



A POÉTICA CARNAVALESCA DE CHICO BUARQUE DE
HOLLANDA

Fred Góes

ABSTRACT

The present article intends to analyse how Chico Buarque de Hollanda faces carnival in his lyrics where the school of samba scenery prevails and happiness is not in the center of interest. The composer uses carnival predominantly as reference of liberty, insanity, disillusion and time swiftness.

Chico Buarque é um dos compositores brasileiros que vem sendo, regularmente, objeto de estudos acadêmicos, na forma de monografias, dissertações e teses, ou de críticas, artigos e resenhas em revistas especializadas. Usamos a qualificação _ compositor _ exatamente para salientar o grande interesse da comunidade universitária neste setor da obra que se amplia na ficção e na dramaturgia, campos em que a crítica acadêmica tem maior familiaridade.

Nosso interesse neste artigo é observar como o autor trata a temática carnavalesca em suas canções. O assunto é tão recorrente nos versos de suas canções quanto as moças à janela que observam o passar da vida ou quanto a saída da banda, talvez porque o carnaval, rito de passagem que é, seja exemplar para expressar a fugacidade do tempo, o caráter mutante e libertário da permanente transformação.

Utilizamos-nos de uma amostragem de quatorze canções, das quais Chico Buarque é o autor da maioria das letras e músicas. Fica bastante evidente que a ambiência carnavalesca predominante é a das escolas de samba, das quadras, onde reinam absolutas as porta bandeiras e as cabrochas, cenário tradicional das comunidades suburbanas e dos morros

cariocas. Outro aspecto relevante é o fato de o carnaval não estar obrigatoriamente associado à alegria, à felicidade. É perceptível o desengano, a desilusão, a desesperança em muitos dos textos como são exemplares os versos de *Sonho de Carnaval* e *Quem te viu, quem te vê*. No primeiro caso, o samba se inicia com os versos "Carnaval, desengano/Deixei a dor em casa me esperando", para, na seqüência, concluir a estrofe com "quarta-feira sempre desce o pano", que confere à celebração carnavalesca status dramático, do "jogo do faz de conta" que caracteriza o teatro. No segundo caso, o texto da canção, acompanha a dolência rítmica, tendo como foco os carnavais do passado, que nunca se repetem porque, retomando o já observado, são ritos de passagem com dinâmica singular e acompanham as mudanças de todas as ordens do tempo em ritmo próprio. A situação cantada é de um amor desfeito, em ambiente de escola de samba. O amante, a voz lírica, era mestre sala e a mulher "a mais bonita das cabrochas dessa ala". Ela ascende socialmente, abandona a comunidade e parece desdenhar de suas origens: "Hoje a gente nem se fala, mas a festa continua /Suas noites são de gala, nosso samba ainda é na rua".

Não nos esqueçamos que a palavra folia, recorrentemente utilizada como

sinônimo de carnaval, é do campo semântico de loucura. Isto porque são inerentes ao período carnavalesco o excesso, o deslimite, a abundância, os transbordamentos, padrões que se opõem às normas reguladoras do cotidiano. Chico Buarque e Francis Hime expressam em *Vai Passar* exatamente o quanto a loucura da celebração carnavalesca e o samba são elementos fundamentais da formação da nossa identidade cultural: "Vai passar nessa avenida um samba popular/ Cada paralelepípedo da velha cidade essa noite vai se arrepiar/Ao lembrar que aqui passaram sambas imortais/Que aqui sangraram pelos nossos pés/Que aqui sambaram nossos ancestrais". É também pontuada a fugacidade da alegria carnavalesca, ou seja, é sublinhado o fato de ser o carnaval um período excepcional de suspensão do tempo e da ordem vigentes e que, face a este caráter ímpar, deflagra ou provoca a liberação extraordinária de sentimentos que ganham proporções epidêmicas: "E um dia, afinal, tinham o direito a uma alegria fugaz/Uma ofegante epidemia que se chamava carnaval,/o carnaval, o carnaval.

