004.

Discos

BUARQUE DE HOLLANDA, Chico. *Quando o carnaval chegar*. Rio de Janeiro: Fontana 826.411-1, 1972.

ENRIQUEZ BACALOV, Luiz, e BARDOTTI, Sergio. *Os saltimbancos*. Texto e músicas. Trad. e adapt. Chico Buarque. Rio de Janeiro: Philips 6349.321, 1977. Acompanha livreto.

ENRIQUEZ BACALOV, Luiz, BARDOTTI, Sergio e BUARQUE, Chico. *Os saltimbancos trapalhões*. São Paulo: Ariola 2001.634, 1981.

CDs

LOBO, Edu e BUARQUE, Chico. *O grande circo místico*. Rio de Janeiro: Velas, 1982. 1 cd. Acompanha livreto.

DVDs

FONSECA, José Henrique (diretor). *Chico e as cidades*. São Paulo: BMG Vídeos, 2000. 1 dvd.

Filmes

DIEGUES, Carlos (diretor) *Quando o carnaval chegar*. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1972.

GUERRA, Ruy. (diretor) *Estorvo*. São Paulo: Skylight, 1999.

TANKO, J. B. (diretor) *Os saltimbancos trapalhões*. Rio de Janeiro: Renato Aragão Produções, 1981.

Vídeos

OLIVEIRA, Roberto de. (diretor). *Chico Buarque: Paratodos*. Exibido pela Rede Bandeirantes de Televisão em dezembro de 1993.

OLIVEIRA, Roberto de. (diretor). *Chico Buarque: Bastidores*. Exibido pela DIRECTV em julho de 2005.

CD-ROM

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa*. Versão 1.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

Sites

www.chicobuarque.com.br

www.pitt.edu/~dash/grimm.html

<http://www.letras.puc-rio.br/Catedra/revista/index.html>

Resumo

Este ensaio propõe um breve recorte na obra de Chico Buarque, enfocando as representações da cidade, bem como o papel que desempenha em relação às artes e a maneira com que estas refletem a imagem daquela. Privilegia-se, aqui, a leitura de três textos em diálogo: o conto “Os músicos de Bremen”, compilado pelos Grimm, referência para o musical italiano *Os saltimbancos*, de Bacalov e Bardotti, na versão de Chico Buarque para o português, e o filme *Os saltimbancos trapalhões*, dirigido por Tanko.

Palavras-chave

Chico Buarque; Representações da cidade; Os saltimbancos.

Abstract

This essay intends to do a short incursion in Chico Buarque’s work. Its focus is on the representations of the city, as well as on the role the city performs in relation to the arts, and the way the arts reflect the image of the city. The reading of three texts in dialogue are privileged: the tale “Os músicos de Bremen”, compiled by Grimm, reference to the Italian musical *Os saltimbancos*, by Bacalov and Bardotti, in Chico Buarque’s version to Portuguese, and the film *Os saltimbancos trapalhões*, directed by Tanko.

Key-words

Chico Buarque; Representations of the city; Os saltimbancos.