FADAS E PIVETES: A INFÂNCIA EM CHICO BUARQUE

Elizabeth Cardoso*

Resumo: O presente artigo tem como objetivo uma aproximação inicial com dois modos da presença da infância na obra de Chico Buarque de Holanda. Primeiro, apresentaremos as produções francamente destinadas às crianças – o livro *Chapeuzinho Amarelo* e a peça *Os Saltimbancos*, ambas são resultados do diálogo do autor e dramaturgo com a tradição oral, os contos de fadas. Depois, assinalaremos como a infância está representada nas canções de Chico. O eixo norteador do trabalho é averiguar as múltiplas presenças da infância, vista aqui como um conhecimento que pertence às pessoas de todas as idades na obra de Chico Buarque.
Palavras-chave: Chico Buarque, literatura infantil, infância, conto de fadas.

Abstract: This paper aims an initial approximation with two ways in which childhood makes its presence in Chico Buarque de Holanda's work. First, we introduce those works frankly aimed at the children – the book *Chapeuzinho Amarelo* and the piece *Os Saltimbancos*, both resulting from the author and playwright's dialogue with the oral tradition, the fairy tales. Then we will point out how childhood is represented in Chico's songs. Our main guideline is to ascertain the multiple presences of childhood, seen here as a kind of knowledge that comes from people of all ages in Chico Buarque's work.
Keywords: Chico Buarque, children's literature, childhood, fairy tales.

1. Introdução

Chico Buarque é um artista com várias facetas – cantor, compositor, romancista, dramaturgo – e com vários interesses – Chico sambista, Chico romântico, Chico crítico social. Os estudiosos de sua obra têm detalhado as características de tais facetas e o público já reconhece essas vinhetas nomeadoras e norteadoras de sua produção. No entanto, um aspecto dessa vasta e admirável obra tem recebido pouca diligência: a presença da infância na obra de Chico Buarque.

Na década de 1970, duas obras destinadas ao público infantil foram lançadas por Chico: *Saltimbancos*, adaptação musical para a peça de Sérgio Bardotti, 1977, e *Chapeuzinho Amarelo*, livro infantil ilustrado por Donatella Berlendis, em 1979, e Ziraldo, em 1997[1]. A primeira é um musical inspirado no conto "Os saltimbancos", dos irmãos Grimm, e a segunda mantém intertextualidade com o conto da tradição oral "Chapeuzinho Vermelho".

Compositor sensível e atento às personagens do cotidiano, Chico Buarque tem dedicado seu inconfundível lirismo para dar voz às mulheres, aos malandros, aos amantes, aos trabalhadores braçais e às crianças. Veremos que algumas de suas canções, destinadas ao público geral, assumem a perspectiva da criança ou desenvolvem o tema da infância. Muitas vezes espelhando outras de suas vertentes expressivas, como nos casos de "Pivete" (1978) e "Brejo da cruz" (1984), que são normalmente lidas como canções da linhagem da crítica social, mas aqui serão abordadas com o interesse na representação poética da criança e da infância, juntamente com "Doze anos" (1977), "Eu sou a árvore" (2001), "Flor da idade" (1973), "João e Maria" (1977), "Leo" (1978), "Maninha" (1977), "O meu guri" (1981) e "Carioca" (1998). O estudo dessa produção

* Professora doutora no Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. elizcardoso@terra.com.br
[1]Temos como referência neste artigo a 34ª edição da Editora José Olympio,de 2013, ilustrada por Ziraldo.

de Chico será o foco na segunda parte do trabalho, com o auxilio da fortuna crítica de sua obra[2].

Segue-se aqui o conceito de infância apontado por Agamben (2005, p. 10), quando coloca que "infância não é simplesmente um fato do qual seria possível isolar um lugar cronológico, nem algo como uma idade ou um estado psicossomático que uma psicologia ou uma paleoantropologia poderiam jamais construir como um fato humano independente da linguagem".

Estamos pensando a infância como um gesto de conhecimento perpétuo de acesso diversificado, constante, consciente ou inconsciente, gerador da linguagem. Um estado que ultrapassa o tempo do calendário e diz respeito a todos os viventes, seres de linguagem, já que ambas, infância e linguagem, estão unidas pela experiência benjaminiana. O filósofo italiano completa:

> [...] infância é a origem da linguagem e a linguagem é a origem da infância. Mas talvez seja justamente neste círculo que devemos procurar o lugar da experiência enquanto infância do homem. Pois a experiência, a infância que aqui está em questão, não pode ser simplesmente algo que precede cronologicamente a linguagem e que, a uma certa altura, cessa de existir para versar-se na palavra, não é um paraíso que, em um determinado momento, abandonamos para sempre a fim de falar, mas coexiste originariamente com a linguagem, constitui-se aliás ela mesma na expropriação que a linguagem dela efetua, produzindo a cada vez o homem como sujeito. (AGAMBEN, 2005, p. 59)

A palavra poética fala essa infância com especial potência, pois a torna presente na experiência do leitor – sujeito – ser da infância. Seguiremos tais traços na canção de Chico Buarque.

