

LITERATURA E MÚSICA EM TRÂNSITO(S)

CINARA ANTUNES FERREIRA
CARLOS WALTER SOARES
(ORGANIZAÇÃO)

editora

ZO
UK



LITERATURA E MÚSICA EM TRÂNSITO(S)

CINARA ANTUNES FERREIRA
CARLOS WALTER SOARES
(ORGANIZAÇÃO)

Porto Alegre • 2024 • 1ª edição

editora
ZO
UK

2024 © Cinara Antunes Ferreira & Carlos Walter Soares

Projeto gráfico e edição: Editora Zouk
Formatação e Revisão: Amanda Beck Gnoatto

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(BENITEZ Catalogação Ass. Editorial, MS, Brasil)

Elaborado por Aline Grazielle Benitez – Bibliotecária - CRB-1/3129

L755

1.ed. Literatura e música em trânsito(s) [livro eletrônico] / organizadores
Cinara Antunes Ferreira, Carlos Walter Soares. – 1.ed. – Porto Alegre,
RS : Editora Zouk, 2024.
24 Mb; ePUB.

Vários autores.

Bibliografia.

ISBN 978-65-5778-169-2

1. Canções e músicas. 2. Crítica literária. 3. Literatura – Crítica e
interpretação. I. Ferreira, Cinara Antunes. II. Soares, Carlos Walter.

11-2024/43

CDD 810.95

Índice para catálogo sistemático:

1. Crítica literária 801.95

direitos desta edição reservados à

Editora Zouk

Av. Cristóvão Colombo, 1343 sl. 203

90560-004 – Floresta – Porto Alegre – RS – Brasil

f. 51. 3024.7554

www.editorazouk.com.br

Quem te viu, quem te vê

Luís Augusto Fischer

Em algum ponto do passado, mudou para sempre o jeito de ver. Não é força de expressão: assim como neste começo de século 21 está se alterando o jeito de publicar – onde antes havia apenas jornal em papel e livro físico, agora há, cada vez mais, o meio sutil das telas informáticas, que se acionam com os dedos mas se chamam “digitais” por outro motivo –, mais ou menos meio século atrás um novo jeito de ver entrou na vida cotidiana das populações integradas ao consumo: era a televisão. Algo parecido com o que tinha ocorrido cem anos antes com a chegada e a consolidação da fotografia, lá nos meados do século 19: como Walter Benjamin tão agudamente viu no ensaio famoso sobre a relação entre a arte e os meios reprodutivos modernos (*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*), uma crise de identidade radical abalou a pintura e depois as artes todas. Elas precisaram realocar suas forças e suas fraquezas para encontrar cabimento no novo mundo da imagem, porque a fotografia podia muito mais em muitas das finalidades de representação demandadas pela experiência humana.

A palavra mesma, televisão, se compõe de visão mais a forma grega *tele*, que significa distante, a distância. Televisão: ver a distância, ver de longe, ver remotamente. Seria uma boa interpretação literal, mas talvez nem represente o que de fato ocorreu em nossas vidas. Porque, ao contrário, o que a televisão promoveu foi uma aproximação visual impressionante entre o indivíduo e a coisa que ele via. Com ela – assim como antes, em outra escala, havia ocorrido com o cinema –, o buliçoso trem real, uma vez na tela, passou a figurar cá pertinho, como se podendo nos atingir; a famosa montanha daquele distante país tornou-se quase nossa vizinha de rua; o rosto da atriz francesa desejada quase ganhou corporeidade instantânea juntinho de seu admirador. Televisão: aquela que acabou com a distância.

Para botar um par de datas na conversa: inventada nos remotos anos 1920, ela de fato começou a fazer diferença nos anos 1950. Mas era ainda submetida a uma limitação importante, porque as transmissões alcançavam apenas o raio da estação emissora, nunca superior a algumas dezenas

de quilômetros. Foi nos anos 1960 que a coisa se alterou de fato, para muito mais longe: primeiro foi o *videotape*, que gravava aqui e exibia em qualquer parte, exportando imagens e sons para lugares nunca antes visitados; segundo, e definitivo, foi a transmissão por satélite (no Brasil, em 1969), que reduziu o tamanho do mundo acessível para as emissões. O resto, todo mundo está vivendo agora: cores, variedade, imagem digital, essa onda toda.

Assim como suprimiu a distância, a televisão fez sumir a ausência, e isso não é um jogo de palavras. Antes da tevê – podemos acrescentar: antes do cinema, antes da fotografia –, a vida humana se fazia de escassas presenças e maciças ausências, no plano visual.

