

O erotismo sagrado de Chico Buarque

uma breve leitura da canção *Sobre todas as coisas*

Márcio Ronei Cravo Soares
Mestrando em Música / UFMG

O texto que apresentaremos, aqui, é resultado parcial de atividade acadêmica proposta em uma disciplina de mestrado. Nossa intenção é, tão somente, socializar com os participantes deste 2º encontro de Música e Mídia algumas das leituras feitas por nós naquela atividade.

Nosso contexto temático é circunscrito pelo fértil, e variado, solo da Música Popular Brasileira. Inicialmente, pensamos ser importante especificar nosso limite conceitual da sigla, entendida como gênero musical, MPB.

Em artigo publicado na revista Debates, a pesquisadora Martha Tupinambá de Ulhôa vincula o surgimento do termo MPB aos veículos midiáticos. Examinando a terminologia, diz a estudiosa:

Com a consolidação dos meios de comunicação de massa, as tradições musicais orais e comunitárias (...) passaram a ser designadas de música folclórica e o termo música popular passou a distinguir (sic) as práticas musicais veiculadas pela mídia (...) (Ulhôa, 1997: 80)

Nesse mesmo artigo, a autora propõe o termo Música Brasileira Popular, argumentando que, desse modo, estaria contemplada não só a chamada MPB, mas também outros gêneros musicais de larga reprodução midiática, como o Rock, a Música Romântica e a atual Música Sertaneja.

Não nos interessa, nesse momento, expor, em detalhes, a reflexão apontada por Ulhôa. Contentamo-nos em considerar, para este texto, o vínculo inegável do gênero MPB com um certo grupo de canções, de compositores e de público, mediados pela tecnologia difusora dos veículos de comunicação contemporâneos. Integram aquele grupo, segundo nossa opinião, os músicos Edu Lobo e Chico Buarque. Em parceria, eles têm um vasto material composicional registrado e atuam também como intérpretes, tendo gravados vários discos em suas respectivas carreiras *solo*. Nosso objeto de análise é a canção “Sobre todas as coisas”¹, gravada no disco *O grande circo místico*, lançado em 1983. Todas as canções desse disco foram compostas por Edu Lobo e Chico Buarque; enquanto esse assinou os textos verbais, aquele ficou responsável pela criação dos textos musicais.

¹ O texto verbal dessa canção encontra-se na seção Anexos, ao final deste trabalho.

Segundo informações contidas no encarte do disco, todas as composições foram inspiradas no poema “O grande circo místico”², de Jorge de Lima. A partir da relação declarada entre as criações poética e musical, cremos em que é relevante pontuarmos um breve comentário acerca daquele poeta.

Jorge de Lima viveu de 1893 a 1953 e nasceu em União, interior de Alagoas. Ao longo da vida, envolveu-se com a política partidária e lecionou Literatura Brasileira na Universidade do Brasil, nos anos 30, além de ter exercido a Medicina. Segundo os professores de Literatura Carlos Emílio Faraco e Francisco Marto de Moura, a carreira literária do poeta pode ser dividida, tematicamente, em quatro momentos: “a parnasiana, a da poesia negra, a religiosa e a épica”. (Faraco e Moura, 1994: 239). A chamada fase religiosa do escritor esteve diretamente influenciada pelo fato, marcante na vida do poeta, de sua conversão ao Catolicismo. Dessa safra são, por exemplo, os livros *Tempo e eternidade* (com colaboração do escritor Murilo Mendes), de 1935 e *A túnica inconsútil*, de 1938.

Do comentário biográfico acima, cumpre sublinhar o conteúdo místico-religioso de parte da produção de Jorge de Lima. O poema “O grande circo místico” foi publicado no livro *A túnica inconsútil*, em 1938, época em que a adesão do poeta ao Catolicismo já havia ocorrido. Ao lermos aquele poema, encontramos referências religiosas em vários versos:

- (8) que tinha no ventre um santo tatuado.
.....
(10) quis entrar para um convento,
.....
(15) sofrendo muito por amor de Deus,
.....
(17) a Via-Sacra do Senhor dos Passos.
.....
(23) pois as gravuras sagradas afastavam
.....
(27) Quando acabou, o ateu se converteu, morreu.
.....
(29) Mas o maior milagre são as suas virgindades.
.....
(33) são as suas mágicas em que os simples dizem que há o diabo;
(34) mas as crianças crêem nelas, são seus fiéis, seus amigos, seus devotos.
.....
(41) mas ninguém vê as almas que elas conservam puras.
.....
(43) atiram as almas para a visão de Deus (Lima, 1969: 90)

Nosso interesse pela temática religiosa está no fato de a entendermos como de grande importância na construção dialógica tecida entre o poema “O grande circo místico” e a canção

² Esse poema encontra-se na seção Anexos, ao final deste trabalho. Optamos por preservar todos as fórmulas ortográficas da edição pesquisada.

“Sobre todas as coisas”, ampliando-se, desse modo, o feixe de leituras possíveis dessa canção, se consideramos tal dialogismo.

Assumindo, como fundo temático comum do poema e da canção em análise, a religiosidade, passamos a buscar, no vasto leque de valores que formam nossa cultura, uma possível fonte anterior para ambos os textos em questão até aqui, a saber, o poema “O grande circo místico” e o texto verbal da canção “Sobre todas as coisas”.

Antes, porém, precisamos pontuar um outro matiz temático presente no poema e na canção citados: o discurso amoroso. Em Edu Lobo e Chico Buarque, cremos em que é possível, a respeito daquela canção, vê-la como uma unidade discursiva que trata, justamente, do sentimento de amor. Resumidamente, diremos que as palavras de “Sobre todas as coisas” expõem a dor de um enunciad^{or} – coincidência curiosa do estado passional no próprio termo – insatisfeito com a aparente não correspondência de seu interesse amoroso por um outro que é seu objeto de desejo. No poema de Jorge de Lima, desde a sua fundação exterior – que diz respeito ao modo como as frases são seqüencialmente estruturadas, especialmente a partir do circo-cortina que se abre desde o terceiro verso – à interior – que trata do enredo e das personagens envolvidas e relacionadas – o tema amoroso comparece sempre, por vezes ornado com ingenuidade e pureza sacras (como exemplo, versos 8, 15, 17), por vezes revelando desvãos menos castos, e talvez, por isso mesmo, também ingênuos, da inscrição erótica do amor (como exemplo, versos 26 e 38). Destacamos que a interpretação dos versos citados para exemplificar nossa fala não deve ser entendida como limite fixo que bifurca o tema amoroso, fragmentando-o em dois. A flutuação discursiva entre os timbres sagrado e profano revela um jogo tensivo necessário à existência de ambos os timbres. Dizendo de outro modo, a figuração dual do sentimento de amor, ora metáfora angelical (verso 43), ora imagem maculada (verso 26), traça, na semântica dos versos, um contraste não exclusivista, de coloração nitidamente barroca.

Os temas do poema “O grande circo místico” e da canção “Sobre todas as coisas” pontuados até aqui, a saber, a religiosidade e o sentimento amoroso, presentes em ambas as peças, são a ponte que nos levou a procurar um verbo anterior, inscrição cultural gravada no tempo mnemônico das gerações. Nosso percurso encontrou pouso nas palavras sagradas do Cristianismo. O primeiro dado notório está no fato de a Bíblia ser um compêndio de livros que constroem uma mitologia³ religiosa. Leiamos, a seguir, o excerto:

³ Situamos o Cristianismo como uma mitologia, ou seja, narração que pretende apresentar os hábitos, crenças e costumes de um povo por meio de parábolas.

10 Que lindos são os teus peitos, irmã minha esposa! Os teus peitos são mais formosos do que o vinho, e o cheiro dos teus bálsamos excede o de todos os aromas.

11 Os teus lábios, ó espôsa (sic) são como um favo, que distila doçura, o mel e o leite estão debaixo da tua língua: e o cheiro dos teus vestidos é como o cheiro do incenso (Cântico dos Cânticos de Salomão, 1965: 520)

Se, como já dissemos, há, no conjunto de textos bíblicos, um contexto claramente religioso, por outro lado, cremos em que o fragmento transcrito acima enleva-se de metáforas sensuais, possibilitando leituras, ao menos, ambíguas, tanto mais se forem confrontadas com as pontuações que viemos fazendo sobre o poema “O grande circo místico” e a canção “Sobre todas as coisas”. Destacamos, com relação a um comentário comparativa entre o texto bíblico e a canção de Edu Lobo e Chico Buarque, que há, nos recursos metafóricos de ambos os textos, imagens semelhantes, como as que são criadas a partir dos mesmos produtos alimentícios, a saber, o leite e o mel. Podemos, ainda, figurar o corpo, colocado nos dois textos como marca indelével da materialidade erótica. A importância da corporalidade está no fato de que, sem o corpo, toda figuração erótica teria de ser, necessariamente, sublimada, ou ainda, esvaziada de matéria.