2. Chico para crianças: diálogos textuais

As duas obras de Chico Buarque, destinadas ao público infantil, são da década de 1970: *Os Saltimbancos*, 1977, e *Chapeuzinho Amarelo*, 1979. Ambas estão ligadas pelo diálogo que estabelecem com a tradição das histórias orais, dos contos de fadas, e pelo caráter transgressor de questionamento ao regime de ditadura militar, que então imperava no Brasil.

Os Saltimbancos é uma adaptação musical da peça do italiano Sergio Bardotti, com música original de Luiz Enriquez. A peça de Bardotti, por sua vez, é uma adaptação do conto "Os músicos de Bremen", dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, que conheceram a história por meio da tradição oral alemã. No conto dos irmãos Grimm, um burro velho, depois de servir seu dono durante a vida inteira, resolve fugir, pois teme ser vendido, já que não consegue trabalhar com a mesma vitalidade. Seu plano é fugir para a cidade de Bremen e lá tornar-se músico. No caminho ele encontra vários animais na mesma situação e o grupo ganha novos integrantes: um cão, um gato e um galo. Durante a jornada a turma encontra uma casa, aparentemente vazia, para descansar e se alimentar, mas a residência está tomada por ladrões. Unidos e trabalhando em grupo, o burro, o cão, o gato e o galo espantam os malfeitores e decidem permanecer na casa.

Chico Buarque é bastante fiel ao conto de saída, mas altera aspectos importantes na peça[3]. O mais importante deles é feminização e abrasileiramento do

[2] Todas as letras de Chico Buarque foram consultadas e estão disponíveis em http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html

grupo: o galo é uma galinha; o gato, uma gata. O cão passa ser nomeado de cachorro e o burro, é um jumento. A opção pelo feminino, além de ecoar uma característica que viria a definir boa parte da obra de Chico (sua capacidade de dar voz à afetividade feminina), acrescenta força à tese de rebelião dos fracos, que unidos fortalecem-se. À época, a luta feminina e feminista pelos direitos da mulher estava na pauta do dia. Por sua vez, as mudanças nas nomeações do jumento e do cachorro aproximam as personagens do público local.

A tendência muda com *Chapeuzinho Amarelo*, que dialoga com outro conto da tradição oral, Chapeuzinho Vermelho[4], tornando-o um texto de referência para a educação infantil, adotado constantemente por escolas da rede privada e pública.

Na versão amarelada de Chico, a urgência em vencer o medo ganha o protagonismo na ambientação do amadurecimento da menina, deixando para trás qualquer menção ao corpo ou a sensualização do corpo, que pode haver na versão vermelha. Aqui o que interessa é a coragem de enfrentar e desmitificar o medo. Além da bravura, a principal arma de Chapeuzinho é o humor, rir do medo. Humor também presente em *Os Saltimbancos* – a cena clássica dos animais espantando os bandidos, apavorados de medo do ser assombrado e poderoso que o grupo compõe unido, é exemplo.

O jogo poético que Chico arma com as palavras LOBO BOLO – sem sentir medo, Chapeuzinho transforma lobo em bolo, ou seja, desmoraliza-o, destruindo o vilão opressor – tem sido apontado pela crítica de literatura infantil[5] e é, de fato, admirável como o artista traz para o público jovem as referências da poesia concreta e da poesia visual, em voga nas rodas mais intelectualizadas do País, à época.

Tal realização visual teve o auxílio fundamental das ilustraçõesque criaram graça e terror para essa Chapeuzinho heróica e esse lobo que murcha com o passar das páginas.

A parceria entre Ziraldo e Chico diz algo sobre a literatura infantil e sobre a cultura brasileira.

Os últimos anos da década de 1970 abrigam uma grande renovação da literatura infantil no Brasil. Segundo Zilberman (2009), nesse momento já tínhamos passado pela criação de público e mercado editorial para crianças e jovens, com as traduções e adaptações de clássicos universais. Além dos contos de Charles Perrault e dos irmãos Grimm, houve o trabalho de Carl Jansen com *Robinson Crusoé* (1885), *As Viagens de Gulliver* (1888), por exemplo, além das traduções de Figueiredo Pimentel e a obra de Olavo Bilac. Esse grupo segue à frente desse novo mercado, à virada dos séculos XIX e XX, até a aparição da genialidade de Monteiro Lobato, na década 1920, que soube elevar a literatura infantil brasileira à esfera da originalidade. Mas daí em diante a repetição tomou conta dessa expressão artística literária. Ainda segundo Zilberman (2009, p. 51):

> No começo dos anos 70, a literatura infantil brasileira apresenta visível estagnação, resultante dos problemas arrolados: repetição dos modelos criados, então com grande originalidade, por Monteiro Lobato; visão conservadora do país; predominância de perspectiva moralista ou pedagógica nos textos literários.

[3] Dado que já foi observado por Rabelo (1998).

[4] Recolhido da tradição oral por Charles Perrault e publicado nos *Contos da Mãe Gansa* (1697) e posteriormente recontado, e amenizado em seus aspectos sensuais, pelos irmãos Grimm.

[5] Exemplo clássico é a obra *Literatura infantil: voz de criança*, de Palo e Oliveira (1992).

