

Meu caro amigo

80 anos de Chico Buarque

Alberto da Costa Lima,¹ Brasília

*Aliados avançam na Itália e
se aproximam de novos confrontos no Norte.²*

Em 19 de junho de 1944, os jornais do mundo – fosse o romano *Corriere della Sera* ou o carioca *Correio da Manhã* – comemoravam o avanço das tropas aliadas contra os alemães e seus canhões, após o desembarque nas praias francesas da Normandia, ocorrido duas semanas antes, no dia 6 daquele mês, batizado como o Dia D. Começava, também, a batalha do Mar das Filipinas entre o Japão e os Estados Unidos, a maior disputa naval travada pelos norte-americanos até então.

No Palácio do Catete, um cansado Getúlio Vargas assinava o Decreto nº 6.602 criando uma nova área de garimpo no então território do Amapá, em vigor até hoje. Seu Estado Novo, aos farrapos, o levaria à renúncia no ano seguinte, uma década e meia depois de sua chegada ao poder por meio de um golpe. É nesse contexto de nascimento de um novo mundo e de um novo Brasil que nasce Francisco Buarque de Holanda.

Filho do historiador Sérgio Buarque de Holanda e da intelectual e pintora Maria Amélia Cesário Alvim, Chico cresceu ao lado de quatro irmãs e dois irmãos. Descobriu um outro de origem alemã, filho do pai quando ainda era solteiro e trabalhava como correspondente de *O Jornal*, na Alemanha, por meio do poeta Manuel Bandeira. Mas nunca o conheceu pessoalmente.

1 Membro do Instituto de Psicanálise Virgínia Leone Bicudo da Sociedade de Psicanálise de Brasília (SPBSB), autor do livro *Quem é essa mulher? A alteridade do feminino na obra musical de Chico Buarque de Holanda* (2017) e coautor do livro *Essas mulheres: o protagonismo da mulher na canção de Chico Buarque*.

2 *Roma liberata: Il progresso degli alleati verso il Nord*.

O ambiente familiar era intelectualmente riquíssimo. Em animadas tertúlias, os pais reuniam, além de Bandeira, amigos como Antonio Cândido, Florestan Fernandes, Tom Jobim, Paulo Vanzolini, Jorge Amado, Caio Prado Júnior e Vinícius de Moraes, poeta que ganhava a vida como diplomata, por quem Chico dizia que a mãe suspirava pensando, enquanto olhava para o pai. A casa da rua Buri, nº 35, no Pacaembu, em São Paulo, era um grande ponto de efervescência cultural e política, onde, para os filhos, a biblioteca paterna ocupava lugar sagrado, interditado à entrada de crianças, que ali só iam escondidas ou convidadas pelo pai quando ele se prestava a indicar algum livro à leitura.

Era um local quase mítico, em que a figura paterna, durante várias horas do dia e da noite, se refugiava de toda a família para ali produzir obras como *Raízes do Brasil*,³ em prejuízo de uma convivência maior com os filhos.

Em sua mais recente obra, *Bambino a Roma* (Buarque, 2024), um livro que mescla memórias e ficção pautado nos dois anos em que os Buarque de Holanda viveram na Itália, onde Sérgio foi lecionar na cátedra de Estudos Brasileiros, Chico rememora a convalescença de uma apendicite supurada, aos 10 anos de idade, em que a companhia do pai lhe chegava por um “tlec tlec tlec tlec tlec tlec plim”, que Sérgio Buarque produzia do escritório enquanto datilografava na sua Olivetti M40, e que lhe embalava, no quarto ao lado, o ritmo da leitura de um romance roubado do irmão.

Então comecei a fantasiar que meu pai publicava romances de aventura sob o pseudônimo de Emilio Salgari e que naqueles dias estaria escrevendo as peripécias do Corsário Azul, vividas não nas águas de Maracaibo, mas na baía de Guanabara. Data daí minha admiração pela figura paterna, que se transformava em franca inveja nos dias das suas aulas de italiano. (pp. 64-65)

Aulas ministradas pela desejada *signorina* Grazia, a quem Chico, após finda uma aula do pai, mostrou-se nu enquanto experienciava uma

3 Em italiano, a obra foi intitulada *Alle Radici del Brasile*.

ereção, “um tipo de câibra indolor” (Buarque, 2024, p. 66), imediatamente sustada pela violência com que a mãe bateu-lhe a porta do banheiro para cortar a constrangedora cena.

