

## Testemunho e “falso testemunho” na canção de Chico Buarque – leitura de “Não sonho mais”, “Fado tropical”, “Uma canção desnaturada” e “Brejo da Cruz”

Doutoranda Luciana Fernandes Ucelli-Ramos<sup>1</sup> (UFES)

### Resumo:

*A História registra ocorrências ligadas à vida humana. Há, porém, momentos, situações e aspectos de que os registros oficiais não se imbuem. Nesses hiatos entre um e outro eventos que mereçam menção documental, as ficções acodem à necessidade de deixar para quem está longe (no tempo e no espaço) impressões das vivências que os registros (oficiais, estabelecidos) não contam. Chico Buarque de Hollanda foi, e quiçá ainda seja, um registrador desse tipo de “História paralela” de nosso país. Para além, a obra de Chico é também marcada por histórias que não viveu e sequer testemunhou, mas que se constituem como relevantes retratos da vida brasileira. No testemunho direto e no “falso testemunho”, a canção de Chico Buarque lança luz sobre a experiência da dor, em diversos momentos e situações brasileiras, legando ao receptor a chance de conhecer um aspecto íntimo da história do Brasil – que a História, oficial, não conta.*

**Palavras-chave:** Testemunho, falso testemunho, Chico Buarque de Hollanda, crítica de canção.

### 1 Introdução

A canção de Chico Buarque expressa um pouco das experiências dos indivíduos que viveram a Ditadura Militar Brasileira. Essa canção mostra, para além da coletividade povo, bloco indistinto de gente em que são citados nos respeitáveis livros de História, os indivíduos e suas angústias, dores e perdas dadas durante esse período. O autor se presta ao trabalho de transmitir, ora como personagem, ora como observador externo, uma impressão do que foi ser um brasileiro durante o período militar. Para além, têm-se na canção de Chico registros das tentativas de reação, disfarçadas, mas não tímidas, infelizes, mas, na maior parte das vezes bem humoradas, empreendidas durante a ditadura. Os jogos significativos dessa composição que aqui tomamos como relatos testemunhais ainda são capazes de nos deslocar do posto de frio apreciador da História ao de empática, projetada e solidária plateia da vivência de dor que nos precedeu.

Doutro modo, a obra de Chico é também marcada por testemunhos do não vivido. É por essa via que aquilo que intitulamos “falso testemunho” – porque francamente inventado, e, portanto, composto de objetos francamente estéticos – possibilita aproximação com o universo íntimo do malandro, com a angústia dum feminino que, como bom observador, ele pinta, com a ousadia doutro feminino que ainda não existe, mas que, como bom criador, ele inventa. Testemunho e “falso testemunho”, na canção de Chico Buarque, levam a conhecer melhor quem somos e para onde caminhamos, pela observação de quem fomos e de como chegamos até aqui.

### 2 O testemunho na canção de Chico Buarque

Diferentemente da literatura arte, a literatura de testemunho não objetiva produzir arte como representação, e sim como apresentação, denúncia, ataque, resistência, em face da produção de dor do ser humano contra outro ser humano. Considerando que importante número das obras musicais<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Com alguma frequência, um livro de contos ou crônicas (reunião de textos) é tratado como obra, *continente*, e cada um dos textos que contém como células, *conteúdo*, fragmentos de uma obra. Considero, porém, que um conto é uma obra. Isso porque tem vida própria, significa, mesmo se fora do suporte. Essa mesma relação deve ser levada em consideração quando tratamos da música.

de Chico Buarque de Hollanda se dedica a denúncias dessa natureza, consideramos, aqui, essas obras como canção<sup>2</sup> de testemunho. Das canções de testemunho que se podem destacar da obra de Chico, no entanto, saltam pelo menos dois tipos. O primeiro é aquele em que o compositor canta experiências pessoais, em primeira pessoa, como “Apesar de você”, “Meu caro amigo” e “Acorda amor (chame o ladrão)”. Outro tipo é aquele que toca sua observação do semelhante, do que igualmente sofria a realidade do momento: testemunho em terceira pessoa – como “Angélica”, feita sobre música de Mitinho em referência a Zuzu Angel. Essas São obras nas quais o testemunho salta, nítido, aos olhos e o conteúdo ético (político, social, reacionário) cavalga por sobre o estético.