No refrão conclusivo, os compositores, como que encenando a situação celebrativa, remetem a imagem do carnaval de rua, da passagem do bloco, à liberação dos loucos do hospício, vigorosa

metáfora do Brasil: "Ai que vida boa, ô lerê,/ ai que vida boa, ô lará/O estandarte do sanatório geral... vai passar".

Em *A Televisão*, Chico Buarque critica a forma excessiva com que as pessoas se relacionam com esta mídia, muitas vezes, deixando que a realidade virtual ganhe maior relevo que a própria vida. O poeta carrega nas tintas e, numa bela imagem, chega a comentar: "E a própria vida/Ainda vai sentar sentida/Vendo a vida mais vivida/Que vem lá da televisão". O fato curioso dessa letra é que, ao criticar a dimensão exorbitante que a televisão ocupa na vida das pessoas, o compositor aponta para um aspecto muito comentado, mas pouco analisado, que diz respeito à transmissão do desfile das escolas de samba pela televisão. Por mais que as emissoras se empenhem em procurar transmitir o desfile da melhor maneira possível, há um problema intrínseco da própria mídia. O desfile de uma escola não pode ser visto metonimicamente e é próprio da linguagem televisiva o detalhe, o corte, o close. O desfile é para ser visto em plano geral e sequencialmente para que se compreenda o enredo apresentado.

Não basta seguir a letra do samba, é preciso ver as alas, os carros, a "arrumação da escola" para entender a sintaxe dos desfiles. De nada valem as

observações do comentarista já que são , na maior parte das vezes, referentes à história da agremiação, a algum detalhe ou a um determinado componente, quase sempre, ator e/ou atriz de novela contratado pela emissora transmissora que hoje suplantam em importância os membros tradicionais da comunidade.

Atualmente, ao se focalizar uma bateria de escola, não se dá mais destaque ao mestre, regente que faz pulsar o coração da agremiação, ao contrário disso, as lentes estão dirigidas, impreteavelmente, para a espetacular nudez ornada de plumas e paetês das rainhas e madrinhas de bateria. É este carnaval plastificado, virtual, televisivo que Chico Buarque critica no fragmento que se segue: "O homem da rua/ Com seu tamborim calado/Já pode esperar sentado/ Sua escola não vem não/A sua gente/Está aprendendo humildemente/Um batuque diferente/Que vem lá da televisão..."

Amanhã, ninguém sabe tem como foco a urgência do eu lírico "de fazer carnaval antes que o amor acabe" e da própria dinâmica temporal do carnaval, já observada em outras canções. Em *O Rito e O Tempo*¹, a autora observa que diferente do tempo histórico (diacrônico, em que se valoriza a sucessão de acontecimentos), o tempo carnavalesco é estrutural (sincrônico, repetitivo, com

conteúdos cognitivos e afetivos característicos). É, portanto, como observa a autora: "um tempo social, fortemente ligado à experiência vital e à visão de mundo de uma sociedade ou civilização". Chico Buarque, poeticamente, dá voz a um apaixonado que vislumbra o desejo de romper com o calendário gregoriano para aclimatar seu amor na cena carnavalesca, na qual os amores são quase sempre tão intensos quanto fugazes. Diz o poeta: "Hoje, eu quero/ Fazer o meu carnaval/ Se o tempo passou, espero/Que ninguém me leve a mal/Mas se o samba quer que eu prossiga/Eu não contrario não/Com o samba eu não compro briga/Do samba eu não abro mão". Para mais adiante concluir, revelando sua urgência: "Amanhã, ninguém sabe/No peito de um cantador/ Mais um canto sempre cabe/Eu quero cantar o amor/Eu quero cantar o amor/ Antes que o amor acabe".

Chico Buarque e Francis Hime foram os parceiros musicais de Alfredo Dias Gomes em *O Rei de Ramos*, peça que tem como tema central a trajetória de um bicheiro que, frequentemente, está associado a uma agremiação, grêmio recreativo, escola de samba como patrono. Na atualidade, as escolas já não dependem, como antes, exclusivamente do "dono", recebem patrocínios. Mas, não seria correto afirmar que o patrono tenha

1. CAVALCANTI,1999
p.77

desaparecido. A Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA) que organiza, controla e estabelece as normas do carnaval das escolas nada mais é que uma associação de poderosos bicheiros, controladores dos jogos de azar.