No fragmento bíblico, o corpo é explicitamente citado: “peitos”, “lábios”, “língua”, ou sugerido por sensações como o olfato. Aqui, é possível a explicitação, levando-se em conta o contexto que molda as palavras: trata-se de um livro religioso, em que, jamais, uma metáfora deveria ser lida fora do âmbito sagrado. Nas notas que acompanham o texto “O cântico dos cânticos de Salomão”, várias observações são feitas quanto ao significado de certas palavras e expressões. Assim, as partes corporais devem ser lidas como metáforas do amor divino, da própria Igreja e de personagens do Cristianismo, como Jesus Cristo e Maria. Já na composição de Edu Lobo e Chico Buarque, temos um discurso de convencimento, um pedido veemente em forma de declaração amorosa. O eu-lírico deseja um outro que aparenta não lhe corresponder. Nesse caso, também é evocada a presença divina. É, justamente, em nome desse deus que se deve ceder ao pedido de amor. Não se trata, portanto, de amar a deus, mas de amar por deus. Esse detalhe determina, substancialmente, a maneira como a corporalidade é manifestada em um e outro contextos. Em “Sobre todas as coisas”, não encontraremos um corpo explícito. Ele está escondido, travestido em barro e vale:

(11) Se do barro fez alguém com tanto amor

.....

(19) Mostra os vales onde jorra o leite e o mel

..... (Buarque: 1993)

A vontade amorosa do eu-lírico tem, no texto verbal dessa canção, um objetivo claro: o encontro com o outro, conjugado na métrica erótica dos corpos. Entretanto, se não é

possível falar em matéria divina, ao menos do ponto de vista da materialidade que nos conforma, enquanto humanos, fica interdita a matéria, e o discurso trata de revestir o corpo de quem fala, o eu-lírico, esse sim, corpo materializado pelo qual perpassa, também, a instância do erótico. É por deus que a cessão ao pedido amoroso deve haver por parte de quem é cortejado, mas essa cessão passa ao largo das prescrições religiosas, sobretudo quanto às questões da sexualidade, tão repelida e justificada para fins procriativos pelo Cristianismo católico. Por isso, a canção esconde o corpo para falar em nome de um deus, enquanto o texto cristão explicita a matéria. Os respectivos contextos definem a função corpórea.

As interpretações que fazemos sobre a relação do divino com o erótico valem, também, para o poema de Jorge de Lima. De outro modo, como leríamos uma passagem como a que segue abaixo?

Então, Margarete tatuou o corpo
(15) sofrendo muito por amor de Deus,
pois gravou em sua pele rósea
a Via-Sacra do Senhor dos Passos.
E nenhum tigre a ofendeu jamais;
e o leão Nero que já havia comido dois ventríloquos,
(20) quando ela entrava nua pela jaula a dentro,
chorava como um recém-nascido.
Seu esposo - o trapezista Ludwig - nunca mais a pôde amar,
pois as gravuras sagradas afastavam
a pele dela e o desejo dêle.
(25) Então, o *boxeur* Rudolf que era ateu
e era homem-fera derrubou Margarete e a violou.
Quando acabou, o ateu se converteu, morreu (Lima, 1969: 90)