Retomando o rumo originalmente proposto para a presente abordagem, porém, importa passar à análise daquelas em que o estético e o ético dão-se as mãos, nivelados. Falo das canções testemunhais de Chico em que é sobretudo arte o que desempenha o papel de denúncia. Difícil dizer de algo que não seja arte na canção de Chico, e por isso enfatiza-se que essa diferenciação quer apontar como arte testemunhal aquelas canções que são francos objetos estéticos, capazes de significar artisticamente, independentemente de serem consideradas como referência a um momento ou situação específica, e que tocam o grande público, mesmo que se esteja a tratar dum grande público que desconheça por completo o contexto no qual aquelas obras foram edificadas (e que, de certo modo, as edificou). Diferentemente das já citadas, que abordam diretamente a desgraça e que para um desconhecedor da desgraça mencionada deixam lacunas a preencher, estas de que aqui se vai falar apresentam sentidos completos, muitos dos quais ridículos, e podem bem alcançar sentido na recepção dum desconhecedor das situações que as motivaram. Essas mesmas obras, se fruídas atentamente por um “brasileiro praticante”, revelarão dores do ser brasileiro, e encontrarão coro para as denúncias em que, a fundo, se constituem.

#### 2.1 Testemunho codificado: “Não sonho mais”

“Não sonho mais” é uma obra dessas a que nos referimos como testemunho-arte, por se tratar de testemunho indireto, composto sob a forma ficcional. Nesta, a relação entre dominador e dominados é representada na alegoria do casal, como relação entre homem e mulher:

Hoje eu sonhei contigo  
Tanta desdita, amor  
Nem te digo  
Tanto castigo  
Que eu tava aflita de te contar  
Foi um sonho medonho  
Desses que, às vezes  
A gente sonha  
E baba na fronha  
E se urina toda  
E quer sufocar

Meu amor  
Vi chegando um trem de candango

---

Levanto essas considerações para destacar que emprego, nesta análise, a concepção de que as canções são obras, completas, e o suporte que as leva ao mercado, disco que as reúne, um produto de mercado (Cf. UCELLI-RAMOS, 2009, p. 17).

2 Considero, aqui, o conceito de canção apresentado por Gil Nuno Vaz (2007, p. 12), em que traz à tona o senso-comum que a entende como junção de letra e música. Do desdobramento dessa noção generalizada, aproveito ainda uma acepção mais restrita, segundo a qual “canção é todo texto que se presta a ser cantado, [...] geralmente **acompanhado** dentro de uma ,por instrumento determinada **forma musical**, **deduração** .(13 .p ,2007) “[...] geralmente breve

Formando um bando  
Mas que era um bando de orangotango  
Pra te pegar  
Vinha nego humilhado  
Vinha morto-vivo  
Vinha flagelado  
De tudo que é lado  
Vinha um bom motivo  
Pra te esfolar

Quanto mais tu corria  
Mais tu ficava  
Mais atolava  
Mais te sujava  
Amor, tu fedia  
Empestava o ar  
Tu, que foi tão valente  
Chorou pra gente  
Pedi piedade  
E olha que maldade  
Me deu vontade de gargalhar

Ao pé da ribanceira  
Acabou-se a liça  
E escarrei-te inteira  
A tua carniça  
E tinha justiça  
Nesse escarrar  
Te rasgamo a carcaça  
Descemo a ripa  
Viramo as tripa  
Comemo os ovo  
Ai, e aquele povo  
Pôs-se a cantar

Foi um sonho medonho  
Desses que às vezes a gente sonha  
E baba na fronha  
E se urina toda  
E já não tem paz  
Pois eu sonhei contigo  
E caí da cama  
Ai, amor, não briga  
Ai, não me castiga  
Ai, diz que me ama  
E eu não sonho mais (2006, p. 290).