A ausência desse pai quase olímpico, um deus intocável, inacessível em seu ambiente de trabalho aos filhos enquanto estava à mão de todos nas livrarias pelo mundo, que “estava ficando velho, passara dos 50 anos” e que Chico gostaria de ver “pelo menos uma vez na minha escola, onde deviam achar que minha mãe era viúva”, parecia gritar a essa criança. Ninguém é filho de Sérgio Buarque de Holanda impunemente.

Eu gostaria de mostrar a todos que o meu pai não era qualquer um, era o único pai de aluno na escola americana com um livro publicado na Itália. Era o único titular de uma cátedra na Universidade de Roma, onde o curso de estudos brasileiros provavelmente fecharia as portas com a sua partida. (Buarque, 2024, p. 123)

Mas o pai não podia ser mostrado. Porque não estava lá.

A literatura, no entanto, como um seio bom, foi pavimentando essa aproximação entre ambos. Já aos 15 anos, pelas mãos do pai, Chico teve acesso a uma infinidade de autores relevantes, como Sartre, Proust, Camus, Tolstói, Guimarães Rosa, que virou seu padrão de escritor brasileiro. A mãe, Memélia, intelectual e politicamente muito ativa, organizava a administração da casa e das contas e se ocupava do cuidado dos filhos, cumpria ainda um fundamental papel lúdico no núcleo familiar, segundo o que trazem as reminiscências de Chico.

Ela o levava a cinemas em que ele podia assistir aos filmes recém-lançados e fantasiar histórias; comprava-lhe mapas sobre os quais ele construía cidades imaginárias; acompanhava-o à praia; adorava música popular e Carnaval; e, sobretudo, lhe transmitiu a imensa paixão pelo futebol, que Chico Buarque, desde cedo, cultivava pelas ondas do rádio ou precárias transmissões de TV, a partir das quais conhecia os jogadores de todo o mundo e gravava seus nomes e suas jogadas lendárias em sua memória.

As quatro irmãs, especialmente, a mais velha, Heloísa, a Miúcha, cujo dedilhar no violão Chico observava minuciosamente tentando aprender, também parecem ter marcado profundamente a sua formação e servido mesmo como objeto da sua curiosidade sexual infantil. Em *Bambino a Roma*, ele relembra que “minha irmã mais velha morreu sem saber que eu a espiei pelo buraco da fechadura. Ou melhor, eu usava espioná-la sempre que ela se despia para entrar no banho” (Buarque, 2024, p. 77).

Talvez por viver imerso, desde cedo, nesse ambiente tão cheio de mulheres, Chico Buarque, também pai de três meninas, se considere, como ele mesmo sublinhou em um documentário do início dos anos 2000, um *voyeur*, um vedor do agir feminino, alguém para quem a mulher está sempre envolta em “um grande mistério”, no que parece dialogar com a célebre frase de Freud em carta a Marie Bonaparte: *Was will das Weib?* “O que quer uma mulher?”. Uma visão que, atualmente, é algo desconfortante, sob a abordagem social das questões de gênero, mas que estava inserida no contexto da época tanto de um quanto de outro.

As músicas com as quais Chico começou a sua carreira de compositor tinham esse recorte. Resgatada de uma condição oprimida no cancionário nacional, do lugar da Amélia que não tinha a menor vaidade e achava bonito não ter o que comer, a mulher buarqueana, esse misterioso outro, foi sendo erigida de uma forma mais ativa e altiva, em sambinhas que espelhavam Noel Rosa, morto com somente 26 anos, mas deixando um legado de mais de 250 grandes canções compostas.

Noel, falecido em 1937, parecia, aliás, uma boa metáfora para o Brasil da década de 1950: um país com urgência de viver e de fazer, em uma ebulição transformadora, 50 anos em cinco, a possibilidade de realização da utopia brasileira. Era um momento de reconciliar antagonismos históricos e rumar para a modernidade. A capital removida do litoral para os grotões do interior, no meio do planalto central, no meio do nada. Brasília era o reencontro do Brasil consigo mesmo, símbolo da sociedade nacional integrada, de um país finalmente moderno.