Paralelamente, outro movimento ganhava forma ao redor do mundo, a ascensão, queda e retomada do conto de fadas. Colomer (2003) descreve com clareza as fases que compõem esse enredo. Depois de reinar absoluta no imaginário infantil mundial durante mais de dois séculos, no mínimo, o conto de fadas recebe um forte golpe. Logo após as duas grandes guerras, o mundo ocidental, traumatizado pelo holocausto, tem como objetivo maior restaurar os princípios humanos de igualdade, solidariedade, paz e justiça. A declaração da Carta de Direitos Humanos, 1948, é momento paradigmático. Dentro dessa agenda, o investimento na educação infantil, voltada para tais valores, era urgente e os contos de fadas (leitura extremamente difundida e incentivada) pareceu um equívoco. Afinal, essa tradição oral era fonte de violência, discriminação entre grupos étnicos e sociais, todo tipo de preconceito, mesquinharia, e aval a comportamentos duvidosos como mentir, roubar, matar, trapacear, ser egoísta e alienado da realidade.

Tais argumentos, levantados pelo que Colomer (2003) chama de "grupo realista"[6], ganharam força e terminaram por promover um distanciamento das escolas, das bibliotecas e das famílias dos contos de fadas durante os anos de 1940, 1950 e 1960. Até que Bruno Bettelheim e o seu *Psicanálise do conto de fadas*, em 1976, retomam a discussão, formando o "grupo da fantasia". Bettelheim chama atenção para a importância dos contos de fadas para a formação da psique humana e reaviva o interesse sobre as histórias da carochinha e desdobra seus conteúdos em outras e novas leituras.

A literatura infantil e juvenil, que nunca escondeu seu interesse e irmandade com a tradição oral, se reaproxima desses contos, sem tomar lugar nas polaridades "realismo" ou "fantasia", mas nas malhas da intertextualidade, recontando o conto, parodiando o conto, reinventando-o e apropria literatura infantil.

Junto com Chico, e suas obras aqui citadas, estão exemplos clássicos como Ruth Rocha, com *O Reizinho Mandão, Sapo Vira Rei Vira Sapo, O que os Olhos não Vêem,*e Eliardo França, com *O Rei de Quase Tudo*, além das obras de Ana Maria Machado e Lygia Bojunga, entre outros. Talvez a mais emblemática seja *Historia meio ao contrário*, de Ana Maria Machado, que vira de ponta cabeça o enredo tradicional das fadas[7].

Tal cenário cultural e literário encontra-se com o ambiente político e social da ditadura militar instituída no Brasil, em 1964, e em vigor até 1985. Em meio ao terror das prisões e mortes, a sociedade sobrevivia em um clima de opressão e medo. Artistas plásticos, músicos, atores, escritores, intelectuais ficaram impedidos da livre expressão e vários arranjos poéticos e políticos foram construídos para fugir da censura e continuar produzindo. A literatura infantil abrigou muito desses artistas (caso de Joel Rufino, historiador; Ruth Rocha, socióloga; Lygia Bojunga, atriz; Ziraldo, jornalista), devido sua pouca importância no cenário cultural e, consequentemente, frágil vigilância dos censores. Soma-se a isso o crescente público infantil que tornou-se um bom filão do mercado editorial.

É nesse caldo cultural, político e social que as aspirações do crítico social Chico Buarque de Holanda encontram e recontam, com uma grande carga de transgressão, os dois clássicos dos contos de fadas aqui mencionados.

A abertura de *Os Saltimbancos* se dá com a "Bicharia", cantada pelo coro de crianças, já remetendo para o mote da união dos mais fracos faz a força. A letra trata das características do animal (metáfora do sujeito mais frágil), ressaltando sua potencialidade de rebeldia: "O animal é tão bacana/ Mas também não é nenhum banana

[6] Colomer (2003) indica Alfred Brauner e sua obra de nome sugestivo, *Nos livres d'enfants ont menti* ("Nossos livros infantis mentiram",1951), como originários e exemplares de tal tendência.
[7] Sobre o tema, consultar Morais (2011).

[...] Quando a porca torce o rabo/ Pode ser o diabo [...] O animal é paciente/ Mas também não é nenhum demente".

O lugar onde esses bichos vivem guarda referências claras com o aqui agora do público à época (ou ainda?) e sobe o tom da crítica social:

> Era uma vez
> (E é ainda)
> certo país
> (E é ainda)
> Onde os animais
> Eram tratados como bestas
> (São ainda, são ainda)
> Tinha um barão
> (Tem ainda)
> Espertalhão
> (Tem ainda)
> Nunca trabalhava
> E então achava a vida linda
> (E acha ainda, e acha ainda)

Impossível não notar as semelhanças entre esse tal barão e o rei bobão de Ana Maria Machado.Outro autoritário, opressor e déspota, é o lobo. Quando percebe que está perdendo a súdita, Chapeuzinho Amarelo, ele resolve ganhar no grito: "Eu sou um lobo!" É justamente do berro opressor que a menina tira sua libertação na tessitura poética da linguagem: LOBO BOLO.

É o respeito com a inteligência e a sensibilidade com a criança, além do trabalho primoroso com a linguagem, que faz as duas obras de Chico Buarque voltadas para crianças ainda sejam montadas, lidas e adoradas por jovens e adultos.