A mulher sonha com a degradação do “amor”. Esse é o texto. O subtexto, legível sem muita complexidade, é político: ela sonha a destituição daquele que exerce sobre ela um poder. Ocorre que há ainda um terceiro sentido. O argumento da canção quer fazer ver o ódio ao poder travestido em sonho, mas também a vergonhosa e conivente submissão do subordinado, indivíduo que percebe a distribuição desigual de obrigações e benefícios num contexto social, chega a sonhar a destituição desse poder, mas enquanto ele se mantém, adula-o. Os cidadãos ilustrados na pele da mulher que

sonha, uns por medo da coerção, outros pela manutenção dos despojos que recolhem de sob a mesa de quem exerce o poder, fundam o germen de uma popular **sociologia das conveniências**.

O que exerce o poder é representado como o homem do casal, e, apropriadamente, a voz de quem sonha é a da mulher, comumente submetida a mando e castigo, nas relações homem-mulher. Daí, aflita por manifestar um sonho de morte, mas ainda chamando de “amor”, a voz do texto não sai de entre a cruz e a caldeirinha. Amor é uma palavra perdida, solta, no corpo do sonho, ironicamente de acordo com a gramática, que postula que **o vocativo não é parte nem do sujeito nem do que se predica**.

A única constante em toda a canção, desde o ritmo de apresentação dos fatos, um ritmo ansioso, até o conteúdo do próprio caso relatado, é a aflição: tanto a de contar, quanto aquela por que passa o que ouve o discurso, objeto do sonho. A mulher sonha o homem pego, esfolado, em fuga (sem sucesso), atolado, malcheiroso, humilhado, choroso, escarrado... Enfim, passado de mestre de cerimônia ao centro da arena; de valente a bigorrilho; na cova dos leões.

No primeiro momento, a violência do sonho só pode ser expressa porque protagonizada por um bando de candangos, orangotangos, flagelados, mortos-vivos, humilhados... Ou seja, porque os inválidos não valem, os sem-voz não (se) comunicam, os primatas não raciocinam: os sem-vida são inimputáveis! A adesão de quem narra, essa sim, seria passível de reprimenda, embora houvesse “justiça, nesse escarrar”. O que não impede que se alimente e satisfaça no rito primitivo de antropofagia e canto.

No acordar, que poderia ter sido o momento de pôr-se de pé, para perpetuação daquele riso e do novo rito, o sonho degringola: “caí da cama”. E ao invés da elevação, o retorno à prostração, ao encurvar-se: “Não me castiga”. Nesse ponto, observa-se a perda sofrida pelo que assume a **qualidade** de humilde: a prostração não garante nenhuma promessa a seu agente, senão àquele diante de quem ocorre.

O comportamento da mulher que narra o sonho é basilar para isto que aqui proponho chamar de **sociologia das conveniências**. Contratar com o poder “Diz que me ama / E eu não sonho mais” é prova de uma verdade muito bem subentendida: desejamos a destituição do poder, **a menos que** nos olhe com graça. A sonhadora pode ser tomada como símbolo de muitas verdades que se inferem, por exemplo, de nosso **jeitinho brasileiro**: o pobre não quer comunismos, igualdades entre ricos e pobres, mas sim estar no lugar do rico; a menina da massa que critica a “patricinha” revolta-se, na verdade, contra o fato de não poder usufruir das mesmas futilidades; se o político age na ilegalidade: “é por safadeza”; e se o subordinado faz o mesmo, “é por necessidade”. E todos os dias podem-se constatar novas regras para as quais caberão novas arbitrariedades e **convenientes** aplicações, das quais decorrerão novas implicações e desdobramentos, que se poderão constatar...

O que redunde é a vida. É bem como dizem alguns transcendentos filósofos populares, que parafraseio: de jeitinho em jeitinho, chegará um momento em que a espinha dorsal de um ajuntamento humano desses não conseguirá mais se livrar de um entortamento paralisante. E de conveniência em conveniência, só restará corpo para cair da cama, coluna para encurvar-se e voz para um verso: “Não sonho mais”.