Por isso mesmo, o romance, essa magnífica invenção do século 18, filho da cidade, irmão do jornal diário, flor da vida burguesa moderna, gastava dezenas de linhas, páginas a fio, para levar ao leitor um pouco que fosse dos aspectos visuais do cenário em que transcorreriam as ações. A ilha em que Robinson Crusoe penou seus dias de exílio, por exemplo: lá aparece ela, no grande romance de Daniel Defoe de 1719, com minúcias descritivas que por assim dizer nos transportam para lá. E assim continuou a ocorrer com o romance por décadas, século 19 adentro e afora, quando os escritores precisavam de alguma forma criar, no espírito do leitor, a ausência – precisavam fazer com que o leitor, lá em seu isolamento, lá em sua língua, lá em sua cidade, inventasse dentro de si as imagens de que o romance precisava para existir. (Não assim com o teatro, é claro, que pelo menos até o começo do século 20 pôde manter-se sem essa ausência, já que oferecia atores e cenário ao vivo e com suor real, e o deslocamento correndo por conta da imaginação de cada um.)

Chegada a televisão ao mundo do leitor – e o leitor, como todos nós letrados sabemos mas não gostamos muito de admitir, nem conceitualmente, é um ser de classe média, a mesma classe que se submete ao consumo massivo –, essa ausência acabou: ali onde o romancista dependia da imaginação do leitor, criando assim um vínculo inimaginavelmente profundo entre o texto escrito e a intimidade inventada, passou a haver uma indelével presença visual, cenas e imagens, mais o som onipresente; ali onde havia a ausência geradora da imaginação, passou a haver a presença inibidora da descrição visual.

Tal foi a força da chegada desse veículo que, com ele e por causa dele, pensando bem e tomando alguma distância, podemos dizer, a respeito de

qualquer objeto, pessoa ou evento: “Quem te viu, quem te vê”. A televisão, nos revolucionários anos 1960, mudou nosso modo de ver e sentir as coisas, quer dizer, mudou as coisas.

Foi no já distante ano de 1966, no meio desse furacão, que Chico Buarque compôs e gravou o samba lento “Quem te viu, quem te vê”. Não é uma canção sobre televisão, o leitor vai dizer logo; e eu direi que de fato não é, mas é. Espere um pouco.

O autor não era um estreante: no ano anterior tinha apresentado ao mundo canções como “Olê, olá”, que gira em torno do mesmo universo de “Quem te viu, quem te vê”, o do samba carioca, suas figuras e sentimentos. Também em 65 tinha embasbacado a audiência mais exigente com “Pedro Pedreiro”, outro samba, agora com nítido empenho nacional-popular, expressando a preocupação das classes médias cultas para com o destino daqueles que construíam a notória expansão das cidades mas moravam longe e sonhavam com a redenção. Em 1966, ele viu consagrar-se junto ao público, como raríssimas outras canções no Brasil, a despreziosa e perfeita marchinha “A banda”, que disputou festival importante, dividindo com a calculadamente agressiva “Disparada” a primeira colocação.

(Os famosos festivais tinham força porque se transmitiam pela televisão, e a televisão ganhou muito mais força porque transmitia os festivais, numa aliança historicamente datada e irrepetível. Havia outros fatores, é claro, como aqueles que têm a ver diretamente com o mundo da canção: por aqueles anos estava se vitoriando junto ao ouvinte médio um estilo de composição e interpretação chamado Bossa Nova, inaugurado em 1958, que foi capaz de imantar toda a parte moderna da geração jovem com sua leveza, seu diálogo forte com as correntes mais sofisticadas da composição popular de toda parte e sua enorme abertura para a vida diária das classes confortáveis, poderíamos dizer, sua enorme vocação cronística e poética.)

O autor, Chico, era ainda muito jovem em 66, 22 anos, mas já mostrava dominar o metiê, tanto por conhecer extensivamente a tradição do samba quanto, talvez, mais ainda, por manejar soberanamente as formas dessa tradição e por carregar uma bagagem invisível da alta tradição literária e intelectual brasileira – filho de Sérgio Buarque, que dispensa elogios, Chico morou na Itália quando menino, estudando em escola internacional

em inglês, o que, feitas as contas, resulta que aos meros 22 anos se movimentava com destreza entre quatro grandes línguas ocidentais, o português, o italiano, o inglês e ainda o francês, língua que as classes confortáveis aprendiam na escola. (A flexibilidade mental e a potência poética que nascem dessa condição, de mensuração talvez impossível no mundo objetivo, são imensas, e a obra de Chico vai demonstrar tal de variados modos.) Era o que se via em suas composições.