Na peça, as canções são assinadas pelos três. A canção por nós selecionada tem o mesmo título da peça e sintetiza a história dramatizada, constando o momento da morte do patrono.

Vale ressaltar que a morte é tema recorrente na literatura carnavalesca. Inesquecível a morte de Vadinho, em pleno bloco carnavalesco, logo no início do primoroso romance de Jorge Amado, *Dona Flor e seus dois Maridos*; a tensão experimentada pela personagem criada por Lygia Fagundes Telles em *Antes do Baile Verde* que, enquanto se prepara para o baile, torce para que o pai não morra, é indescritível; o sofrimento da menina, personagem urdida por Clarisse Lispector em *Restos do Carnaval*, constante de A Felicidade Clandestina, é exemplar como confronto entre alegria e dor; é de Anibal Machado o mais famoso dos contos em que a morte e o carnaval se encontram _ *A Morte da Porta Estandarte*.

A canção de Chico Buarque, Francis Hime e Dias Gomes segue esta linhagem. Dizem os versos: "Ele disse pra

escola caprichar/ No desfile da noite de domingo/ Com ginga, com fé/ Pediu muita cadeira a requebrar/Muita boca com dente pra caramba/E samba no pé/ De repente o pandeiro atravessou/ De repente a cuíca emudeceu/ De repente o passista tropeçou/ E a cabrocha gritou que o nosso rei morreu".

Chico Buarque demonstra ser um verdadeiro devoto da Estação Primeira de Mangueira. Em algumas de suas canções fica patente esta devoção que ultrapassa os limites da mera homenagem. Poder-se-ia dizer, sem temor, que Chico é verde e rosa doente. Interessante é que, em duas canções, o compositor se junta com outros dois mangueirenses tão apaixonados quanto ele - Hermínio Belo de Carvalho e Antônio Carlos Jobim. No primeiro exemplo, composição só de Buarque de Hollanda, *Capital Do Samba*, ao homenagear a Mangueira, o compositor toca num aspecto recorrente na música popular brasileira, em especial, no universo do samba, isto é, a presença da Bahia como uma espécie de Pasárgada, terra prometida, paraíso. Para Chico Buarque a Mangueira é a capital do samba. Seguindo um comportamento recorrente no universo do samba de apresentar a agremiação ao público, o compositor foca sua atenção nas qualidades da escola, sintetizadas por ele, na

ala das baianas, geralmente, as senhoras que representam o patrimônio humano da comunidade junto com a velha guarda. Sutilmente, informa que, com os colares, elas levam guias ao pescoço, ou seja, professam sua relação com os cultos afro-brasileiros, a exemplo das velhas tias baianas, quase todas ialorixás, na casa de quem o samba surgiu, na Cidade Nova, no Rio de Janeiro. Só que o compositor destaca neste grupo de senhoras idosas, além da "alegria", a "mocidade", o "samba" (isto é, o ritmo, o conhecimento do canto e da dança) e a "harmonia" (além do canto são elas que oferecem o mais lindo momento da harmonia de uma ala, quando rodam suas saias largas e transformam a avenida em um buquê de rosas). Dizem os versos: Chegou a capital do samba / Dando boa noite com alegria/Viemos lhe apresentar/O que a Mangueira tem/ Mocidade, samba e harmonia/Nossas baianas com seus colares e guias/Até parece que eu estou na Bahia.

Os outros dois exemplos são *Chão de Esmeraldas*, com Hermínio Bello de Carvalho, e *Piano na Mangueira*, com Antônio Carlos Jobim. No primeiro caso, os versos são de Hermínio que, da mesma forma que Chico Buarque, deixa o coração extrapolar de paixão pela escola como nos versos: "Me sinto pisando/ Um chão de esmeraldas/Quando levo meu

coração/À Mangueira".