## 2.2 Testemunho em terceira pessoa: “Brejo da cruz”

Em “Brejo da cruz”, Chico pinta a cara feia da miséria brasileira. Em terceira pessoa, o compositor testemunha poeticamente o que (se) vê a partir duma observação sensível da realidade do pobre do país. Diferentemente daquele que fala da miséria com ocorrência genérica, o artista singulariza o fato corriqueiro, e impele a saber, a ver, a não se fazer de ignorante em face **daquilo**.

A novidade  
Que tem no Brejo da Cruz  
É a criançada

Se alimentar de luz  
Alucinados  
Meninos ficando azuis  
E desencarnando  
Lá no Brejo da Cruz  
Eletrizados  
Cruzam os céus do Brasil  
Na rodoviária  
Assumem formas mil  
Uns vendem fumo  
Tem uns que viram Jesus  
Muito sanfoneiro  
Cego tocando blues  
Uns têm saudade  
E dançam maracatus  
Uns atiram pedra  
Outros passeiam nus  
Mas há milhões desses seres  
Que se disfarçam tão bem  
Que ninguém pergunta  
De onde essa gente vem

São jardineiros  
Guardas noturnos, casais  
São passageiros  
Bombeiros e babás  
Já nem se lembram  
Que existe um Brejo da Cruz  
Que eram crianças  
E que comiam luz  
São faxineiros  
Balançam nas construções  
São bilheteiras  
Baleiros e garçons

Já nem se lembram  
Que existe um Brejo da Cruz  
Que eram crianças  
E que comiam luz

Nessa canção, o autor reconfigura a realidade social. Os principais elementos de disfarce do argumento são, nessa ordem, o tipo musical e a perversão do léxico.

A música, um ijexá, confere à letra uma cama demasiado alegre, o que impede o receptor de **olhar diretamente** para a ideia explorada: a fome das crianças do Brejo da Cruz. A segunda é a perversão do léxico do tema: trata-se o problema não como o que é, e sim como modismo, moda, tendência, novidade. No que diz respeito aos sons, o emprego de instrumentos de metais, efeitos, solos de guitarras, violões, muito uso de chiados na bateria, sopros agudos e marcantes, além da empolgação carregada na voz do cantor reforçam não o tema, mas o disfarce: parece que é o **da hora**. Fala-se da “novidade” no sentido mesmo de moda, **tendência**. Pode-se afirmar isso pelo uso dos muitos termos relacionados a modismos e as perversões tipicamente protagonizadas pela moda do momento: novidade, eletrizados, alucinados, blues, assumir formas mil, passear nus, disfarçar-se e camuflar-se no meio social. Não percebemos, porque não nos é dado a perceber, que se está

falando de dor, já que ninguém menciona fome: fala-se em “se alimentar de luz”. A criança faminta só pode ser notada na canção a partir de uma leitura proposital, ou pelo menos mais criteriosa. Ou quando se fala dos destinos dos que chegaram à vida adulta. Também não se fala de morte de maneira séria e adulta: o que se diz, diz-se de maneira adolescente e sem responsabilidade, “desencarnando”, em gíria que, *a priori*, agride a gravidade, do assunto.

Disfarça-se a doença em “Meninos ficando azuis”, substitui-se a fome por “Se alimentar de luz”, trata-se a migração e o subemprego como escolhas, estilo, com “Assumem formas mil”. As ambigüidades também retardam a chegada às cenas secundárias, desfechos dos enredos experimentados pela criança: “Uns vendem fumo” pode, se lido ao pé da letra, significar vender uma coisa barata qualquer. Mas se considerada no sentido que a gíria lhe empresta, a expressão condiz com “vender maconha” – destino: tráfico. Para completar, a loucura de uns que “atiram pedra” e de outros que “passeiam nus” se confunde com rebeldias de certas tribos adolescentes. Mas cabe registrar que “passeiam nus” talvez contenha alguma intenção de sugerir a prostituição como um dos possíveis destinos dessa criança do “Brejo...”. Isso não é uma afirmação, e passa longe de oferecer certeza. Digo que pode ser. Talvez<sup>3</sup>.