“Quem te viu, quem te vê” expõe no título uma frase que já existia, como frase feita, quer dizer, como frase-síntese, dessas que as culturas forjam silenciosamente, através de muitas bocas, ao longo de muito tempo, resultando numa forma elegante, sintética, arredondada como as pedras que as águas dos rios alisam e atenuam ao largo da vida toda. Há prova de que ela já existia como frase feita? Tem sim: está consignada no Tesouro da fraseologia brasileira, de Antenor Nascentes (primeira edição em 1945, segunda, revisada, em 1966, mesmo ano da canção). Elegante, sintética, arredondada e de ninguém: a frase-síntese, como os provérbios populares, lugares que são da filosofia cotidiana, nunca é concebida por qualquer indivíduo isoladamente, e por isso constitui patrimônio geral. Até que chega o poeta e mete a mão.

(Chico faria o mesmo gesto outras vezes, no futuro. O caso mais notório é o da canção “Bom conselho”, de 1972, toda construída mediante a contradita minuciosa de provérbios de larga circulação: *inútil dormir, que a dor não passa; quem espera nunca alcança; aja duas vezes antes de pensar; devagar é que não se vai longe.*)

Mas desde sempre o cancionista mexeu nesse patrimônio, ou, se quisermos dramatizar, nessa lixeira da linguagem comum. Uma breve amostra, com passagens de expressões idiomáticas ou lugares-comuns sublinhados: em “Madalena foi pro mar”, de 65, lá está “Madalena foi pro mar / e eu fiquei a ver navios”.¹ Em “Meu refrão”, mesmo ano: “O refrão que eu faço / é pra você saber / que eu não vou dar braço / pra ninguém torcer”. “Olê, olá”, também 65: “Seu padre, toca o sino / que é pra todo mundo saber / que a noite é criança / que o samba é menino”. “Amanhã ninguém sabe”, 66: “Amanhã, ninguém sabe / traga-me um violão”.

Poeta é para isso mesmo, para remexer no patrimônio comum da linguagem e reinaugurar os sentidos.

¹ Estamos seguindo a segura forma apresentada em *Tantas palavras* (São Paulo: Companhia das Letras, 2006), edição oficial de todas as letras do Chico Buarque.

No samba de 66, cuja primeira gravação traz a voz imatura do autor e um arranjo de cordas altamente convencional, pré-bossa-novista, há desde o título alguém que vê e alguém que é visto, e essas duas personagens permanecem do começo ao fim. O peso discursivo do observador é pequeno, relativamente ao peso da pessoa vista – ela é o assunto da canção –, que foi cabrocha na mesma escola onde o observador era mestre-sala e hoje subiu na vida, tanto que vai assistir ao samba mas na galeria, agindo como turista, como imagina o desolado sambista. Começa assim:

Você era a mais bonita das cabrochas dessa ala
 Você era a favorita onde eu era mestre-sala
 Hoje a gente nem se fala, mas a festa continua
 Suas noites são de gala, nosso samba ainda é na rua

Lá está ela, a ex-cabrocha, cá estamos nós, os do samba, ao lado do narrador: a primeira pessoa se dilui no coletivo dos sambistas, a expressar um certo tom social no lamento passional – ela traiu não apenas ao amado, mas a todos. E não custa registrar que o ambiente social aludido é o dos sambistas, que se situavam, naqueles anos, muito mais longe da respeitabilidade e do glamour “*showbiz*” do que hoje. Forçando um pouco a nota, poderemos dizer que os personagens da canção estão ali para figurar gente pobre, uma mulher que de fato largou o carnaval para se dar bem na vida, curtindo noites de gala, e um homem sambista que permaneceu na rua, ao rés do chão.

Cá entre parênteses: nos anos iniciais de sua obra, Chico abusou das referências ao mundo do samba. Seguindo as letras tal como consolidadas na edição em uso, das 31 primeiras canções arroladas – que são todas até o final do ano de 1967 –, nada menos que 21 mencionam algo do campo semântico do samba (samba, violão, carnaval, marcha, cavaquinho).