Virar Oscar Niemeyer era o sonho de muitos jovens da época. Era o sonho de Chico Buarque. Mas a trajetória na Faculdade de

Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo foi atropelada pelo ritmo, pela voz, pela batida no violão do baiano João Gilberto em *Chega de saudade*, um LP 78 rotações, que virou trilha sonora para aquela época e mudou os rumos da música no Brasil e no mundo. A Bossa Nova viraria uma febre que despertaria, como nunca antes na história do país, a vontade nos jovens de compor, cantar e saber como é bom poder tocar um instrumento. Chico Buarque “queria cantar como João Gilberto, fazer música como Tom Jobim e letra como Vinícius de Moraes” (Werneck, 2006, p. 24)

Em um texto extremamente sensível, chamado *A casa do Oscar*, sobre um anteprojeto de casa nova feito por Niemeyer para os Buarque de Holanda, Chico elabora um pouco sobre essa transição que o levou a trocar a arquitetura pela música:

A casa do Oscar era o sonho da família. Havia um terreno para os lados da Iguatemi, havia o anteprojeto, presente do próprio, havia a promessa de que um belo dia iríamos morar na casa do Oscar. Cresci cheio de impaciência porque meu pai, embora fosse dono do Museu do Ipiranga, nunca juntava dinheiro para construir a casa do Oscar. Mais tarde, num aperto, em vez de vender o museu com os cacarecos dentro, papai vendeu o terreno da Iguatemi. Desse modo a casa do Oscar, antes de existir, foi demolida. Ou ficou intacta, suspensa no ar, como a casa no beco de Manuel Bandeira.

Senti-me traído, tornei-me um rebelde, insultei meu pai, ergui o braço contra minha mãe e saí batendo a porta da nossa casa velha e normanda: só volto para casa quando for a casa do Oscar! Pois bem, internaram-me num ginásio em Cataguases, projeto do Oscar. Vivi seis meses naquele casarão do Oscar, achei pouco, decidi-me a ser Oscar eu mesmo. Regressei a São Paulo, estudei geometria descritiva, passei no vestibular e fui o pior aluno da classe. Mas ao professor de topografia, que me reprovou no exame oral, respondi calado: lá em casa tenho um canudo com a casa do Oscar.

Depois larguei a arquitetura e virei aprendiz de Tom Jobim. Quando minha música sai boa, penso que parece música do Tom Jobim. Música do Tom, na minha cabeça, é casa do Oscar. (Buarque, 2000)

O golpe civil-militar de 1964 destruiu esse projeto de Brasil que estava sendo construído. Mandatos cassados, direitos políticos suspensos, a turma da Bossa Nova cindiu e tomou rumos diferentes. Nara Leão, musa do movimento, encampou canções de protesto, unindo cidade e favela, numa toada cuja apoteose foi o espetáculo *Opinião*.

Dois anos depois, decidiu partir para outra e viu em Chico, um cantor-compositor de 22 anos, com algumas músicas já na praça, uma promessa de nova parceria. *A Banda*, composta por ele em 1966 e interpretada por ela no mesmo ano, vira um estrondo em todo o país, vence o 2º Festival Popular de Música Brasileira da tv Record e o transforma em sumidade nacional. Com a canção, Chico parecia negar uma realidade sociopolítica que já se desenhava cruel, e se agarrava às memórias daquele passado, por meio de uma modinha feliz e cheia de lirismo, nos moldes do que fora iniciado lá atrás pela Bossa Nova. No *Correio da Manhã*, Carlos Drummond de Andrade escreveu que a canção dava “bem a ideia de como andávamos precisando de amor”.

A parceria com Nara rendeu outros frutos. Sem qualquer talento para apresentar programas de tv, os dois foram chamados a comandar um que não durou muito. Como analisou o falecido jornalista e crítico Sérgio Cabral, ninguém esperava que Chico e Nara se revelassem animadores de auditório, mas daí a serem “desanimadores de auditório” foi algo difícil de lidar. O jeito tímido e introvertido dos dois logo tirou o programa do ar.