A forma de exploração do tema empreendida nessa música não intenta levar com falta de seriedade o assunto, e tampouco demonstrar desdém pela condição subumana dos sujeitos do Brejo da Cruz. Seu fazer e seu modo de fazer concorrem contra nós, contra cada eu, contra cada olhar acostumado, mal-acostumado, **com-o-mal-acostumado**, duma sociedade que já não se choca com a miséria. O que se faz na construção da música é reproduzir, por meios artísticos, o tempo que levamos do olhar ao ver. No primeiro momento, reproduz-se a despreocupação da visada habituada – aquele olhar que passamos sobre as coisas como se essas coisas fossem paisagens já demasiado conhecidas, decoradas, e, portanto, já não requeressem mais leitura. Daí, a beleza nos convida a vê-la nua, a ver o que está por trás daquele vestuário que se entreabre, e passamos *ao* enxergar: olhando de novo, olhando como se olha ao novo, dessa vez atentando, somos obrigados a ver o que compõe o belo corpo musical: a alma feia da desgraça brasileira. Olhamos, com olhos de novidade, vendo, na Brejo-da-Cruz-canção a Brejo-do-Cruz-nosso-quintal, aquela com que nossos olhos se haviam acostumado. Olhamos para ela, assim, distante do mundo real, como são capazes os estrangeiros, quando deparam com ela real. Nossa expressão de então, semelhante à de sempre do estrangeiro, não pode ser outra senão a de náusea, terror – culpa.

Essa canção é uma daquelas dignas de abrir um parêntese nos princípios até então defendidos pelos estudiosos de literatura de testemunho, que consideram que só a vítima tem voz no expressar da desgraça sofrida. Digo isso porque, talvez, os sem-alimento também sejam sem-voz (sem direito a voz), neste país, e mesmo sem ser pobre e faminto, o rico Buarque de Hollanda talvez mereça ser tomado como depoente que valha, ao testemunhar como brasileiro sobre a realidade brasileira.

### 3 Falso testemunho

Talvez se possa considerar a última canção lida acima como exemplo do que viria a ser falso testemunho. De acordo com o que cogitamos para a presente análise não. Não porque se tratava

---

<sup>3</sup> Importa referir um **dado biográfico da canção**. Essa música foi escrita como presente e homenagem de Chico ao amigo e também músico Zé Ramalho, que nasceu em Brejo do Cruz (localizado na microrregião de Catolé do Rocha, Paraíba). Considerando que nesse município, de menos de 12. 000 habitantes, a fome é um problema real e agressivo, que motiva morte por desnutrição, trabalho escravo, trabalho infantil nas mais diversas e penosas funções, além de notórios números de focos de prostituição infantil, talvez não diste de ser verdadeira a suposição. A mesma suposição pode ganhar força, ainda, se registrarmos que Zé Ramalho, dadas as poucas opções de sobrevivência que tinha, logo que migrou para o Rio de Janeiro em busca de reconhecimento como músico, em meados dos anos 70, atuou como michê.

duma situação real brasileira com a qual o autor travou contato. Não consiste em ideia inventada pelo artista, mas numa expressão do concreto em terceira pessoa. O que se pretende apontar como falso testemunho, e falso não no sentido de enganoso, são **enredos inventados, roteiros criados a partir de um mote extraído da vida, mas não de um fato concreto específico a que a canção remeta**. Trata-se de criação ficcional de seres e situações que vêm a requerer da memória do receptor seu senso de verossimilhança.

