

**INCLUSO PORQUE HABLO GRIEGO / CON TU IMAGINACIÓN: POESÍA Y
CANCIÓN EN CHORO BANDIDO**

*Even because I'm speaking Greek / with your imagination: Poetry and
song in Choro Bandido*

DOUGLAS SILVA*

Universidade Federal de Minas Gerais

dsilva1988@gmail.com

Palabras clave
recepción clásica;
MPB;
poética antigua

Keywords
classical reception;
MPB;
classical poetics

Resumen

El propósito de este breve ensayo es analizar las referencias y posibles conexiones entre las canciones del disco *Paratodos* de Chico Buarque, especialmente la canción “Choro Bandido”, compuesta en colaboración con Edu Lobo, y conceptos de poética antigua. Consciente de la proximidad entre el canto, la entonación y el habla (que también se entrelazan en las antiguas artes verbales que dieron nombre a lo que hoy llamamos poesía), la voz de un poeta aparece en “Choro Bandido”, desplegándose no solo en un conjunto de imágenes que aluden a antiguas nociones de la vida de poeta (pobreza, astucia, necesidad, mentira, inspiración, ceguera, poder sobrenatural), sino también en detalles de la reflexión desarrollada por Platón en su obra.

Abstract

The purpose of this brief essay is to analyze references and possible connections between songs from the album *Paratodos* by Chico Buarque, especially the song “Choro Bandido”, composed in partnership with Edu Lobo, and concepts of classical poetics. Aware of the proximity between singing, intonation and speech (which are also intertwined in the ancient verbal arts that gave name to what we now call poetry), the voice of a poet appears in “Choro Bandido”, unfolding not only in a set of images that allude to old notions of poet's life (poverty, cunning, need, lies, inspiration, blindness, supernatural power), but also in details of the reflection developed by Plato in his work.

Incluso porque hablo griego / con tu imaginación: Poesía y canción en Choro Bandido

Ao entrevistar Nuno Ramos para o programa Roda Viva da TV Cultura, Mário Sérgio Conti, tempos após apresentá-lo como artista visual e escritor, lembra que Nuno “também faz uns sambinhas” (Roda Viva, 2015, 1:15). Famosas também se tornaram as críticas de João Cabral de Melo Neto a Vinicius de Moraes em entrevista à Folha de São Paulo nos anos 90, em que afirma que Vinicius tinha talento para coisas de maior sofisticação e que se entrou pelo caminho do samba foi porque quis (Couto, 1994). Afirmações como essa são comuns, ainda que para alguns seja a canção o produto mais complexo e original produzido pela cultura brasileira, tido como nossa contribuição artística mais profunda no século XX.

Chico Buarque, um dos autores da canção que será discutida neste texto, veio a se tornar o ganhador do prêmio Camões de 2019, um dos símbolos máximos de prestígio que um artista da palavra em língua portuguesa pode receber. O caso é em tudo muito semelhante ao Nobel de Bob Dylan: ainda que ambos os autores tenham também produzido literatura no sentido mais convencional, em livros –e certamente os prêmios literários buscam seus vencedores majoritariamente em livros–, é muito claro que o grande poder de suas obras, reconhecido nos planos, está disposto nas palavras que estão fora dos livros, nos álbuns lançados pelos artistas nos mais variados formatos em vigência nas seis décadas de trabalho que ambos atravessaram.

Poderíamos pensar a partir desse reconhecimento que há um gesto positivo de valoração, de reconhecimento da música popular enquanto potência artística, que aproxima Dylan e Chico Buarque de T.S. Eliot e Mia Couto, outros vencedores desses mesmos prêmios. Parece haver, no entanto, um descompasso presente na declaração de escritores como Alberto Mussa (Casarin, 2016) ou mesmo na célebre declaração de Norman Mailer, anterior à premiação mas sintoma de um considerável mal estar: “se Dylan é um poeta eu sou um jogador de basquete” (Leland, 2001). Parece de toda forma justo o questionamento: o que leva alguém a incluir no espaço da literatura um artista que já obtém destaque em outro campo? Tratar um grande compositor como poeta não é justamente desacreditar, por meio de uma generalização grosseira e elitista, na força própria da canção?