Foi graças a essa parceria, no entanto, que, pela primeira vez, Chico Buarque deu voz em suas composições a um eu lírico feminino, a uma mulher que falava em primeira pessoa. Um potente exercício de alteridade, de “outrar-se”, verbo reflexivo criado por Fernando Pessoa, que Chico passou a conjugar tão bem, num desafio de desnudar sujeitos desejantes e os conflitos com os objetos desses desejos, o amor gerador de prazer e dor, pulsão de vida e pulsão de morte, Eros e Tânatos.

Com açúcar, com afeto (1966) tinha um estilo, digamos, “sofrência”. Era uma encomenda de Nara, muito direcionada, quase uma receita de bolo, em que ela especificou que tipo de mulher queria como

personagem da música. “Ela pediu e eu fiz”, disse Chico no documentário aqui já citado.

É uma música hoje silenciada pelo autor, que já não a colocava em seus espetáculos havia muito tempo e, recentemente, anunciou que não a cantaria mais. Na série da Globoplay, *O canto livre de Nara Leão*, Chico afirmou não interpretar mais a música por concordar com as feministas, em que pesem muitas delas, estudiosas sobre o assunto, não se alinharem a ele nessa decisão. “Vou sempre dar razão às feministas, mas elas precisam compreender que naquela época não existia, não passava pela cabeça da gente que isso era uma opressão, que a mulher não precisa ser tratada assim” (Globoplay, 2022).

Essa coisa de “intérprete da alma feminina”, rótulo que Chico Buarque sempre rejeitou, por se considerar, de fato, “um desconhecedor da alma feminina”, essa coisa de dar voz e posição de centralidade à mulher em suas obras musicais foi algo que lhe rendeu temática em quase metade das suas mais de 370 canções. *Olhos nos olhos* (1976) imortalizada na voz de Maria Bethânia, por exemplo, é a primeira dele em que a mulher dá uma virada na condição de oprimida, uma volta por cima e se impõe diante da figura masculina que, naquele enredo, a abandonou.

O tema sempre suscitou muitas paixões. *Bolsa de Amores* (1971), que chegou a ser censurada pela ditadura, e *Mulheres de Atenas* (1974) são alguns exemplos. A última delas deu-se com *Tua cantiga* (2017), do álbum *Caravanas*, em que um eu lírico masculino promete à amada que

quando teu coração suplicar
ou quando teu capricho exigir
largo mulher e filhos
e de joelhos
vou te seguir.
(Buarque, 2017)

Muitas críticas consideraram a composição “datada”, com uma visão estreita e depreciativa da mulher.

De fato, uma análise mais acurada da música parece nos mostrar que ela trata de um eu lírico masculino delirante, de um psicótico em surto, um indivíduo tomado por persecutoriedade, assombrado por fantasias de traição (*entre suspiros pode outro nome/dos lábios te escapar*), que admite até ter ciúmes de si mesmo (*tereí ciúme até de mim/no espelho a te abraçar*). Não há, enfim, nada na canção que indique a participação da mulher-personagem na fantasia particular do eu lírico masculino que conduz o enredo ou que sugira uma concordância ativa dela com a depreciação da condição feminina. A música, de fato, versa sobre um homem perdido na febre dos próprios delírios.

O autor parece, mais uma vez, como recorrentemente faz em suas composições, lançar mão, de forma sutil, de preconceitos, lugares-comuns, clichês e estigmas socialmente arraigados para expor as nossas mazelas culturais, as raízes do Brasil. Sua obra é um permanente levantar de espelho, em que, frequentemente, nos reconhecemos no que está refletido, gostemos ou não do que estamos vendo. Enfim, para além da fome e da corrupção, o fato é que um dos grandes problemas nacionais continua sendo a interpretação de texto.

Querelas à parte, em algumas composições, Chico Buarque consegue abordar diretamente aspectos muito caros à psicanálise. *Você, você*, de 1988, traz como subtítulo *Uma canção edipiana*. É, em suma, a tradução bem acabada do assombro de uma criança pela ausência da mãe, ou de um adulto infantilizado relutando com a partida da mulher no calar da noite, em que são muitas as questões postas:

por quem você se troca?