O samba em parceria com Tom Jobim tem um dado extremamente curioso que é a plena consciência de a composição ser um samba de meio de ano, não de carnaval. Os versos confessam "A minha música não é de levantar poeira". Assumir a sofisticação harmônica e melódica não impede que o "maestro soberano", como Chico Buarque qualifica Jobim, se vista de terno branco e chapéu de palha, no melhor estilo dos sambistas e malandros, e se apresente com seu piano no morro. Ele não se coloca como um "out sider", mas como um apaixonado que passa a ter na escola "minha nova parceira". A idéia do piano subir o morro desfaz a velha dicotomia entre música erudita e música popular, afinal, o piano é um representante exemplar da música de concerto. Os versos arquitetam uma preciosa narrativa poética: Mangueira/Estou aqui na plataforma/Da Estação Primeira/O Morro veio me chamar/De terno branco e chapéu de palha/Vou me apresentar à minha nova parceira/Já mandei subir o piano pra Mangueira/A minha música não é de levantar/Poeira/Mas pode entrar no barracão/Onde a cabrocha pendura a saia/No amanhecer da quarta-feira/Mangueira/Estação Primeira de Mangueira".

Nas três canções que se seguem, fica evidente que o compositor faz uso da

liberdade carnavalesca como metáfora para denunciar a falta de liberdade cotidiana nos tempos plúmbios da ditadura militar em que a repressão e a censura se impunham vigorosas. Não se pode esquecer que Chico Buarque foi um dos autores prediletos da tesoura dos censores, tanto nos versos de suas canções quanto na encenação de seus espetáculos.

A primeira delas chama-se *Cordão*. A letra é muito simples, mas dois índices desvelam a intenção do poeta: O dois primeiros versos dizem: "Quero ver o Vendaval/ Quero ver o carnaval". A associação do vendaval com o carnaval indica o desejo de mudança, uma vez que os ventos varrem, os ventos limpam e transformam. Mais evidente ainda são os versos: "Ninguém vai me acorrentar/ Enquanto eu puder cantar/ Enquanto eu puder sorrir/ Enquanto eu puder cantar/ Enquanto eu puder sorrir/ Enquanto eu puder cantar/ Alguém vai ter que me ouvir".

No segundo exemplo, *Ela Desatinou*, Chico Buarque retoma a questão da loucura carnavalesca, da folia, mas só que agora no sentido libertário da loucura, de alguém que, passado o período momesco, se recusa a retomar a vida sob censura, de perseguição, de repressão. A desatinada musa da canção "não vê que toda gente já está sofrendo normalmente",

tão pouco se apercebe que o povo "inveja a infeliz, feliz". Os versos selecionados dão testemunho dessa perspectiva: "Ela desatinou, viu chegar quarta-feira/Acabar brincadeira, bandeiras se desmanchando/ E ela ainda está sambando/Ela desatinou, viu morrer alegrias, rasgar fantasias/Os dias sem sol raiando e ela ainda está sambando/Ela não vê que toda gente já está sofrendo normalmente/Toda a cidade anda esquecida, da falsa vida, da avenida/ (...) /Quem não inveja a infeliz, feliz/No seu mundo de cetim, assim,/Debochando da dor, do pecado/Do tempo perdido, do jogo acabado".

Para finalizar este conjunto, selecionamos *Quando o Carnaval Chegar* em que, mais uma vez, o compositor projeta a libertação, o "novo dia", no carnaval futuro. A voz lírica informa que nada mais o atinge no cotidiano, pois está se "guardando para quando o carnaval chegar". Num determinado momento desabafa ter "tanta alegria, adiada, abafada, quem dera gritar". Os versos selecionados não deixam dúvida da postura do autor de que é com o carnaval, enquanto metáfora, que virá o revide: "Quem me vê sempre parado, distante garante que eu não sei sambar/Tô me guardando pra quando o carnaval chegar/ Eu tô só vendo, sabendo, sentindo, escutando e não posso falar/ (...) /E quem

me ofende, humilhando, pisando, pensando que eu vou aturar/Tô me guardando pra quando o carnaval chegar/E quem me vê apanhando da vida duvida que eu vá revidar/Tô me guardando pra quando o carnaval chegar/Eu vejo a barra do dia surgindo, pedindo pra gente cantar/Tô me guardando pra quando o carnaval chegar/ Eu tenho tanta alegria, adiada, abafada, quem dera gritar (...)"