A facilidade com que Chico Buarque transita por esses dois papéis em “Choro Bandido” parece oferecer alguma resposta para esse dilema. Para construir essa dupla personalidade de cantor/poeta, o compositor usa ferramentas de uma tradição poética e estética que se apresenta como patrimônio e origem de ambas as artes, se nos dermos o direito de lê-las como fenômenos distintos. Toda a tópica utilizada por Chico Buarque na canção vem não sem motivo de uma tradição clássica e com esse gesto ele parece buscar um tensionamento ainda mais potente do dilema. Afinal não nos importamos em remontar a Homero, a rigor um cantor na sua existência duvidosa, uma tradição hoje em majoritariamente livresca, ou se incluímos a lírica coral e o teatro entre os gêneros que formataram nossa ideia de poesia e literatura, não tememos extraí-los de seu contexto original de performance: qualquer um de nós pode ler em sua própria casa uma peça de Sófocles, Shakespeare ou Arlt.

“Choro Bandido” foi composta em parceria com Edu Lobo para a trilha sonora da peça *O Corsário do Rei*, escrita por Augusto Boal e montada pela primeira vez em 1985, ano da volta do dramaturgo de seu exílio. Sua primeira gravação data do mesmo ano, para o LP com a trilha sonora da peça, e é interpretada por Edu Lobo, com Tom Jobim ao piano, este certamente uma das principais referências na feitura da canção. As gravações definitivas de cada um dos compositores, porém, viriam a público somente em 1993, nos discos *Corrupção* e *Paratodos*, de Edu e Chico, respectivamente. Tomaremos por base o contexto da gravação de Chico Buarque.

Paratodos é um disco de transição na carreira de Chico. Ali, ele abandonava a estética de produção que reinara em sua obra no final dos anos 1980 e teve como pico o seu último disco da década, *Francisco*, e assumiria ares mais noventistas. Alcançou alguns sucessos, como “Futuros Amantes” ou a faixa que dá título ao disco, uma espécie de ode aos compositores e à história da música popular brasileira, culminando em Tom Jobim, o maestro soberano. O disco é o primeiro de composições inéditas apresentado por Chico Buarque após sua bem sucedida estreia como romancista. Em 1991, ele publicara pela Companhia das Letras *Estorvo*, o primeiro título de uma carreira literária que se mostrou tão produtiva quanto sua carreira musical: desde 1991, Chico lançou 5 discos de estúdio, o mesmo número dos romances até hoje editados.

Ainda que tenha alcançado sucesso enquanto dramaturgo e tenha publicado uma novela (*Fazenda Modelo*), um livro de poemas da juventude (*A Bordo do Rui Barbosa*, que só veio a público no começo dos anos 80) e também tenha se aventurado na literatura infantil (*Chapeuzinho Amarelo*, de 1979), Chico só alcançaria de fato o *status* de escritor ao adentrar aquele que já seria (e talvez ainda seja) o espaço mais nobre da literatura contemporânea, ao menos para alguém que já tenha se destacado nos versos e que tenha, portanto, que afirmar o seu fôlego narrativo: o romance.

Por coincidência ou não, sua imersão literária engendra aquele que será um disco atipicamente imerso em referências clássicas. Em *Paratodos*, Chico se mostra em profundo diálogo não apenas com a tópica tradicional de uma tradição clássica que certamente ele, filho de uma família de intelectuais, conhecia, mas é capaz de fazer um sutil jogo de palavras com o famoso verso 95 da *Oitava Pítica* de Píndaro (“Efêmeros o que é alguém? O que não é alguém? Sonho de uma sombra”) ao dizer em “Outra Noite” “Sombra de outro sonho, alguém”; parece buscar, faixas depois, a versão de Eurípides do rapto de Helena em “Romance”, quando canta “Te sequestrei / Vou te reter pra sempre / Na minha idéia / No teu lugar, talvez / Fique alguma tonta, uma dublê / Uma mulher alheia”.

Porém, de todas as questões antigas que se deixam mostrar, a discussão em torno do fazer artístico e dos mistérios da força poética é a que se mostra mais fértil e interessada no álbum. “Choro Bandido” se apresenta então como uma conjunção dos dois interesses. As três primeiras faixas do álbum, “Paratodos”, “Choro Bandido” e “Tempo e artista”, são canções metalinguísticas por tratarem seja do cânone da canção popular, do processo de ficcionalização presente no ofício do compositor ou, no caso da última, na experiência do artista diante da passagem do tempo por seu corpo material ou, e o que mais interessa, por seu *corpus*.