Que horas você volta?

Que blusa você, com seu cheiro, deixou na minha cama?

No sonho de quem você vai e vem com os cabelos que você solta?

(Buarque, 1988)

Os sonhos, aliás, assumem a sentença freudiana de via régia para o inconsciente, em músicas como *Não sonho mais* (1979), *Sonhos sonhos são* (1998) e *Outros sonhos* (2006), nas quais uma confusão de

desejos se forma e se deforma, onde conteúdos reprimidos emergem no decorrer das letras.

Em *Uma canção desnaturada* (1979), que integrou o espetáculo *Ópera do Malandro*, a tensão entre a mãe, Vitória de Duran, uma grande prostituta, e uma filha que cresce frustrando os sonhos de lhe redimir a vida, Teresinha, a quem ela insiste chamar de “curuminha”, embala o enredo, tomando proporções quase de tragédia grega, em que a mãe regride no tempo, transformando cuidados em descuidados, até sentenciar o desejo de “desnascer” a filha:

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.
(Buarque, 1979)

Essa ideia do “desnascer” da própria cria já tinha, em alguma medida, aparecido dois anos antes em *Pedaço de mim* (1977), que, assim como *Angélica* (1977), Chico Buarque compôs em homenagem à estilista Zuzu Angel, morta pela ditadura, em 1976, após uma cruzada em busca do filho, Stuart Angel Jones, preso, torturado e assassinado por militares do Centro de Informação da Aeronáutica, no Rio de Janeiro. Nesse caso, a mãe transforma a saudade do filho morto em um nascimento às avessas, em um “nãoscimento”:

oh, pedaço de mim
oh, metade arrancada de mim
leva o vulto teu
que a saudade é o revés de um parto

a saudade é arrumar o quarto
do filho que já morreu.
(Buarque, 1977)

A entrada nessa temática política chega somente no apagar da década de 1960 quando muitos artistas já estavam engajados no combate à ditadura e havia um rastro de sangue lavando o território nacional de ponta a ponta, com centenas de presos, torturados, exilados, mortos e desaparecidos políticos. Mesmo a participação na Passeata dos Cem Mil, de 1968, o maior ato de protesto e repúdio à barbárie promovida pelos militares havido desde 64, foi algo que Chico aceitou a contragosto, convencido a ir pela pressão de amigos e intelectuais.

Ele recusava envolvimento político e parecia seguir negando, em suas obras, a tragédia da realidade à sua volta, o que lhe rendia a acusação de alienado. Enquanto pessoas eram seviciadas e assassinadas em porões dos quartéis, Chico Buarque estava compondo obras como *Morena dos olhos d'água* (1966), *Carolina* (1967) e *Tão bom que foi o Natal* (1967).

Em setembro de 1968, às vésperas da decretação do infame AI-5, uma tímida *Sabiá*, composta junto com Tom Jobim, numa alusão à *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias, venceu o 3º Festival Internacional da Canção, no Maracanãzinho, sob as mais sonoras vaias, quase unânimes, de toda a história dos festivais de músicas populares, como registrou a Folha de São Paulo do dia seguinte. *Pra* não dizer que não falei das flores, de Geraldo Vandré, eleita em segundo lugar pelo júri, era a música do coração do público, que considerava *Sabiá* “desvinculada da realidade nacional”.

Diferentemente do poema de Gonçalves Dias, na composição de Chico e Tom, o eu lírico, se voltasse, já não mais desfrutaria da beleza da terra que abandonou, *de uma palmeira/que já não há* ou *de colher a flor/que já não dá*. Uma letra, muito possivelmente, inspirada na contundente e dolorosa afirmação do pai, em *Raízes do Brasil*, de que “somos uns desterrados em nossa própria terra”.