3. Crianças e Chico: vozes cruzadas

Fora do âmbito estrito de obras voltadas para crianças, o tema persiste nas canções de Chico. Na seleção aqui apresentada não há o objetivo de trazer todas as músicas que tratam da criança e da infância na obra de Buarque, mas uma mostra da clara presença do tema.

Elegeu-se as seguintes letras: "Brejo da cruz" (1984), "Carioca" (1998), "Doze anos" (1977), "Eu sou a árvore" (2001), "Flor da idade" (1973), "João e Maria" (1977), "Leo" (1978), "Maninha" (1977), "O meu guri" (1981), e"Pivete" (1978) – que nessa listagem seguem ordem alfabética, podendo também ser reunidas por décadas. Temos o maior grupo, oito canções, concentradas na década de 1970 ("Flor da idade", "Doze anos", "João e Maria", "Leo", "Pivete" e "Maninha"); duas, na década de 1980 ("Brejo da cruz" e "O meu guri"); uma, na década de 1990 ("Carioca"), e uma na década de 2000, "Eu sou a árvore".

Tal agrupamento é interessante por revelar a independência, pertinência e polivalência do tema na obra de Chico. Ora, se a década de 1970 é a mais politizada do compositor, suas canções do período, sobre a criança ou a infância, trazem outros aspectos do assunto que fogem do timbre da crítica social. Veremos como isso se dá, mais adiante.

Por isso, propõe-se reagrupar as canções em três grupos vinculados à infância e à representação da criança, levando em consideração a característica mais prevalente de cada uma delas. No primeiro momento veremos as letras que tratam da infância de modo geral, como uma fase da vida, a qual o eu lírico rememora e assim a presentifica,

ou que traz referências fortes do universo infantil fantasioso da brincadeira. É o caso de "João e Maria" e "Maninha". O segundo grupo é composto por canções dedicadas às crianças que sentem e sofrem com a injustiça e exclusão social: "Léo", "O meu guri", "Pivete", "Brejo da cruz", "Carioca". O terceiro grupo dá representação poética para a puberdade, para os adolescentes: "Doze anos", "Eu sou a árvores" e "Flor da idade". Essas divisões pretendem apenas facilitar a discussão das ideias e o encaminhamento de análises das letras, de modo a favorecer a evidência da permanência e importância do tema na obra de Chico. Mas o literário e o poético não se prestam a nomenclaturas mordazes, sempre escapa, transgride, questiona. Aqui se dá o mesmo, caso da canção "Carioca", que pode muito bem ocupar lugar no segundo e no terceiro grupo. Porém mantendo esse senão no horizonte, as divisões contribuem.

4. Rememorações da infância

"João e Maria", de 1977, imortalizada na voz de Nara Leão, é uma parceria com Sivuca, que compôs a música em 1947 e décadas depois enviou para Chico compor uma letra. Imediatamente Chico pensou em sua infância.

> A música tinha a minha idade. Quando eu fui fazer, a letra me remeteu obrigatoriamente pra um tema infantil. A letra saiu com cara de música infantil porque, simplesmente, na fitinha ele dizia: 'Fiz essa música em 47.' Aí pensei: 'Mas eu criança...' e me levou pra aquilo. Cada parceria é uma história. Cada parceiro é uma história.[8]

Notável a confluência entre o relato de Buarque e o que Gagnebin (1999) nomeia de "intensidade imobilizadora da rememoração". A filósofa desenvolve:

> O conceito benjaminiano de *Eingedenken* (rememoração) me parece exprimir esta necessidade de recapitulação atenta sem a qual a *Erinnerung* [lembrar] segue o seu fluxo incansável, continua a desenrolar-se só para si mesma, não tem *fim* no duplo sentido da palavra: nunca cessa e não desemboca em nada além de seu próprio movimento. A filosofia de Benjamin insiste nestes dois componentes da memória: na dinâmica infinita de *Erinnerung* [lembrar], que submerge a memória individual e restrita, mas também na concentração do *Eingedenken,* que interrompe o rio, que recolhe, num só instante privilegiado, as migalhas dispersas do passado para oferecê-las à atenção do presente. As *imagens dialéticas* nascem da profusão da lembrança, mas só adquirem uma forma verdadeira através da intensidade imobilizadora da rememoração. (GAGNEBIN, 1999, p. 80)

Ecoa desse rememorar de Chico Buarque, desse "instante privilegiado", o tom infantil da valsa que faz referências ao universo e às brincadeiras de crianças, especialmente o faz de conta: "agora eu era o herói", "agora eu era o rei", "finja que agora eu era o seu brinquedo [...] seu bicho preferido". E, mais uma vez, remete aos contos de fadas e seus figuras inconfundíveis – reis, princesas e o título igual ao de um famoso conto –, além das transformações e atualizações desse universo, que tradicionalmente tem final feliz, mas não aqui.

[8] Afirmou o cantor em Entrevista para Geraldo Leite, *Rádio Eldorado,* 1989

A canção apresenta quatro "agora"que fazem a marcação do tempo da memória e do tempo do eu lírico envolto na rememoração de um amor por meio de brincadeiras, contos e cantigas infantis. Os dois primeiros ("Agora eu era o herói" e "Agora eu era o rei") marcam o tempo subjetivo da memória, trazendo o universo dos contos de fadas e princesa. O terceiro ("Finja que agora eu era o seu brinquedo") faz a transição entre o tempo da fantasia, das duas primeiras estrofes, e o tempo do real, a última estrofe, que marca o destino em aberto do herói marcado pela fatalidade do abandono – "agora era fatal / que o faz de conta terminasse assim". O "agora" é a presentificação, o reviver da memória e também o tempo de brincar infantil: real e absoluto.