Essa face da canção de Chico Buarque, que talvez também mereça menção enquanto criação testemunhal, é aquela em que ele cria, francamente, a partir de sua observação da realidade, objetos estéticos que tocam não a superfície inflamada duma dor social, mas o fundo do subconsciente coletivo. Essa face é digna de nota pelo fato de demonstrar um grave importar-se com a vivência dolorosa do outro. No bojo disso que aqui chamaremos de falso testemunho, ele faz arte daquilo que julga merecer ser posto na pauta das discussões. Na tentativa de ilustrar o que é difícil explicar, passamos à leitura de “Fado tropical”.

### 3.1 Um testemunho pelo avesso: Inversão de papéis: “Fado tropical”

Oh, musa do meu fado  
Oh, minha mãe gentil  
Te deixo consternado  
No primeiro abril  
Mas não sê tão ingrata  
Não esquece quem te amou  
E em tua densa mata  
Se perdeu e se encontrou  
[...]  
“Sabe, no fundo eu sou um sentimental.  
*Todos nós herdamos no sangue lusitano  
[uma boa dosagem de lirismo...  
(além da sífilis, é claro)  
Mesmo quando as minhas mãos  
estão ocupadas em torturar, esganar, trucidar  
Meu coração fecha os olhos  
[e sinceramente chora...]*”<sup>4</sup>

Com avencas na caatinga  
Alecrins no canavial  
Licores na moringa  
Um vinho tropical  
E a linda mulata  
Com rendas do Alentejo  
De quem numa bravata  
Arrebato um beijo  
[...]  
“*Meu coração tem um sereno jeito  
E as minhas mãos o golpe duro e presto  
De tal maneira que, depois de feito  
Desencontrado, eu mesmo me contesto*  
  
*Se trago as mãos distantes do meu peito  
É que há distância entre intenção e gesto  
E se o meu coração nas mãos estreito*

---

4 Os fragmentos postos em itálico nesta citação correspondem a declamações.

*Me assombra a súbita impressão de incesto*

*Quando me encontro no calor da luta  
Ostento a aguda empunhadura à proa  
Mas o meu peito se desabotoa*

*E se a sentença se anuncia bruta  
Mais que depressa a mão cega executa  
Pois que senão o coração perdoa..."*

Guitarras e sanfonas  
Jasmins, coqueiros, fontes  
Sardinhas, mandioca  
Num suave azulejo  
E o rio Amazonas  
Que corre Trás-os-Montes  
E numa pororoca  
Deságua no Tejo

Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal  
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal  
Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal  
Ainda vai tornar-se um império colonial (2006, p. 206)

Aqui, o contra-argumento, ganha humor e sensibiliza pela via da ambigüidade, que caracteriza e compromete moralmente a ordem que o próprio personagem defende.

A música é empregada como maquiagem do obsceno: do sexar das terras que se despedem: Portugal – terra fálica, invasiva, penetrante, impositiva, macha, violenta, mas lírica – e Brasil – terra fêmea, receptiva, submissa, sem agudez, fértil, dominada e dominável, jorrante – mas bruta (em estado bruto).

Arrebatado, numa bravata, um beijo da mulata é eufemismo exagerado da violência sexual histórica contra a mulher negra. Fazer desaguar o Amazonas no Tejo é confissão do crime de roubo das riquezas da mãe demasiadamente gentil. Dizer que o ideal da pátria brasileira é “tornar-se um imenso Portugal” é manifestação do invasivo intento colonizador de tornar uma terra em outra, fazer dessa uma extensão da sua, e nela imperar por acumulação e domínio, vestindo o brasileiro de português, o negro de branco, “a linda mulata, com rendas do Alentejo”. É um amor paradoxal, o que se confessa, em contraposição ao amor cristão que se pede à terra-fêmea-Brasil: um daqueles que “tudo crê, tudo sofre, tudo suporta e jamais acaba”!

A música exerce papel fundamental: o fado, triste, langue, parece o tom da manifestação dos gestos sinceros, e faz soar verdadeira a consternação daquele que furta os bens à terra fêmea à qual se dirige em seu discurso.