O esquema geral do samba é simples, estrofe-estribilho; neste é que figura a frase feita do título, sendo ele, o estribilho, todo construído sobre a base das mudanças que se podem ou não se podem ver:

Hoje o samba saiu procurando você
 Quem te viu, quem te vê
 Quem não a conhece não pode mais ver pra crer
 Quem jamais a esquece não pode reconhecer

Procurar, ver, conhecer, esquecer, reconhecer, tudo solicita a visão da mulher amada, e tudo gira em torno do mesmo objeto, a mulher que largou a vida simples e saiu de seu mundo – nisso o samba de Chico Buarque faz par com muitos outros, por exemplo, aquele samba-canção abolerado chamado com o nome da moça, “Conceição”, de Dunga e Jair Amorim, composto em 1956, que Chico e todos os brasileiros que ouviam rádio conheciam na voz de Cauby Peixoto. Conceição, protagonista de uma história parecida com a da ex-cabrocha de Chico, vivia no morro a sonhar com coisas que o morro não tinha, e tomou suas providências – alguém lhe disse que se descesse à cidade iria se dar bem, iria, paradoxalmente, subir na vida. Subiu? “Ninguém sabe, ninguém viu”, chorava Cauby. Conceição se deu mal, bem ao contrário da moça que largou o narrador do samba de Chico. Chico não se perde, nem deixa a personagem extraviada – aliás, ele não se perderia nem mesmo brincando com os pronomes, oscilando entre a segunda pessoa, “quem te viu, quem te vê”, e a terceira, “quem não a conhece”: ou a eufonia venceu as restrições da concordância, o cancionista se lixando para a distinção entre segunda e terceira pessoa, como é comuníssimo no Brasil real, ou de fato houve um giro, o narrador deixando de falar para ela e começando aqui a falar para a plateia?

Para ser ainda mais preciso na distinção, a perspectiva de Chico não tem nada a ver com a do samba imortalizado por Cauby: sua Conceição perdeu o rumo e lamenta ter deixado o morro, e “daria um milhão para ser outra vez Conceição”, para voltar o tempo. Chico não: a ex-cabrocha deixou o narrador triste, como sabemos desde o começo, mas a cada retorno do estribilho o samba faz questão de reafirmar uma atitude de busca – o samba sai à cata da ingrata, e a encontra, não arrependida, mas feliz: a alma feminista de Chico estava já em ação em seus primeiros passos.

O narrador andar­á muito em torno desse objeto amoroso perdido, nas estrofes seguintes:

Quando o samba começava, você era a mais brilhante
E se a gente se cansava, você só seguia adiante
Hoje a gente anda distante do calor do seu gingado
Você só dá chá dançante onde eu não sou convidado

O meu samba se marcava na cadência dos seus passos
O meu sono se embalava no carinho dos seus braços
Hoje de teimoso eu passo bem em frente ao seu portão
Pra lembrar que sobra espaço no barraco e no cordão

Todo ano eu lhe fazia uma cabrocha de alta classe
De dourado eu lhe vestia pra que o povo admirasse
Eu não sei bem com certeza porque foi que um belo dia
Quem brincava de princesa acostumou na fantasia

Nos verbos das frases, a clareza narrativa que Chico oferece desde sempre e mantém ainda hoje, mesmo em seus romances de temática ultracomplexa: passados imperfeitos para aquele passado anterior à crise, ao abandono, ao desamor (*começava, se cansava, seguia; marcava, embalava; fazia, vestia, brincava*), presentes para a dureza da consciência atual (a gente anda distante; *de teimoso eu passo bem em frente ao seu portão*). Virtude banal? Não, nada disso: uma das forças da obra de Chico vem do domínio nada menos que perfeito do português brasileiro culto, em aliança firme com a fluência do autor no português brasileiro falado. Atire alguma pedra quem encontrar tropeço vão. Em “Pedro Pedreiro”, haveria um caso raro de criação de palavra, “penseiro”, mas mesmo aí rima e solução se mostram adequadas, não destoam, não rasgam a harmoniosa superfície do enunciado, por escrito ou na audição.