O apelo infantil é de tal magnitude que, em 2013, a canção ganhou versão audiovisual e foi incluída no DVD *Chico & Vinícius* juntamente com várias das canções de *Os Saltimbancos*.

O doce título de "Maninha" já nos remete imediatamente à infância, por ser esse o tratamento dispensando às melhores amigas dos primeiros anos da vida. Acanção, também de 1977, convida o leitor-ouvinte, de modo íntimo e afetivo – "se lembra [...]" – a rememorar com nostalgia uma infância interiorana e idealizada, com fogueira, balões, luares, modinhas, jaqueiras, cantigas e esperanças.

Na rememoração, algo parece escapar ao eu lírico agora adulto, amargurado e saudoso da infância vivida e da companhia querida, como quem tem medo do escuro.Os últimos versos de cada estrofe ("Pois nunca mais cantei, ó maninha / Depois que ele chegou [..] Pois hoje só dá erva daninha **/** No chão que ele pisou [...] Que um dia ele vai embora, maninha / Pra nunca mais voltar") evidenciam o pessimismo do eu fora da infância e a realização dos afetos saudosos na brincadeira, nas cantigas, nos rituais de outrora. O passado se faz presente na leitura que aciona a memória coletiva no que é pessoal e único.

5.Os pivetes

Entre as linhas de força da poética de Chico Buarque, a social é uma das mais presentes. A figura da criança também vive nesse projeto, principalmente o moleque, melhor dizendo, o pivete. O menino de rua, malandro precoce que vive e sobrevive ao crime, à exclusão social e os desditos do destino inexpugnável do menino pobre nas favelas e morros brasileiros, que, em Chico, recebe destino poético.

"O meu guri" (1981) conta a história de um menino que não apenas nasce, estoura, rebenta na vida causando susto à mãe ingênua e orgulhosa. "Quando seu, seu moço, nasceu meu rebento/não era o momento dele rebentar". O "moço", ao mesmo tempo eu lírico, nós mesmos e um policial ou repórter ouvindo o relato materno daquela vida tão promissora que se foi sem explicação.

As condições materiais dessa criança eram tão precárias que nem nome havia para lhe batizar e nada podia nomeá-lo melhor que "meu guri": "Já foi nascendo com cara de fome/ E eu não tinha nem nome pra lhe dar".

A relação de amor imiscuída com a carência de tudo faz confundir quem cuida e quem é cuidado – "Fui assim levando ele a me levar", "Boto ele no colo pra ele me ninar". A relação mãe e filho também está invertida na sobrevivência material. O menino vivia de pequenos assaltos, levando para a mãe dividendos de sua atividade ilícita, que para ela era um trabalho duro e honesto. "Chega suado e veloz do batente/ E traz sempre um presente pra me encabular". Além de trabalhador, o menino é promissor: "E na sua meninice ele um dia me disse/ Que chegava lá [...] E ele chega".A ironia cria ambiguidades preparando para o final: chegar lá é ter o rosto estampado no jornal, não pelo reconhecimento de algum feito, mas por vítima da violenta realidade. A

ingenuidade da mãe ecoa no rosto de criança com vendas nos olhos, que adivinhamos magro, "rindo" da infância e da maternidade perdida.

Aqui, como nas demais canções com a personagem pivete, a criança empobrecida e violentada é metáfora do Brasil injusto, violento e miserável. Mas é também brincar, que traz rastros da vida social, ecoando Benjamin (2012, p. 266):

> Mas não entenderíamos o brinquedo, nem em sua realidade nem em seu conceito, se quiséssemos explicá-lo unicamente a partir do espírito infantil. A criança não é nenhum Robinson, nem constituem as crianças nenhuma comunidade separada, mas são partes do povo e da classe de que provêm. Por isso, tampouco o brinquedo infantil atesta a existência de uma vida autônoma e segregada, mas é um diálogo mudo, em signos, entre a criança e o povo.

Essa ligação (criança-povo) surge poética em "Pivete" (1978), precede "O meu guri" e é mais amena quanto ao destino do garoto, que aqui surge mais aceito e integrado. Apesar da pobreza, o menino de rua que ganha a vida no farol, anda pelas ruas (do Rio de Janeiro) se apropriando do espaço urbano enquanto cresce solto, malandro pela cidade.

No sinal fechado
Ele vende chiclet
Capricha na flanela
E se chama Pelé
Pinta na janela
Batalha algum trocado
Aponta um canivete
E até
Dobra a Carioca, olerê
Desce a Frei Caneca, olará
Se manda pra Tijuca
Sobe o Borel

Os versos curtos encadeiam as andanças do menino que desce e sobe as ruas, cantarolando e cometendo crimes. Apesar da terceira pessoa, características presentes nessas canções voltadas para o social e com o pivete como personagem principal, o recurso de cantarolar "olerê, olará", enquanto caminha, corre ou dirige pela cidade,deixa a infância e a juventude mais presentes, especialmente, essa infância e juventude criadas na rua: livre, aventureira, precoce, esperta e malandra.