Essa influência paterna vai, aqui e ali, dando sinais de vida muito potentes na obra de Chico. *Calabar, O elogio da traição*, escrita em 1973

por ele e Ruy Guerra, faz uma releitura do papel do mulato que passou para as páginas da história como traidor, por ter facilitado a conquista de Pernambuco – terra da família paterna de Chico, os Holanda – pelos holandeses. Uma das músicas do espetáculo, *Não existe pecado ao sul do Equador* (1972-1973), parte de uma descoberta de Sérgio Buarque, anotada em *Raízes do Brasil*, de que “corria na Europa, durante o Século 17, a crença de que, para além da Linha do Equador, não existia nenhum pecado: *ultra aequinoxialem non peccavi*” (Holanda, 2002, p. 975).

Esse caldeirão humano assemelhado a um paraíso infernal ou a um inferno paradisíaco nos trópicos, essa complexidade racial, cultural, política, regional e sócio-econômica do Brasil, produtora de tantos segmentos minorizados em direitos por séculos afora, virou fonte de inspiração. Chico parece beber na tradição grega do dionisismo, que se dirigia, sobretudo, aos que estavam fora da vida política, à margem da ordem social da polis, como os escravos e as mulheres (Meneses, 2001, p. 41). No caso dele, isso inclui, ainda, malandros, homossexuais, pivetes, operários.

Construção (1971), frequentemente apontada como a sua maior canção e uma das maiores da MPB, toda em versos alexandrinos concluídos com proparoxítonas, *Homenagem ao malandro* (1977), *Geni e o Zepelim* (1977), *O meu guri* (1981) escancaram esse terrível quadro de repressão social que recalca, oprime, marginaliza, esmaga, levando muitos desses sujeitos a viverem um imaginário à parte para escaparem da asfixiante realidade, como a moça que desatinou ao final do Carnaval (*Ela desatinou*, de 1968) para tristeza de uma gente que queria fazer o mesmo, mas não se permitia:

quem não inveja a infeliz
feliz no seu mundo de cetim
assim debochando
da dor, do pecado
do tempo perdido
do jogo acabado.
(Buarque, 1968)

Os 14 meses na Itália, terra à qual Chico volta, dessa vez exilado, com a então mulher, a atriz Marieta Severo, e lá tem a sua primeira filha, Silvia, parecem ter servido a ele como um período de profunda reflexão sobre a realidade brasileira, um tempo para elaborar melhor aqueles anos de chumbo, uma longa noite que duraria 21 anos. Chico Buarque retorna ao país, em 1970, “fazendo barulho”, como lhe recomendou Vinícius de Moraes, na tentativa de impor alguma intimidação aos militares, dada a ampla cobertura de sua chegada feita pela imprensa.

Essa leitura crua e lancinante que Chico passa a fazer do Brasil, a partir de então, leva-o ao auge da produção artística justamente quando a ditadura militar chegava ao auge da repressão e da censura. De 1970 a 1979, foram 127 canções contra as 63 produzidas na década anterior e as 116 na seguinte, quando veio a redemocratização. A elas, somaram-se mais três peças de teatro e dois livros. Se é válido pensar na literatura como um sintoma – seja do autor, como em *Memórias de um doente dos nervos*, de Daniel Paul Schreber, seja universal, como em *Édipo Rei*, de Sófocles –, a obra de Chico nos anos 1970 parecia colocar no divã um povo *com todo esse amor reprimido/esse grito contido/este samba no escuro* (*Apesar de você*, 1970), com tanto a dizer.

Com a censura cerceando a liberdade de expressão e muita gente torturada e morta, despir-se de si mesmo como sujeito, buscar um pseudônimo, foi uma saída para o compositor driblar os militares. Julho da Adelaide, contra quem nada pesava nos arquivos do DOI-Codi, virou sucesso, em 1974, com as composições *Acorda, amor*, onde chamar o ladrão era mais seguro do que o pesadelo de acordar com os homens do Estado já no vão da escada, e *Jorge Maravilha*, provocação camuflada ao ditador da vez, general Ernesto Geisel, que coerentemente detestava Chico Buarque, mas cuja filha, Amália Lucy, admirava o compositor: *você não gosta de mim/mas sua filha gosta*, dizia o refrão.