E o domínio do verso? É de impressionar: apresentadas como quartetos de versos de largas 15 sílabas (assim está no livro de referência aqui mencionado), as estrofes na verdade são mais bem octetos de versos de sete sílabas, quer dizer, as populares redondilhas maiores, articuladas em rimas de rara qualidade, em esquema sofisticado – veja-se, por exemplo, a estrofe segunda, com a sequência de rimas *começava – brilhante / cansava – adiante*, com alternância de vogais aberta–nasal, que se inverte depois, passando a nasal–aberta, com *distante – gingado / dançante – convidado*. Uma forma de entrelaçamento rímico que Chico praticaria outras vezes, sempre com maestria, como vemos no encadeamento genial de “A rosa”, de 1979 (“Arrasa o meu projeto de vida / querida, estrela do meu caminho / espinho cravado em minha garganta / garganta / a santa às vezes troca meu nome / e some // E some nas altas da madrugada / Coitada, trabalha de plantonista” etc.).

A história se encerra numa estrofe que assinala, por assim dizer, o triunfo do derrotado, que passa de abandonado a protagonista do samba de pista, mantendo porém aquele quê de melancolia, presente, arrisco generalizar, em toda a obra de Chico:

Hoje eu vou sambar na pista, você vai de galeria
Quero que você assista na mais fina companhia
Se você sentir saudade, por favor não dê na vista
Bate palmas com vontade, faz de conta que é turista²

“Quem te viu, quem te vê” é uma pequena pérola, em meio a um conjunto vasto de obras de alto nível criado na obra de Chico Buarque, desde o começo de sua trajetória. Nem só de pérolas se compõe seu cancionero, é claro; mas mesmo em canções menos bem sucedidas vamos encontrar a força do compositor. Vamos nos interessar agora em ver, em canções do mesmo período inicial anterior ao ano-chave de 68, em que tudo explodiu – não apenas o Maio francês e o AI-5 brasileiro, eventos de significação política inquestionável, mas também as divisões entre emepistas e tropicalistas, entre velha bossa e jovem guarda, entre samba de morro e bossa nova. A perplexidade nascida do choque das forças em contraste naquele momento ainda agora dá o que pensar, quando vemos de perto a obra dos artistas significativos que viveram a pororoca sessenta-e-oitista.

Chico investiu muito em algumas figuras e imagens, talvez por instinto, talvez por cálculo; uma delas foi a janela. Inocente elemento de construção, a janela recebeu um tratamento destacado em sua obra, a ponto de o genial e reacionário cronista Nelson Rodrigues haver registrado, com agudeza também, que Chico era importante por ser o último poeta a cantar a janela: “No verso de Chico Buarque não há janela intrasendente, e explico: – qualquer janela nos põe em relação direta, fulminante, com o infinito”, diz ele, em crônica de 29 de dezembro de 1967³.

Não era uma piada. Nelson confrontava dois inimigos fortes em suas crônicas desse período agudo da ditadura: as esquerdas, em sentido amplo, e o mito da juventude. Não aceitava o cabresto ideológico nem dos que se submetiam, em sua opinião, ao jugo da União Soviética ou de Cuba, para ele países assassinos da liberdade que ele prezava tanto, nem dos que en-deusavam o jovem por ser jovem, fantasia que aquele tempo nos legou. Para arrostar essas duas forças, Nelson se valia do passado, do que era, conforme

2 Também aqui o texto mistura as pessoas terceira e segunda: você é o pronome explícito de referência à ingrata, mas os verbos do verso final estão conjugados na segunda (bate e faz).

3 *O óbvio ululante* (São Paulo: Companhia das Letras, 1993), p. 72.

suas imagens prediletas, anterior à primeira batalha do Marne, na Primeira Guerra, ou era do tempo do primeiro espartilho de Sarah Bernhardt; chamava-se a si mesmo de velho. E esse conservador, reacionário, regressivo cronista, viu na janela de Chico um aliado importante. Por quê?

Vejamos uns trechos de *Ela e sua janela*, canção também de 1966, constante do primeiro disco do autor, de futuro mesquinho mas eloquente para nossos fins.

Ela e sua menina
Ela e seu tricô
Ela e sua janela, espiando
Com tanta moça aí
Na rua o seu amor
Só pode estar dançando
Da sua janela
Imagina ela
Por onde hoje ele anda
E ela vai talvez
Sair uma vez
Na varanda

[...]
Da sua janela
Uma vaga estrela
E um pedaço de lua
E ela vai talvez
Sair outra vez
Na rua

O samba-canção que relata essa triste história é mal resolvido em vários aspectos formais, da difícil melodia à narrativa um tanto obscura. Mas é certo que o centro gravitacional da canção está na janela, por onde a infeliz mãezinha mira o mundo, onde está a dançar o seu amado; ela sabe que a vida está lá fora.