Duas relações estabelecidas no texto são importantes para essa infância cantada: o furto e o futebol, que no ritmo forte dos versos tornam-se brincadeiras. Os furtos ("Batalha algum trocado/ Aponta um canivete", "Fatura uma besteira", "Arromba uma porta/faz ligação direta") são seguidos de fugas, que, no contexto, lembram o esconde-esconde. Trata-se da correria do Pivete que é antecipada pela senha "E até", para indicar "já foi", "sumiu", "escapou", na agilidade própria do jovem malandro que vai crescendo e amadurecendo com a vida da rua: "Agora ele se chama Emersão (Airtão)". Aguiar (2014) tem razão quando diz que Emersão pode ser a transcrição da pronuncia das pessoas menos escolarizadas para Emerson – Emerson Fittipaldi, corredor da Formula 1, muito famosa à época. Uma referência irônica à destreza de Pivete ao volante. A tese se confirma quando, nas novas gravações, o cantor Chico Buarque emenda Airtão à Emerson – possivelmente outra indicação automobilística, agora ao campeão Ayrton Senna.

Outra brincadeira da preferência dos meninos surge na nomeação direta de Pelé e Mané (Garrincha), que além de serem apelidos frequentes nas regiões mais carentes,

também referem-se aos jogadores de futebol reconhecidos pela genialidade, agilidade e dribles ao mesmo tempo eficientes e plasticamente belos – assim como Pivete, eles escapam, passam os adversários para trás, dão volteios e saltos, desaparecem e ressurgem para marcar o gol. A coleção de verbos na terceira pessoa do singular (ele ... vende, capricha, pinta, batalha, aponta, dobra, desce, agita, arromba, dobra, se manda, sobe, pega, etc.) sugere a ideia de uma narrativa esportiva. E assim como os ídolos futebolísticos, Pivete transgride: "Se manda na contramão", " Não se liga em freio/Nem direção". Teria sofrido um acidente de carro e morrido? A última estrofe sugere que outros pivetes perpetuam o cotidiano do farol.

No sinal fechado
Ele transa chiclete
E se chama pivete
E pinta na janela
Capricha na flanela
Descola uma bereta
Batalha na sarjeta
E tem as pernas tortas

Se no final da década de 1970 e início da de 1980 a criança ainda não era reconhecida como sujeito, pois não era ouvida com atenção; nem como consumidor – o o mercado de bens e serviços voltado para ela ainda estava por ser montado –; nem como cidadão, pois a aprovação do Estatuto da Criança do Adolescente (ECA) só acontece em 1990, Chico abre espaço em sua obra não apenas para a criança, mas para a criança pobre. E desse patamar denuncia a precariedade da vida dos pivetes (a vertente social de sua obra), mas de modo ambíguo, próprio ao poético, explorando o brincar desse Pivete.

Com "Brejo da cruz" (1984), Chico retoma a ideia do guri, do pivete, mas agora é claramente com a configuração do grupo de meninos de rua. "Brejo da Cruz" não é sobre um guri, mas "milhões desses seres".

Sua percepção poética dá espaço para um fenômeno da década de 1980: crianças abandonadas ou fugindo da violência e pobreza familiar, que viviam em grandes grupos nos centros de cidades como São Paulo e Rio de Janeiro. Os ontológicos banhos coletivos nos chafarizes da Praça Sé, na capital paulista, e a tragédia da Candelária, Rio de Janeiro, em 1993 – quando seis crianças e dois jovens foram assassinados enquanto dormiam na rua, próximos à Igreja da Candelária – marcam o início desse modo de sobreviver (e morrer) infantil nas ruas.

A canção pode ser lida em duas partes, algo como causa e efeito. A primeira parte, com bela imagem das crianças se alimentando de luz (drogas, esperança, Sol, fé), traz o cotidiano de crianças pobres do Brasil que sobrevivem, por milagre, de luz. E vão crescendo como podem.

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

O cenário da rodoviária faz a passagem da infância para a adolescência dos meninos pobres observando o dia a dia massacrante de adultos que sobrevivem dos salários miseráveis das funções que lhes coube: jardineiros, passageiros, bombeiros, babás, faxineiros, pedreiros, bilheteiras, baleiros e garçons. A rodoviária está nomeada para indicar outro elemento social que compõe o mapa da pobreza no Brasil: a migração para grandes centros. Brejo da Cruz é o nome de um pequeno município da Paraíba. Mas Chico quer pontuar que por trás de cada adulto cabisbaixo e desgostoso das conduções lotadas nas grandes cidades há uma criança, apesar de nem eles recordarem dela.

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

A versão feminina do pivete na produção de Chico é a canção "Carioca" (1998). Inicialmente, narra-se o dia nas ruas do Rio de Janeiro, possivelmente a região central da cidade, visto que o título remete ao Largo da Carioca. Nos primeiros versos todo o clima do Largo e suas ruas do entorno aparecem configurando a Carioca lugar, seja nos aspectos do comércio alimentar, da agenda do lazer (Gostosa / Quentinha / Tapioca / O pregão abre o dia / Hoje tem baile funk / Tem samba no Flamengo), da religião (O reverendo / No palanque lendo / O Apocalipse), da natureza (O homem da Gávea criou asas / Vadia / Gaivota / Sobrevoa a tardinha / E a neblina da ganja).