Devemos observar que as temáticas relacionadas na interpretação que estamos propondo em nosso trabalho elevam os discursos dos textos analisados a um nível de tensividade alto. E se, como tentamos demonstrar, é cabível relacionar o poema de Jorge de Lima e “Sobre todas as coisas” com um bem tão caro à nossa cultura, como é o caso do compêndio bíblico, não podemos, conseqüentemente, prescindir dos valores simbólicos que esse discurso religioso assumiu em nosso meio social. Em outras palavras, embora vivamos em um momento histórico em que os discursos totalitários perderam muito seu poder de persuasão, vide o Cristianismo e o Marxismo, por exemplo, é inegável que o Cristianismo deixa, ainda hoje, suas marcas culturais nas mais diversas instâncias da vida social. E, em se tratando do próprio exercício da religiosidade, parece-nos consensual afirmar que o Cristianismo católico, ainda vigente no Brasil e em vários outros países, buscou sempre pregar valores como o respeito profundo e a austeridade diante da palavra sagrada, conforme prescreve o terceiro dos dez mandamentos cristãos: Não pronunciarás o nome do Senhor teu Deus em vão.

Perguntamos (ou provocamos?): a que serve a pronúncia divinizada do enunciador apaixonado de “Sobre todas as coisas”? Ousamos a resposta: à afirmação de um desejo de vales de leite e mel em que apenas macho e fêmea podem ser protagonistas. Quanto mais canta sua vontade amorosa, mais pronuncia o nome divino, mais subverte o jogo de valores cristãos. Aqui, deus ama com o falo, deixando à mostra um ventre de santo tatuado escorrendo o branco lácteo de uma outra missa. Vamos, agora, ao canto de louvor.

A gravação de “Sobre todas as coisas” feita por Chico Buarque consta do disco *Paratodos*, de 1993. Interessamo-nos, nesse ponto de nosso texto, perceber que correspondências é possível apontar entre os textos verbal e musical da canção de Edu Lobo e Chico Buarque.

Inicialmente, destacamos o fato de a canção estar em tonalidade menor. Essa tonalidade, ou o modo como a ouvimos em nossa cultura, habitualmente sugere imagens melancólicas, introspectivas, cores escuras. Por oposição, tonalidades maiores sugerem alegria, expansão, claridade. Não nos deteremos nesse ponto, conscientes de que, embora as sugestões imagéticas figurem, de certo modo, em uma fala de senso comum, há um vasto material que pode ratificar nosso ponto de vista, como as ferramentas da retórica barroca, por exemplo.

Acerca da instrumentação escolhida para a versão de Chico Buarque, cumpre sublinhar o uso de uma guitarra elétrica com timbre distorcido, conseguido com auxílio de um pedal de efeito. A distorção do instrumento aplica, em vários pontos da gravação, uma pesada demão de “sujeira”. Não é custoso lembrar que esse tipo de efeito timbrístico surgiu com o Rock, gênero de música popular. Em muitos casos, o alto nível de distorção da guitarra compromete a própria clareza das notas tocadas, sobretudo se várias notas são articuladas ao mesmo tempo. É nesse sentido que dizemos adquirir, o instrumento, uma sonoridade “suja”, escura, e não é demais mencionar a semelhança de adjetivos entre esse timbre e as tonalidades menores.

Outro ponto: a sonoridade da guitarra vai revelando, na grade melódica de “Sobre todas as coisas”, a divindade possível da paixão vivida pelo enunciador. Vejamos: considerando a escrita musical proposta por Almir Chediak⁴, embora Chico Buarque não siga, em sua interpretação, todas as indicações rítmicas de Chediak, percebemos que, em alguns momentos, a melodia é detida (compassos 8, 9, 16, 17 e 24), ou seja, encontramos nesses compassos as figuras rítmicas de maior duração em toda a melodia. E mais, a nota dó,

⁴ Buarque, Chico e Lobo, Edu. 1999. “Sobre todas as coisas” [partitura]. En Chediak, Almir. *Songbook Chico Buarque – vol. III*. 3 ed. Rio de Janeiro: Lumiar.

correspondente à tônica da tonalidade da canção, Dó menor, surge, pela primeira vez, no sétimo compasso; surgirá novamente no compasso 9, após a repetição da parte A de “Sobre todas as coisas”, que vai dos compassos 1 ao 8. Os compassos 7 e 9 guardam, respectivamente, uma semínima pontuada e uma semibreve, contrastando com colcheias e mínimas, figuras rítmicas mais recorrentes ao longo da canção. A guitarra atuará, de modo muito expressivo, justamente naqueles compassos em que a melodia detém seu caminho de mudança progressiva. No plano verbal, temos que, justamente nos compassos de figuras rítmicas mais longas, preenchendo todos ou quase todos os quatro tempos da canção, escrita em quatro por quatro, as referências ao divino são explícitas, conforme tentaremos esboçar a seguir:

Compasso 7 – “Deus”

Compasso 9 – sílaba “dor” da palavra “Criador”

Compassos 16 e 17 – sílaba “nhor” da palavra “Senhor”

Esses são apenas alguns exemplos que julgamos necessários para que possamos continuar nossa aproximação do deus cantado em “Sobre todas as coisas”. Recapitulemos as informações: as notas de figuras rítmicas mais longas estão, normalmente, em compassos nos quais a guitarra dialoga com a melodia por meio de fraseados. O timbre distorcido do instrumento parece marcar, no texto musical, o que é presente, de modo claro, no texto verbal desses compassos, a saber, a divindade, a mesma que, como já dissemos, leva a marca tatuada da vontade amorosa no ventre.

Ainda sobre os momentos melódicos de maior valor rítmico, ou seja, com duração maior, percebemos que, na extensão de certas notas, são privilegiados os sons vocálicos das palavras, revelando, na interpretação da canção, elos de sentido importantes:

Quando prolonga sensivelmente a duração das vogais e amplia a extensão da tessitura e dos saltos intervalares, cai imediatamente o andamento da música, desvelando com nitidez e destaque cada contorno melódico (...) É quando o cancionista não quer a ação mas a paixão.

Quer trazer o ouvinte para o *estado* em que se encontra (Tatit, 1996: 10)

Conforme indica Luiz Tatit, é, também, no prolongamento das durações melódicas que um enunciador terá criado oportunidade para deixar-se enamorado, encontrando pouso para sua condição passional. A esse processo de continuidade melódica o estudioso chama de *Passionalização*, e diz mais:

A tensão de emissão mais aguda e prolongada das notas convida o ouvinte para uma inação. Sugere, antes, uma vivência introspectiva de seu estado. Daqui nasce a paixão que, em geral, já vem relatada na narrativa do texto (Tatit, *op. cit.*: 23)

Assim, é sob a égide de um deus vigoroso e fálico que o enunciador, “sujo” de amor (referência ao timbre da guitarra), expõe seu desejo, sua vontade doce de geografias banhadas

a leite e mel, derramando-se, largamente, em extensões melódicas que, se não decidem a correspondência amorosa do outro, ao menos permitem que ela seja entoada.

Guardamos conosco, todo tempo, a intenção de partilhar esses breves comentários nesse *2º encontro de Música e Mídia*. Não foi outro o interesse maior de nossa fala. Esperamos ter contribuído, em alguma medida, para as discussões sobre música popular no Brasil e sobre as relações entre as linguagens verbal e musical, conscientes de que voz nenhuma encerra uma verdade que não seja provisória e pontual, parcial portanto.

Anexos

I. SOBRE TODAS AS COISAS (Edu Lobo/Chico Buarque)

Pelo amor de Deus

Não vê que isso é pecado, desprezar quem lhe quer bem

Não vê que Deus fica zangado vendo alguém

Abandonado pelo amor de Deus

(5) Ao Nosso Senhor

Pergunte se Ele produziu nas trevas o esplendor

Se tudo foi criado - o macho, a fêmea, o bicho, a flor

Criado para adorar o Criador

E se o Criador

(10) Inventou a criatura por favor

Se do barro fez alguém com tanto amor

Para amar Nosso Senhor

Não, Nosso senhor

Não há de ter lançado em movimento terra e céu

(15) Estrelas percorrendo o firmamento em carrossel

Pra circular em torno ao Criador

Ou será que o deus

Que criou nosso desejo é tão cruel

Mostra os vales onde jorra o leite e o mel

(20) E esses vales são de Deus

Pelo amor de Deus

Não vê que isso é pecado, desprezar quem lhe quer bem

Não vê que Deus fica zangado vendo alguém

Abandonado pelo amor de Deus.

II. O Grande Circo Místico (Jorge de Lima)

O médico de câmara da imperatriz Teresa - Frederico Knieps - resolveu que seu filho também
[fosse médico,

mas o rapaz fazendo relações com a equilibrista Agnes,
com ela se casou, fundando a dinastia de circo Knieps
de que tanto se tem ocupado a imprensa.