Começamos pelo título. “Choro bandido”, como observa Silvio Moreira em excelente ensaio sobre a canção (Moreira, 2011), é um título que carrega em si uma espécie de redundância. O choro,

o próprio nome já nos diz, é algo como um lamento sonso, manhoso, uma música que é ambígua em sua melancolia carregada, como se em meio a alguma autocomiseração não conseguisse esconder sua ironia virtuosa. O bandido, como veremos, também não se trata de um adjetivo ligado à violência, ao arrebatamento vulgar, ao crime, mas ao golpe, à *ruse*, uma trapaça muito mais filha do engenho do que da força. Isso é importante porque é por meio desse movimento que a canção tentará demonstrar a ambivalência de suas falsidades.

“Mesmo que os cantores sejam falsos como eu/ Serão bonitas, não importa / São bonitas as canções. / Mesmo miseráveis os poetas/ Os seus versos serão bons.” A correspondência entre cantor e poeta criada pelo paralelismo desses primeiros versos parece também atingir o compositor. Se o aedo, o cantor do mundo homérico, é chamado por nós de poeta por ter em seu ofício a tarefa de compor (ou ao menos de modificar) *em performance* o seu discurso, encontramos aqui uma aproximação que trata antes de tudo da criação daquilo que seria ela mesma uma “vida toda linguagem” e por isso necessariamente recorte, interpretação. Por outro lado, como observa André Almeida, a interpretação está sempre grávida de alguma verdade e é essa estranha relação, já prenunciada pelos próprios poetas antigos, por exemplo na *Teogonia*, que é posta em movimento já nos primeiros versos (Almeida, 2010).

Essa exata canção foi apresentada no musical de Augusto Boal, em uma peça encenada dentro da peça principal, cuja finalidade é representar episódios da vida de Monsieur Duguay-Trouin, francês que tentou no século XVIII assaltar o Rio de Janeiro. Ela, originalmente chamada de “Chorinho da abordagem”, é a canção entoada pelo corsário a uma carcereira, quando de sua prisão na Inglaterra. Ou seja, a canção seria o modo encontrado pelo aprisionado de seduzir sua vigia e assim conseguir sua liberdade. A “abordagem” do título original é justamente esse seduzir que aproxima em diversos pontos o discurso amoroso do artístico – e não é à toa que a poesia e a canção com tanta frequência se debruçam sobre esse tipo de discurso.

Não sem motivo, a canção tem como sequência a descrição do nascimento da música, cujas notas eram “surdas” quando um deus “sonso e ladrão/ fez das tripas a primeira lira que animou todos os sons”. Aqui é clara a referência ao célebre episódio narrado no *Hino Homérico a Hermes* (versos 45-54), a de um Hermes ainda recém-nascido constrói a primeira lira ao se deparar com uma tartaruga:

Cortou, então, na medida hastes de caniço e fixou-as
Ao longo do dorso, prendendo as pontas no casco da tartaruga.
Com sua perícia, estendeu em volta uma pele de boi,
Colocou dois braços, por cima ajustando uma trave,
E estendeu sete afinadas cordas de tripas de ovelhas.
Depois que fabricou, diligente, o amável brinquedo,
Com um plectro fez vibrar cada parte; em suas mãos, ela
Ressoou formidável.

(Homero, 2010, p. 408)

Esse relato mítico não se encaixa na canção apenas por sua relação etiológica com a música e com a poesia, mas por Hermes ser antes de tudo um deus ligado às mil dimensões da linguagem e, por isso, à trapaça e à argúcia. Platão, no *Crátilo* (408A) (1988, p. 134), relaciona o nome do deus

numa etimologia popular à palavra intérprete (*hermêneia*) e reconhece que o mensageiro, o intérprete, o ladrão, o mentiroso, o barganhador, todas essas que também são facetas desse mesmo deus que é Mercúrio, todas têm a ver com a linguagem.

Hermes é desde o roubo do gado de Apolo um especialista nessa arte, no *kleptein*. Antoine Faivre ao descrever o deus repensa a própria ideia expressa por esse verbo. Ele não significa apenas roubar, mas tem consigo algo também da argúcia, como recuperar, retirar algo do espaço do oculto, trazer o tesouro de volta à luz. Hermes rouba para trazer de volta à circulação (Faivre, 1995, p. 14).