No final da canção surge a noite e, com ela, um novo comércio, outro lazer, um avesso do religioso, uma beleza que desafia os encantos da natureza, uma outra Carioca, a Carioca menina que se prostitui nessas ruas, comprada e vendida como uma tapioca, "gostosa", "quentinha".

De noite
Meninas
Peitinhos de pitomba
Vendendo por Copacabana
As suas bugigangas
Suas bugigangas

Como um camelô, o narrador anuncia as "bugigangas" (d)as meninas que estão à venda pelas ruas, coisificadas, violentadas, invisíveis sobre a designação "meninas", que ao mesmo tempo esconde e revela a infância negada e sobrepujada pela precoce sexualização do corpo pueril: "peitinhos de pitomba". Nesse cantar do camelô, os adjetivos dos dois primeiros versos unificam início e fim da canção: vende-se meninas, "gostosa, quentinha" ... A ideia de circularidade está também na sequência dia e noite, noite e dia, e na arquitetura do Largo, que é circular, irradiando-se por toda a cidade.

Cabe ainda notar a presença indicativa desse menino-pivete nas biografias de adultos que sobrevivem à infância agreste, mas amargam um cotidiano de luta na vida madura. Caso de "Pedro Pedreiro" (1965) e "Léo" (1978), que nascem, vivem e morrem vagando pelo mundo da injustiça social e ainda deixam um filho como herdeiro do trágico destino.

6.Tempo de amores

Há uma infância permeada de erotismo e romance percorrendo a memória do eu poético nas canções de Chico Buarque. Presente em "Doze Anos", "Eu sou a árvore" e "Flor da idade", aqui selecionadas, esse amor que floresce corporal, intenso, desajeitado, desmedido, surge misturado com referências familiares, brincadeiras próprias da infância e uma voz masculina que se quer marcar malandra e transgressora. Nesse sentido, percebe-se a mesma tendência das demais canções aqui elencadas, o que chama a atenção é o saudosismo das primeiras sensações do amor erótico, que procura seu lugar entre a infância e a juventude e reafirma a leitura aqui apresentada, de que a Infância não é um momento no calendário da vida, mas um experenciar recorrentemente acessado como campo de saber e afeto, um espaço poético onde a aparente experiência infantil incipiente constitui e comove o eu lírico adulto e saudoso.

Em "Doze anos" o saudosismo da infância é declarado imediatamente e vem acompanhado de uma detalhada agenda dos afazeres que envolveriam esse estado: andar por aí sem ter o que fazer, brincar e brincar de estilingue, botão, pião. As atividades vão sendo relatadas no ritmo dos gerúndios (chutando, trocando, matando, colecionando, jogando, rodopiando, fazendo), indicando o tempo presente e contínuo, e dos diminutivos (figurinha, passarinho, minhoca, botão), até o último verso da estrofe referenciar a sexualidade abertamente: "fazendo troca-troca" – nome popular para sexo entre garotos. Não por acaso, as indicações da estrofe estão todas prioritariamente ligadas ao universo masculino.

Já na segunda estrofe a imagem feminina, que surge nua ecoando a rima com rua, fechadura, travessura, e a atividade *voyeur* associam-se com o sentido do paladar, trazendo a memória dos doces da criançada: fruta no pé, picolé, pé-de-moleque, paçoca. Para terminar com a prevalência do menino desejando ter corpo de homem ("concurso de piroca"), que depois desejará saudosamente as lembranças do menino (Aí, que saudades que eu tenho").

Doze anos
Chico Buarque/1977-1978
Para a peça*Ópera do malandro*, de Chico Buarque

Ai, que saudades que eu tenho
Dos meus doze anos
Que saudade ingrata
Dar banda por aí
Fazendo grandes planos
E chutando lata
Trocando figurinha
Matando passarinho
Colecionando minhoca
Jogando muito botão
Rodopiando pião
Fazendo troca-troca
Ai, que saudades que eu tenho
Duma travessura
O futebol de rua
Sair pulando muro
Olhando fechadura
E vendo mulher nua
Comendo fruta no pé

Chupando picolé
Pé-de-moleque, paçoca
E, disputando troféu
Guerra de pipa no céu
Concurso de piroca

"Eu sou a árvore", versão de Chico Buarque, em 2001, para a canção de Eusébio Delfin, é mais sublinear. O corpo masculino surge análogo ao troco de uma árvore para fazer da relação sexual algo menos evidente e mais romântico. O gesto primeiro é saudoso aos amores da meninada de tempos idos, quando se tatuava o nome em árvores.

Se o rapazinho de "Doze anos" é um tímido *voyeur* do corpo feminino, escondido por trás da fechadura, em "Flor da idade" a sutiliza se foi, a porta e a janela de Maria ficam destrancadas, não é preciso fecharo pijama, e "nem se desconfia", há uma liberdade/libertinagem no ar, seja indicada pelos odores ("A mesa posta de peixe, deixa um cheirinho da sua filha"), seja pela referência erotizada à "Quadrilha", de Carlos Drummond de Andrade. Enquanto no poeta mineiro temos a impossibilidade, aqui temos a multiplicidade, inclusive Paulo ama Juca e Dora ama todos.