Essa janela de 66 é sucedida pela muito mais famosa janela de 67, que mobilizou Nelson Rodrigues e todo o país, talvez tanto quanto havia ocorrido com “A banda”; era a janela de “Carolina”, canção nascida, segundo relato de Humberto Werneck no livro das letras de Chico, meio por acaso: em dívida com uma emissora de televisão desde o fracasso de um programa que topara protagonizar, Chico soube que seria perdoado se inscrevesse alguma coisa no II Festival Internacional da Canção, a realizar-se no Rio de

Janeiro, em outubro de 67. O cancionista topou e fez “Carolina”, cuja letra escreveu, como disse ao mesmo Werneck, “nas coxas”, num avião ou num aeroporto, assim sem pretensão.

Mas o resultado foi avassalador: ninguém ficou indiferente à indifere-n-te moça de olhos fundos e tristes. Mais impressionante do que saber que nasceu do acaso e que a letra foi feita em cima da perna é constatar a força do retrato que aí aparece: uma moça triste, outra aliás, como aquela que viu a banda passar, como triste talvez seja também a ex-cabrocha de alta classe, como a mãezinha que vimos logo atrás, como tantas outras mulheres da galleria buarquiana. Tal força teve a canção, que Caetano a regravou, em tom meio paródico, entre o delicado e o desleixado, no famoso disco branco de 1969, tendo já sido citada na famosa “Baby”, do ano anterior, no ainda mais famoso disco *Tropicália ou Panis et circensis*.⁴

Carolina
Nos seus olhos fundos
Guarda tanta dor
A dor de todo esse mundo
Eu já lhe expliquei que não vai dar
Seu pranto não vai nada mudar
Eu já convidei para dançar
É hora, já sei, de aproveitar
Lá fora, amor
Uma rosa nasceu
Todo mundo sambou
Uma estrela caiu
Eu bem que mostrei sorrindo
Pela janela, ói que lindo
Mas Carolina não viu

Carolina
Nos seus olhos tristes
Guarda tanto amor
O amor que já não existe
Eu bem que avisei, vai acabar
De tudo lhe dei para aceitar
Mil versos cantei pra lhe agradar

4 A gravação de 69 rendeu uma interessante polêmica na época, por exemplo no *Pasquim*. Caetano escreveu um texto de grande impacto, “Nossa Carolina em Londres 70”, em seu livro *Alegria, alegria*, de 1977. Ver *O mundo não é chato*, de Caetano Veloso (São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 123-4).

Agora não sei como explicar
Lá fora, amor
Uma rosa morreu
Uma festa acabou
Nosso barco partiu
Eu bem que mostrei a ela
O tempo passou na janela
Só Carolina não viu

Nelson Rodrigues deve ter gostado tanto da Carolina porque, com sua tristeza carregada nos olhos, ela representa aquela socialidade antiga e suburbana, que tanto aprazia ao cronista. De certo modo, Carolina vive naquele mundo que “A banda” recupera, evocativamente: um mundo anterior à brutalidade, um mundo do “tempo da delicadeza”, como Chico mesmo escreverá anos depois, um mundo que a avalanche de modernidades tecnológicas, econômicas, comportamentais, políticas dos anos 60 ia soterrar para sempre.⁵

O narrador da canção faz questão de alertá-la de que a janela permitiria a visão de muita coisa boa. Não quer experimentar, Carolina? “Ói que lindo.” Ela não quis. O tempo passando ali, na janela, e ela nada. Carolina, como Januária da canção desse nome, também de 67, meio que vive à janela; Carolina deixa partir o barco talvez metafórico mencionado pelo narrador, e Januária vive à beira-mar mesmo – o mar, num requinte aliterante de Chico, “faz maré cheia / pra chegar mais perto dela”, e uma entidade coletiva tratada na letra como “o pessoal” tem encantos por Januária, anda em volta de sua janela, e ela, “malvada, se penteia / e não escuta quem apela”. Linda Januária, triste Carolina.

(Elas duas, mais a moça de “Morena dos olhos d’água”, outra linda canção de 66: “Morena dos olhos d’água / tira os seus olhos do mar / vem ver que vida ainda vale / o sorriso que eu tenho / pra lhe dar”. Mais uma mulher vista a partir dos olhos, à beira do mar. A moça dos olhos d’água foi convidada a tirar os olhos do mar e a olhar para o cantor, que ali estava oferecendo um sorriso como substituição a um amor, o “seu homem”, que se fora embora, prometendo voltar.)