(5) Charlotte, filha de Frederico se casou com o *clown*,
de que nasceram Marie e Oto.

E Oto se casou com Lily Braun a grande deslocadora
que tinha no ventre um santo tatuado.

A filha de Lily Braun - a tatuada no ventre,

(10) quis entrar para um convento,

mas Oto Frederico Knieps não atendeu,

e Margarete continuou a dinastia do circo

de que tanto se tem ocupado a imprensa.

Então, Margarete tatuou o corpo

(15) sofrendo muito por amor de Deus,

pois gravou em sua pele rósea

a Via-Sacra do Senhor dos Passos.

E nenhum tigre a ofendeu jamais;

e o leão Nero que já havia comido dois ventríloquos,

(20) quando ela entrava nua pela jaula a dentro,

chorava como um recém-nascido.

Seu esposo - o trapezista Ludwig - nunca mais a pôde amar,

pois as gravuras sagradas afastavam

a pele dela e o desejo dêle.

(25) Então, o *boxeur* Rudolf que era ateu

e era homem-fera derrubou Margarete e a violou.

Quando acabou, o ateu se converteu, morreu.

Margarete pariu duas meninas que são o prodígio do Grande Circo Knieps.

Mas o maior milagre são as suas virgindades

(30) em que os banqueiros e os homens de monóculo têm esbarrado;

são as suas levitações que a platéia pensa ser truque;

é a sua pureza em que ninguém acredita;

são as suas mágicas em que os simples dizem que há o diabo;

mas as crianças crêem nelas, são seus fiéis, seus amigos, seus devotos.

(35) Marie e Helena se apresentam nuas,

dançam no arame e deslocam de tal forma os membros

que parece que os membros não são delas.

A platéia bisa coxas, bisa seios, bisa sovacos.
Marie e Helene se repartem tôdas,
(40) se distribuem pelos homens cínicos,
mas ninguém vê as almas que elas conservam puras.
E quando atiram os membros para a visão dos homens,
atiram as almas para a visão de Deus.
Com a verdadeira história do grande circo Knieps
(45) Muito pouco se tem ocupado a imprensa.

Bibliografia

1965. “Cântico dos Cânticos de Salomão”. En *BÍBLIA SAGRADA*. Tradução de padre Antônio Pereira de Figueiredo. Notas de mons. José Alberto de Castro Pinto. Rio de Janeiro: Edição Barsa.

Buarque, Chico. C.D. *Paratodos*. 1993. RCA Corporation. Brasil.

Buarque, Chico e Lobo, Edu. 1999. “Sobre todas as coisas” [partitura]. En Chediak, Almir. *Songbook Chico Buarque – vol. III*. 3 ed. Rio de Janeiro: Lumiar

Faraco, Carlos E. e Moura, Francisco Marto de. 1994. *Literatura brasileira*. 10 ed. São Paulo: Ática.

GOLDSTEIN, Norma. 1999. *Versos, sons, ritmos*. 12 ed. São Paulo: Ática. (Princípios)

Paulino, Graça, Walty, Ivete e Cury, Maria Zilda. 1998. *Intertextualidades: teoria e prática*. 4 ed. Belo Horizonte: Lê.

Tatit, Luiz. 1996. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP.

_____. 2002. “Gota d’água”. En *Análise semiótica através das letras*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial.

Ulhôa, Martha Tupinambá de. 1997. “Nova história, velhos sons: notas para ouvir e pensar a música brasileira popular”. *Debates* 01: 80-99.

Zappa, Regina. 2004. *Chico Buarque: para todos*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará. (Perfis do Rio)

Márcio Ronei Cravo Soares, nascido em Governador Valadares-MG, em 1973. Graduado em Letras-Português pela Universidade Federal do Espírito Santo e mestrando em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais, onde trabalha com projeto de dissertação na área de Música Popular Brasileira, sobre peça de Chico Buarque e Cristóvão Bastos. Possui participação em eventos de pesquisa na área de Literatura, promovidos pela Universidade Federal do Espírito Santo e pela Universidade Federal de Minas Gerais. Músico popular, contrabaixista. Contato: marcioronei@yahoo.com.br.