Em *Frevo do Diabo*, com Edu Lobo, o autor salienta um aspecto bastante importante da relação do carnaval com a vida cotidiana, isto é, a relação ou intercessão do carnaval e da religião católica. Não podemos nos esquecer que o carnaval se realiza num período móvel, previsto no calendário eclesiástico, que se localiza entre a epifania (dia 6 de janeiro, dia de Reis, e a quarta-feira de cinzas). É um momento que funciona como uma "concessão" da Igreja para as celebrações pagãs, para os excessos. Desde a Idade Média, é recorrente esta proximidade através de danças , cantos e manifestações pagãs durante a realização dos festejos religiosos. No carnaval brasileiro, por exemplo, há expressões e formas que são originalmente religiosas como a organização processional dos desfiles, a presença dos ranchos, oriundos das celebrações natalinas e da Festa de Reis, ou mesmo alguns elementos como o pódio

presente no Maracatú.

Quanto ao frevo, vale lembrar que face ao vigor de sua execução, com orquestra de metais, a velocidade ritmica e a acrobática execução da dança do passo, o gênero foi batisado com a corruptela de ferver "frevo", coisa infernal. Os versos salientam o fato da música se apossar do corpo como uma dominação demoníaca. Em nossa seleção, evidencia-se a peleja entre a alma religiosa e o corpo com "fogo no rabo". Poderíamos dizer que este frevo traduz com clareza a idéia de "Deus e o Diabo na Terra do Sol", título do filme emblemático do cinema novo, dirigido por Glauber Rocha. " É bom, é brabo, é o frevo/Diabo no corpo, torto, corpo/Pára mais não/Fogo no rabo de qualquer cristão/Solta o frevo diabo e adeus procissão/Pelo sinal da santa cruz pandemônio/No dia da padroeira.

Deixamos, propositadamente, para o final uma marcha rancho intitulada Noite dos Mascarados, cuja letra é construída através do diálogo de dois amantes que exercitam o jogo máximo do carnaval " velar/desvelar", o jogo dúbio das máscaras que sublinha a precariedade das relações afetivas de carnaval. Destacamos os versos que se seguem:

"- Quem é você?
- Adivinha se gosta de mim

Hoje os dois mascarados procuram os seus namorados perguntando assim:

- Quem é você, diga logo...
- ...que eu quero saber o seu jogo
- ...que eu quero morrer no seu bloco...
- ...que eu quero me arder no seu fogo!"

Creio que por meio dos exemplos apresentados pode-se perceber que, na obra de Chico Buarque, o carnaval desempenha um papel de grande significação face às múltiplas possibilidades metafóricas que lhe são inerentes e de sua importância como possibilidade de leitura da constituição de nossa identidade multifacetada.

Referências:

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval Carioca - dos Bastidores ao Desfile*, Rio de Janeiro: UFRJ-Minc/Funarte, 1994.

_____. *O Rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro:

Civilização brasileira, 1999.

COSTA, Haroldo. *100 Anos de Carnaval no Rio de Janeiro*, São Paulo: Irmãos Vitale, 2001.

CUNHA, Clementina Pereira. *Ecos da Folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Carnavais e outras festas: ensaios de história social da cultura*. Campinas, SP: Ed. Da Unicamp, Cecult, 2002.

ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*, Rio de Janeiro: Record, 1987.

FARIAS, Júlio César. *O Enredo de Escola de Samba*. Rio de Janeiro: Ed. Letteris, 2007. 240p.

FERREIRA, Felipe. *O livro de Ouro do Carnaval*. Rio de Janeiro: Ed. Ouro, 2004. 422 p.

www.chicobuarque.com.br

www.vagalume.uol.com.br