Em *O delírio e os sonhos na Gradiva*, Sigmund Freud afirma, numa alusão a Hamlet, de Shakespeare, que

os escritores são aliados valiosos (*do psicanalista*) e seu testemunho deve ser altamente considerado, pois sabem numerosas coisas do céu e da terra,

com as quais nem sonha a nossa filosofia. [E completa:] no conhecimento da alma eles se acham muito à frente de nós, homens cotidianos, pois recorrem a fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência. (Freud, 1906-1909/2015, p. 16)

Numa carta de 1922, 15 anos depois de *Gradiva*, ao escritor e médico vienense Arthur Schnitzler, Freud pede reserva sobre uma confissão sobre si que lhe parecia um tanto perturbadora ao reconhecer que temia encontrar seu “duplo” (*Doppelgänger*) naquele autor. “

Quando me vejo profundamente interessado por suas belas criações, sempre pareço encontrar por trás do esplendor poético delas as mesmas pressuposições, os interesses e conclusões que me são familiares em meu trabalho. Tudo isso me toca com uma estranha sensação de familiaridade. Assim, ficou-me a impressão de que o senhor sabe por intuição – realmente, a partir de uma fina auto-observação – tudo o que tenho descoberto em outras pessoas por meio de laborioso trabalho. (Jones, 1989, p. 431)

Como na *Quadrilha*, de Drummond, que virou *Flor da Idade*, com Chico, Freud não conheceu Chico, que conheceu Freud, que criou a psicanálise, à qual Chico recorre toda vez que tem um bloqueio criativo para escrever, e abandona assim que tudo lhe volta a fluir. Psicanálise e literatura, as canções aí incluídas, realmente, se apresentam em uma relação muito umbilical, em uma dupla, onde a potência do inconsciente opera por meio da fala, da palavra, dos sons, do silêncio, do dito, do não-dito.

Palavra boa
Não de fazer literatura, palavra
Mas de habitar
Fundo
O coração do pensamento, palavra
(Buarque, 1989)

Nessas 376 canções, 12 livros, sete filmes e quatro peças que compõem a obra de Chico Buarque de Holanda, assim como nos

incontáveis livros, artigos e cartas deixados por Freud, o que será que há deles e o que será que há de nós, o que será que há dos autores e o que será que há de universal? Entre literatura e psicanálise, o que será que será?

PS. Em 1930, Freud foi distinguido com o Prêmio Goethe, o mais importante da literatura alemã, não como cientista, mas como escritor. Em 2019, Chico Buarque de Holanda foi homenageado com o Prêmio Camões, o mais importante da literatura em língua portuguesa, que ele só recebeu em 2023, dado que o presidente do Brasil, à época, recusou-se a assinar a honraria ou, como disse Chico, “teve a rara fineza de não sujar o diploma do meu prêmio”.

Referências

- Buarque, C. (1968). *Ela desatinou* [Canção]. RGE.
- Buarque, C. (1970). *Apesar de você* [Canção]. Philips.
- Buarque, C. (1979). Uma canção desnaturada. *Ópera do Malandro* [álbum]. Philips.
- Buarque, C. (1988). *Você, você* [Canção]. Philips.
- Buarque, C. (1989). *Uma palavra* [Canção]. Philips.
- Buarque, C. (2017). *Tua cantiga* [Canção]. Biscoito Fino.
- Buarque, C. (2000). A casa do Oscar. *Poemas, testemunhos e cartas*. www.chicobuarque.com.br.
- Buarque, C. (2024). *Bambino a Roma*. Companhia das Letras.
- Buarque, C., & Guerra, R. (1973). *Calabar: O elogio da traição* [Peça de teatro].
- Freud, S. (2015). O delírio e os sonhos na Gradiva, In S. Freud, *Obras Completas* (Vol. 8). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1906-1909)
- Jones, E. (1989). *A vida e a obra de Sigmund Freud* (Vol. 3). Imago.
- Holanda, S. B. de (2002). Raízes do Brasil. In S. B. Holanda, *Intérpretes do Brasil* (Vol. 2). Nova Aguillar.
- Lima, A. C. (2017). *Quem é essa mulher? A alteridade do feminino na obra musical de Chico Buarque de Holanda*. Cepe.
- Meneses, A. B. de (2001). *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. Ateliê.
- Werneck, H. (2006). *Chico Buarque: tantas palavras*. Companhia das Letras.

Alberto da Costa Lima
limalberto@gmail.com