Quando afirma que “Mesmo que você feche os ouvidos/ e as janelas do vestido,/ minha musa, vai cair em tentação”, o canto do corsário, assim como o canto enunciado por Chico Buarque, se mostra consciente das artimanhas utilizadas outrora por aventureiros que pretendiam ouvir o discurso infinito das sereias, sedutor e confuso porque distante da nossa ordenação humana, e por isso fatal. Essa musa-mulher que pretende seduzir, origem e destino do canto, é incapaz de experimentá-lo sem se deixar levar, justamente porque, como é dito no início, não importam as boas intenções ou o quão verdadeiro é esse “você nasceu pra mim” dito ao pé do ouvido. A beleza não mora sempre na veracidade, mas, como nos diz Hesíodo no *Hino às musas* de sua *Teogonia* (v. 1-107), também ou principalmente na verossimilhança. Por fim, em “Mesmo que você fuja de mim por labirintos e alçapões / saiba que os poetas como os cegos podem ver na escuridão”, a canção, como é dito em versos anteriores, está de fato “falando grego com nossa imaginação” –o labirinto, o poeta cego, tudo remete à confusão do discurso, que, tão perigoso quanto visto por Platão, é capaz de demover boas ideias, influenciar. O poeta, mântico, criatura leve, é capaz de ver o não visto, recordar, desvendar justamente porque trabalha com outros signos, trapaceia, se coloca, como Mercúrio em uma fronteira.

Nietzsche, no aforisma 408 de *Humano, demasiado Humano II* (2008, p. 321) nos oferece uma excelente imagem ao dizer que como no Hades da *Odisseia*, os nossos fantasmas necessitam de algum sangue, do nosso sangue, para começarem a falar. É certo que a arte não se resume a uma constante referência ao passado, ela é capaz de projetar-se, a partir de seus gestos amplos e generosos ou egoístas e cleptomaniacos, em um passado sempre novo, que se renova ele mesmo ao ser posto em movimento diante de nossos olhos. “Choro Bandido” parece ter por finalidade nos lembrar, ao falar grego com nossa imaginação, que esses dois mundos, o do canto e o da poesia, têm trânsitos, fronteiras, no passado e hoje, e que a interferência entre esses dois espaços –e em se tratando do Brasil, poderíamos também falar das complexas e potentes relações entre o erudito e o popular– é onde talvez cada uma das formas se encontre em sua maior potência. Chico Buarque e Edu Lobo, tal qual o deus que aqui homenageiam, sabem que a força está no trânsito e na transição, na capacidade de deixar que esses espaços naturalmente se confundam.

Referências

- Almeida, A. (2010). A mitologia greco-latina na canção Choro Bandido. *Crítica & Companhia*, 6. <https://bit.ly/3pLdQI6>.
- Casarin, R. (2016). O que escritores, editores e professores acharam do Nobel para um músico? *Página cinco*. <https://bit.ly/3ve2vkL>.
- Buarque, C. (1993). *Paratodos* [LP]. Rio de Janeiro, BR: RCA.
- Couto, J. G. (1994). O pedreiro do verso. *Folha de S. Paulo*. <https://bit.ly/2TUVsAx>.
- Faivre, A. (1995). *The eternal Hermes*. Lansing, Phanes Press.
- Hesíodo (2013). *Teogonia* (Ch. Werner, trad.). São Paulo, Hedra.
- Homero (2010). *Hinos Homéricos*. São Paulo, Unesp.
- Leland, J. (2001). It's Only Rhyming Quatrains, But I Like It. <https://nyti.ms/3vb5PNP>.
- Moreira, S. (2011). Uma consideração sobre o canto: A propósito de um Choro Bandido de Chico Buarque e Edu Lobo. *Zagaia Zagaia*, 1. <https://bit.ly/3ghOAGp>.
- Nietzsche, F. (2008). *Humano, demasiado humano II*. São Paulo, Cia. das Letras.
- Píndaro (2018). *Epinícios e fragmentos* (R. Rocha, trad.). Curitiba, Kotter Editorial.
- Platão (1988). *Teeteto e Crátilo* (C. A. Nunes, trad.). Belém, Editora UFPA.
- Roda Viva (15 de marzo de 2015). *Nuno Ramos - 01/10/2012* [Archivo de video]. Youtube. <https://bit.ly/3cxyw0D>.

***Douglas Silva** (Belo Horizonte, 1988) é bacharel em Língua Grega (UFMG, 2011) e licenciado em Português (CEFET-MG, 2017). É mestre em Estudos Literários (UFMG, 2014) e doutorando na mesma instituição. Tem por interesses principais os assuntos: poesia helenística, metapoesia, biografia literária e recepção clássica no Brasil. É professor de Língua Portuguesa no Colégio Mangabeiras Parque, em Belo Horizonte.

RECIBIDO: 14/03/2021

ACEPTADO: 04/06/2021