O objetivo, aqui, é claramente pintar o invasor como ilegítimo, para que a autodefesa da terra macha caia sobre ele como sua própria acusação. É uma criação ficcional por meio da qual o autor põe na boca do algoz a defesa do indefensável, e esse invasor, uma vez assim exposto ao ridículo, assina a sentença da própria condenação. É testemunho-denúncia, testemunho de acusação, e, na mais jurídica e menos analítica das hipóteses, confissão de culpa daquele que a vítima invadida gostaria de ver condenado.

### 3.2 Advogar pelo silenciado: “Uma canção desnaturada”

“Uma canção desnaturada” é falso testemunho simplesmente porque quem escreve seu texto,



o compositor, é conhecidamente masculino, e não vive veramente a angústia que confessa, apesar de poder perfeitamente ser observador da realidade que ali pinta. Mas poderia ser tomada como franco testemunho se considerado que ele fala em nome de alguém que não poderia falar.

A mulher pode até ousar, mas socialmente não teria o **direito** de manifestar os sentimentos que o sujeito feminino (francamente ficcional) da canção exprime. Nesse sentido, é a uma voz social silenciada que Chico Buarque empresta sua canção. Falar em nome dessa voz é, portanto, testemunho em benefício duma terceira pessoa. Ocorre que ele fala em primeira, uma primeira pessoa feminina, em solilóquio, priorizando um interesse estético, deixando a segundo turno a intenção ética. Um falso que poderia e talvez devesse ser tomado como franco testemunho, pelo papel social que exerce. Uma ficção autoral (autoria ilegítima) que leva a público e à pauta das discussões uma possível verdade social.

Por que crescestes, curuminha  
Assim depressa, e estabanada  
Saíste maquilada  
Dentro do meu vestido  
Se fosse permitido  
Eu revertia o tempo  
Pra reviver a tempo  
De poder  
Te ver, as pernas bambas, curuminha  
Batendo com a moleira  
Te emporcalhando inteira  
E eu te negar meu colo  
Recuperar as noites, curuminha  
Que atravessasse em claro  
Ignorar teu choro  
E só cuidar de mim

Deixar-te arder em febre, curuminha  
Cinquenta graus, tossir, bater o queixo  
Vestir-te com desleixo  
Tratar uma ama-seca  
Quebrar tua boneca, curuminha  
Raspar os teus cabelos  
E ir te exibindo pelos  
Botequins  
Tornar azeite o leite  
Do peito que mirraste  
No chão que engatinhaste, salpicar  
Mil cacos de vidro  
Pelo cordão perdido  
Te recolher pra sempre  
À escuridão do ventre, curuminha  
De onde não deverias  
Nunca ter saído (2006, p. 286).

“Uma canção desnaturada” traz no nome a prova do que tem de falso seu discurso: a voz que enuncia. Uma mãe – ou uma mulher qualquer – que diga isso é **desnaturada**. Como se sentir algo assim fosse antinatural. Como se amar e ser **perfeitamente mãe** fosse, veridicamente, uma atribuição natural de alguém que carrega dois cromossomos x, mamas e útero. Como se fosse; mas não é.

Não vou citar Freud para explicar que o sentimento de perda da individualidade na maternidade é um fato. Se é fato, também não preciso citar teorias sociológicas para comprovar que na simples máxima “mãe é mãe” está contido todo um código de normas que inclui um sem-número de **obrigações**, como amar, doar-se, abrir mão, perdoar, cuidar, preocupar-se, responsabilizar-se, tanta coisa que, se se pensasse bem, seria melhor não contribuir para a perpetuação da espécie, e fugir da cobrança que a sociedade exerce, por imposição e constrangimento, sobre mães.

Há, na sociedade, uma espécie de “código de condenação ao altruísmo” por meio de máximas bonitinhas como “mãe é mãe”, “padecer no paraíso”... A canção desconstrói a mentira da maternidade-perfeita-automática, do amor-miojo, instantâneo, biológico, e descortina um inferno, provocando a reação imediata dos guardiões da cultura.