Flor da idade
Chico Buarque/1973
Para o filme*Vai trabalhar vagabundo*e para a peça*Gota d´água,* de Chico Buarque e Paulo Pontes

A gente faz hora, faz fila na vila do meio-dia
Pra ver Maria
A gente almoça e só se coça e se roça e só se vicia
A porta dela não tem tramela
A janela é sem gelosia
Nem desconfia
Ai, a primeira festa, a primeira fresta, o primeiro amor

Na hora certa, a casa aberta, o pijama aberto, a família
A armadilha
A mesa posta de peixe, deixa um cheirinho da sua filha
Ela vive parada no sucesso do rádio de pilha
Que maravilha
Ai, o primeiro copo, o primeiro corpo, o primeiro amor

Vê passar ela, como dança, balança, avança e recua
A gente sua
A roupa suja da cuja se lava no meio da rua
Despudorada, dada, à danada agrada andar seminua
E continua
Ai, a primeira dama, o primeiro drama, o primeiro amor

Carlos amava Dora que amava Lia que amava Léa que amava Paulo
Que amava Juca que amava Dora que amava
Carlos que amava Dora
Que amava Rita que amava Dito que amava Rita que amava Dito que amava Rita que amava
Carlos amava Dora que amava Pedro que amava tanto que amava
a filha que amava Carlos que amava Dora que amava toda a quadrilha

Humberto Werneck (1989) explica como foi possível tamanha transgressão em tempos de repressão:

> Era imprevisível o que aconteceria a uma canção enviada à Policia Federal — e todas, evidentemente, tinham que passar por lá. Quase sempre era preciso argumentar e negociar com os censores. No caso de Chico, isso era feito através dos advogados da gravadora, porque ele, por princípio, se recusava a dialogar com a censura. A batalha, algumas raras vezes, dava certo. Na parte final de *Flor da idade*, por exemplo, baseada no poema *Quadrilha*, de Carlos Drummond de Andrade, uma vertiginosa ciranda de amores acaba por acasalar dois homens, Paulo e Juca, para o escândalo das autoridades. Em carta aos advogados, Chico citou o dicionário para argumentar que o verbo "amar" nem sempre tem conteúdo erótico. A música passou.

Com ela passou também mais um exemplar das potências que a Infância ganha na obra de Chico Buarque. Amor, erotismo e denúncia social perpassam e se misturam nos modos como Chico leva sua obra e seu receptor para a infância. Um espaço de experiência, saber e poeticidade de onde nunca saímos e queremos sempre voltar.

A infância como "o lugar da experiência enquanto infância do homem" encontra abrigo na obra de Chico. E esse é um dos aspectos que torna essa obra tão significativa para o cancioneiro popular brasileiro: a expressão poética da experiência de ser homem, mulher, malandro, amante, herói e criança. Não se trata de representar a criança, mas de fazer a experiência da infância presente. E isso nos encanta porque diz respeito a todos nós, em qualquer idade.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*: destruição da experiência e origem da história. Trad. Henrique Burigo.Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AGUIAR, Miriam B. *Tempo e Artista*: Chico Buarque, avaliador de nossa cotidianidade. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Universidade de São Paulo/USP, São Paulo, 2014.

BARROS E SILVA, Fernando de. *Chico Buarque.* São Paulo: Publifolha, 2004.

BENJAMIN, Walter. "Experiência e pobreza", In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas I. São Paulo Brasiliense: 2012.

_____. "História cultural do brinquedo", In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas I. São Paulo Brasiliense: 2012.

BUARQUE, Chico. *Chapeuzinho Amarelo*. Ilustrações de Ziraldo. 34ª ed. São Paulo: José Olympio, 2013.

COLOMER, Teresa. *A formação do leitor literário*: narrativa infantil e juvenil atual. Trad. Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2003

GAGNEBIN, Jeanne M. *História e narração em Walter Benjamin.* São Paulo: Perspectiva, 1999.

GARCIA, Walter.Um mapa para se estudar Chico Buarque. *Revista doIEB*: São Paulo, n. 43, p. 187-202, set. 2006.

MORAIS, Josenildo O. *A literatura infantil como instrumento de denúncia da ditadura militar*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Estudos Interculturais). Universidade Estadual da Paraíba/UEPB, Campina Grande, 2011.

OLIVEIRA, Maria R.; PALO, Maria J.*Literatura infantil*: voz de criança. São Paulo: Ática, 1992.

RABELO, Adriano de P. *O teatro de Chico Buarque*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade de São Paulo/USP, São Paulo, 1998.

RODRIGUES, Sandra S. *A voz, o lugar e o olhar*: culturas e periferias em "Subúrbio", de Chico Buarque. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados em Literaturas de Língua Portuguesa). Universidade de São Paulo/USP, São Paulo, 2013.

ZILBERMAN, Regina. *Como e por que ler literatura infantil brasileira.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

WERNECK, Humberto. *Gol de letras, em Chico Buarque Letra e Música.* São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

Todas as letras de Chico Buarque foram consultadas e estão disponíveis em http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html

Recebido em 31 de maio de 2018

Aceito em 01 de julho de 2018