(Vá entre parênteses uma observação sumária: nos romances, desde *Estorvo*, há uma profusão de janelas e câmeras de filmagem, reais ou

⁵ Um ensaio exemplar sobre o tema, na mesma direção, se encontra em *Chico Buarque*, de Fernando de Barros e Silva (São Paulo: Publifolha, 2004).

imaginárias, assim como espelhos e espelhamentos. Daria um tratado interessante levantar essas duplicações.)

Pela janela, o que mais funciona, nas canções de Chico ou na vida real brasileira que Nelson percebeu estar retratada na obra do nosso cancionista, é a visão: pela janela se olha para o mundo, e em pequena parte a janela permite a vista do que anda dentro de casa. Se a porta é a comunicação física entre o mundo e a casa, porque é por ela que se entra e sai, o mundo entra em casa pela janela, mediante a visão.

Ocorre que, como lembramos nas primeiras linhas deste ensaio, o mundo estava sofrendo uma mudança forte, irresistível e sem volta com a instauração do reinado da televisão, e a televisão passaria a ser a janela das casas sem janela, dos apartamentos modernos cujas aberturas davam não para o infinito saudado por Nelson Rodrigues, mas para estreitos poços de luz, para muros (no romance *Benjamim*, Chico botou a janela do apartamento do protagonista dando para uma pedra monumental, um morro-pedra, um monolito indesmentível, a paisagem dos piores pesadelos da intensificação urbanística). A vista bloqueada do romance pode ser lida como imagem imediata do fechamento político, mas tem ainda mais alcance na representação da dramática mudança que começava ali, nos 60. Chico percebeu esse pássaro quando ele ainda armava o voo.

Por isso, vale lembrar, como passo final da reflexão, outra canção que não conheceu nem fama, nem prestígio, mas tem relação total com as anteriores: é “A televisão”, de 67.

O homem da rua
Fica só por teimosia
Não encontra companhia
Mas pra casa não vai não
Em casa a roda
Já mudou, que a moda muda
A roda é triste, a roda é muda
Em volta lá da televisão
No céu a lua
Surge grande e muito prosa
Dá uma volta graciosa
Pra chamar as atenções

O homem da rua
Que da lua está distante
Por ser nego bem falante
Fala só com seus botões

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
No céu a lua
Que não estava no programa
Cheia e nua, chega e chama
Pra mostrar evoluções
O homem da rua
Não percebe o seu chamego
E por falta doutro nego
Samba só com seus botões

Os namorados
Já dispensam seu namoro
Quem quer riso, quem quer choro
Não faz mais esforço não
E a própria vida
Ainda vai sentar sentida
Vendo a vida mais vivida
Que vem lá da televisão
O homem da rua
Por ser nego conformado
Deixa a lua ali de lado
E vai ligar os seus botões
No céu a lua
Encabulada e já minguando
Numa nuvem se ocultando
Vai de volta pros sertões

Também samba-canção, puxada para a bossa nova, de melodia com sinuosidades à maneira de Noel Rosa, sem estribilho que amarre o andamento lírico mais uma vez melancólico, “A televisão” faz um genérico “homem” circular entre três ou quatro polos – a casa, para onde ele não quer

voltar; a rua, lugar em que ele se desola com a solidão; o aparelho de televisão, onipresente; e a lua, que passa indiferente a tudo. Dois contrapontos, na verdade, a tensionar o homem: a casa e a rua, a tevê e a lua.

Ou três: também entre o presente e o passado se organiza, sutilmente, o relato. Há por tudo, na letra e no som da canção, um sentido de coisa perdida: começa que o homem não encontra companhia na rua, mas não quer voltar para casa – só por aí se vê um enredo com o tempo. Depois ficamos sabendo que a roda mudou, talvez a roda-viva da canção desse nome, feita no mesmo ano de 67, mais provavelmente a roda de samba, e logo se esclarece que a roda se transformou por exigência da moda, que sempre muda, neste caso emudecendo a conversa, em roda da televisão. Nem a lua, surgindo já na primeira parte da canção, altera a coisa, quando aparece: ela tenta chamar a atenção, mas nada consegue. A estrofe conclui dizendo que o homem – mais uma frase feita colhida por Chico na mixórdia da linguagem diária – fala só com seus botões. Botões, a canção nem diz claramente, são também os que acionam a televisão, nos aparelhos daquele tempo.