Aqui, cabe destacar, com mil negritos, uma ressalva: **canção não é literatura**. Se ouvida a canção, repondo na música a fala da personagem, imediatamente notamos, no tom da voz que carrega essa mensagem um choro, um lamento. A **mãe** que canta não lastima um parto, mas a perda da criança pela qual se afanou: “Por que cresceste?”. Isso não é o texto que diz: é a voz da intérprete. A música, meio portador da mensagem, é a voz do gesto, naquilo que ele não pode dizer de si mesmo, diferentemente da voz da personagem, eu poético, que leríamos, limitada a seus termos, caso o texto não fosse além-poético, musical. Nisto, o violão solitário, solado, valsado acompanha, digo, traz, arrasta, em golfadas, essa voz. Na interpretação de Sueli Costa, cumpre-se uma semelhança crucial com a vida: o fato de que “toda voz está impregnada do que diz” (BARTHES, 1990, p. 248). Na linguagem cotidiana, o sentido das palavras é decodificado pelas nuances do contexto: “A situação cria o significado” (SAMUEL, 1984, p. 32). Já na canção, “*linguagem simbólica*, [...] a situação é criada pela linguagem” (ibidem, p. 53).

#### 4 Sobre a falsidade de um testemunho

Existe uma espécie de testemunho opinativo, crítico, na obra de Chico. Isso é, por um lado, sinal de que Chico não só testemunhou a ditadura, mas também exerceu e levou a exercer crítica sobre os eventos, comportamentos sociais e vivências íntimas deste país.

Nesse sentido, seria de se lamentar se a rigidez classificatória sobre o que vem a ser a literatura de testemunho mantivessem por muito tempo ainda excluídos de seus estudos obras tão ricas quanto a de Chico Buarque. Até mesmo porque, como bem diz Beatriz Sarlo, “arte já demonstrou que a exploração do testemunho não está contida apenas dentro dos limites da memória, mas que outras operações, de distanciamento ou recuperação estética da dimensão biográfica, são possíveis” (2007, p. 44).

#### Referências Bibliográficas

- 1] BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Tradução: Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- 2] HOLLANDA, Chico Buarque de. **Tantas palavras – Todas as letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- 3] SAMUEL, Rogel. “Arte e sociedade.” \_\_\_\_\_(org). *Manual de teoria literária*. Petrópolis: Vozes, 1984, p. 7-16.
- 4] SARLO, Beatriz. “Crítica do testemunho: sujeito e experiência”. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Tradução: Rosa Freire d’Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2007, p. 23-44.
- 5] UCELLI-RAMOS, Luciana Fernandes. **Dissertação de mestrado**. Vitória-ES, PPGL/UFES: 2009.
- 6] VAZ, Gil Nuno. VAZ, Gil Nuno [et. al.]. “Sobre o núcleo de estudos em música e Mídia”. VALENTE, Heloísa de A. Duarte (Org). **Música e mídia: novas abordagens sobre a canção**. São Paulo: Via Lettera/ Fapesp, 2007, p. 9-31.

#### Discografia e créditos das canções citadas

- 1] NÃO SONHO MAIS. Chico Buarque. *Vida*. [Marola Edições Musicais](#), 1980.

Interpretação: Elba Ramalho.

- 2] BREJO DA CRUZ. Chico Buarque. *Chico Buarque*. [Marola Edições Musicais Ltda.](#), 1984.

Interpretação: Chico Buarque.

- 3] FADO TROPICAL. Chico Buarque - Ruy Guerra (Para a peça “Calabar”, de Chico Buarque e Ruy Guerra). *Chico canta [Calabar]*. Cara Nova Editora Musical Ltda., 1972.
- 4] UMA CANÇÃO DESNATURADA. Chico Buarque (Para a peça “Ópera do malandro”, de Chico Buarque). *Ópera do malandro*. [Marola Edições Musicais](#), 1979.

Interpretação: Suely Costa.

---

i    **Luciana Fernandes Ucelli-Ramos, Doutoranda.**  
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)  
lucianaucelli@hotmail.com