(Essa presença do tempo, da mudança que ele faz, da transformação dos personagens, esse sentido entranhadamente narrativo, enfim, está na alma da obra de Chico, em disco e em livro, desde o começo. Não é apenas quando conta uma história, como fez no teatro, nos romances e em canções marcantes, mas sempre: quem te viu, quem te vê. É um traço que ajuda a entender a relação contrastiva de Chico com a Tropicália, começada também em 67: ali onde nosso autor insistia em ver história, Caetano, exemplarmente, fazia a afirmação do presente, “Caminhando contra o vento / eu vou”. Chico, um temperamento clássico; Caetano, romântico.)

Na terceira estrofe, o argumento se generaliza, do homem da rua, singular, para os namorados em geral, coletivo, também eles alcançados pela transformação: em vez da luz da lua, agora vão se banhar na luz opaca da televisão. “E a própria vida / vai sentar sentida” diante da tevê, porque nela se pode ver “a vida mais vivida”, dando a impressão de ser mais vívida. Que resta à lua? Sair dali, daquele ambiente hostil agora comandado pela televisão. Para onde ir, então: para a cidadezinha que viu a banda passar? Nem isso: a lua, “numa nuvem se ocultando / vai de volta pros sertões”, para as profundezas do Brasil arcaico, não integrado, ainda, pela televisão.

Cabem aqui uns parágrafos sobre *Roda-viva*, peça escrita no final de 1967 (primeira encenação em janeiro de 1968), mesmo ano, portanto, em que um Benedito Silva vai virar Ben Silver justamente para fazer sucesso na

televisão – orientado por um Anjo, que é o empresário, orgulhoso de estar economizando divisas ao ajudar a criar um *pop star* nacional. A televisão aparece na primeira cena: Benedito entra amistoso e se acende a luz vermelha de uma câmera, que transforma tudo, e ele passa a encenar um tanto artificialmente sua própria condição de compositor e cantor. O fundo, o panorama mental da peça, tem algo de *A fazenda modelo*, um grito contra a modernização forçada daqueles anos, grito que é uma lamentação pela mudança e que a peça (ou a novela) contrapõe a uma vida mansa e pacífica, meio idealizada (Benedito tem uma esposa amena, Juliana, que estranha o Anjo e a transformação de Benedito, que toca ieieie).

Há outros personagens: Capeta, amigo do Anjo, intriguento, dá manchetes escandalosas o tempo todo; outro se chama Ibope; Mané, amigo do tempo de obscuridade, a quem Benedito/Bem se queixa da nova condição ao perceber-se sujeitado ao novo esquema, diante do qual se percebe impotente; e o Povo, manipulado sempre. Já temos aqui cena de “celebridades”, exploração meio escandalosa da vida íntima do astro, coisas a que o *showbiz* nos acostumou tanto que agora até parece banal, parte da vida de qualquer um, momento inescapável da formação emocional de todo mundo – há até o qualificativo “celebridade”, agora “*influencer*”, para designar a posição. Ninguém se espanta, ninguém estranha mais – mas Chico estranhou o fenômeno lá em seu nascedouro, ou melhor, em um de seus renascimentos, ou melhor ainda, na aurora da brotação do fenômeno na era da televisão.

Benedito se compara a certo poeta, tão bom artista e tão obscuro, ao passo que ele, pouco poeta, é festejado de norte a sul (cita o nome de grandes cidades brasileiras); quem canta a logo famosa canção “Roda-viva” é o Povo. Benedito diz ter saudades do Partido Comunista. A certa altura, Benedito vira Benedito Lampeão e canta um pastiche de “Disparada”! Depois o Anjo trata de considerá-lo artista internacional; há reações extremadas de estudantes e tal. Finalmente o Anjo conclui que a única saída é Benedito morrer, e ele se suicida ao som de guitarras; Juliana é aclamada como *pop star*, com estampa *hippie*, a qual é ridicularizada no desfecho.

Mas era só uma questão de tempo, de muito pouco tempo; como o mesmo Chico registrará em 74, na fraca (mas significativa) novela alegórica *Fazenda modelo*, a televisão chegará a todo o canto. No capítulo IV se lê: “A novidade das oito era uma tela mágica ligada na praça do coreto”. E dali não saiu mais.

Como os grandes artistas ao longo de toda a larga modernidade, Chico intuiu a mudança na hora: quem viu aquele mundo anterior, viu; quem não viu, não vê mais – mas poderá entrever algo dele pela magnífica fresta da arte.