

“CARIOCA”, DE CHICO BUARQUE: OLHA O RIO, OLHA O RIO, QUEM VAI QUERER?

“CARIOCA”, BY CHICO BUARQUE: RIO DE JA-
NEIRO, WHO WANTS TO BUY IT?



Dossiê

Atualidade do realismo: utopia e distopia

Organizadores:

Prof.^a Dr.^a Ana Laura dos Reis
Corrêa



Prof. Dr. Martín Ignacio Koval



Prof.^a Dr.^a Renata Altenfelder
Garcia Gallo



v. 32, n. 62, agosto, 2023
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



Fluxo da Submissão

Submetido em: 25/08/2022

Aprovado em: 29/03/2023

Distribuído sob



Guto Leite

guto.leite82@gmail.com

Guto Leite (Carlos Augusto Bonifácio Leite) é compositor, escritor e professor de Literatura Brasileira da UFRGS. Lançou recentemente o disco máquina do tempo (2021) e os livros devoção (2021) e Outros modernismos no Brasil: 1870-1930, em co-autoria com Giovanna Dealtry e Luís Augusto Fischer. Pesquisa canção popular, modernismo e contemporaneidade.

Vinícius de Oliveira Prusch

viniciusprusch1997@gmail.com

graduado em Letras e mestrando na área de Literatura, sociedade e história da literatura pela UFRGS. Pesquisa literatura contemporânea e canção popular.

Pedro Baumbach Manica

pedrobaumbach@gmail.com

graduando em Letras na UFRGS. Pesquisa canção popular e romance brasileiro.

Resumo/Abstract

Palavras-chave/Keywords

O trabalho apresenta uma análise da canção “Carioca”, lançada por Chico Buarque como parte do álbum *As Cidades*, de 1998. Argumenta-se que haveria certa sinuosidade em seu eu cancional que indicaria um gozo a partir da transformação de pessoas em mercadoria. Entre o pregão de rua e a prostituição de menores, a faixa de Chico estaria imersa profundamente nessas tensões, o que justificaria uma leitura mais cuidadosa dessa forma estética, que seria menos transparente do que aparenta.

Reificação, cordialidade, neoliberalismo, arbítrio

The essay presents an analysis of the song “Carioca”, released by Chico Buarque as a part of the album *As Cidades* [The cities], in 1998. We argue that there is a certain sinuosity present in its voice that would suggest someone who relishes the transformation of certain people into commodities. Between a street vendor’s cry and child prostitution, Chico’s track seems to be wrapped in these contradictions, which would justify a more careful reading of this aesthetic form, it being less transparent than it seems.

Reification, cordiality, neoliberalism, dominance

“Carioca”, de Chico Buarque: olha o Rio, olha o Rio, quem vai querer?

Logo na abertura de *O cancionista*, Luiz Tatit afirma que “o cancionista tem sempre um gesto oral elegante, no sentido de aparar as arestas e **eliminar os resíduos que poderiam quebrar a naturalidade da canção**” (2002, p. 9, grifo nosso). Há, na formulação do crítico, uma relação muito íntima entre canção e fala cotidiana, o que aproxima o cancionista de figuras como o malandro, o apaixonado, o gozador, o oportunista ou o lírico. Ora, o pressuposto da fluidez e das figuras está na origem da teorização de Tatit, mas suas implicações recebem pouca atenção no campo geral da crítica. Tirando consequências da definição de uma naturalidade que é **construída**, podemos aventar a possibilidade de um eu cancional que entoe, por meio de desenhos temáticos ou passionais, euforias e disforias que não são exatamente as suas, ou que, de outro modo, são as suas, mas nos aparecem somente de modo enviesado.

Espera-se, considerando que a naturalidade está idealizada pelo modelo analítico, que as curvas entoativas de uma canção nos deem acesso à “verdade mais direta” do que se expressa nesta forma, especialmente porque se trata, por definição, de algo que vai além do simples dito, mais próximo da expressão de paixões; algo inerente à linguagem mas que se cristaliza na forma cancional. Como tratar, então, um eu cancional que dissimula suas paixões, que diz uma coisa querendo dizer outra? Ou então um eu cancional cujas paixões estão sendo reveladas pelo autor, como seria, analogamente, um narrador em primeira pessoa implicado de um romance? Uma primeira leitura poderia indicar que o modelo semiótico não contempla esse desvio, ou que esteja restrito a aceitar a espontaneidade da elaboração pelo seu valor de face. Porém, olhando mais de perto, o modelo parece estar aberto também ao cancionista que reproduz na forma a hesitação, a ambiguidade, que não “elimina os resíduos” que atrapalham a continuidade do gesto, mas deposita esses resíduos cuidadosamente ou transporta para a

entoação os mesmos resíduos dúbios, espontâneos mas maliciosos, de vozes socialmente reconhecíveis.

“Carioca”, canção de abertura do álbum *As cidades* (1998), de Chico Buarque, é um exemplo interessante da possibilidade descrita. Em uma primeira audição, acompanhamos um eu cancional observando o dia-a-dia do Rio de Janeiro, captando seu cotidiano ameno e reverenciando a beleza natural da cidade. Escutada mais vezes, parece haver algo fora de esquadro; a poética da natureza varia entre mobilizar imagens desgastadas e descrevê-la com expressões propositadamente inadequadas, de modo entre conformista e eufórico. Já a matéria social ao fundo revela-se em degradação e é gozada de forma latente pelo narrador, configurando uma aderência cujos contornos são o principal interesse da canção.

Vejamos, primeiro, a letra na íntegra:

Gostosa
 Quentinha
 Tapioca
 O pregão abre o dia
 Hoje tem baile funk
 Tem samba no Flamengo
 O reverendo no palanque lendo
 O Apocalipse

O homem da Gávea criou asas
 Vadia
 Gaivota
 Sobrevoa a tardinha
 E a neblina da ganja
 O povaréu sonâmbulo
 Ambulando
 Que nem muamba
 Nas ondas do mar

Cidade maravilhosa
 És minha
 O poente na espinha
 Das tuas montanhas
 Quase arromba a retina
 De quem vê

De noite
 Meninas
 Peitinhos de pitomba
 Vendendo por Copacabana
 As suas bugigangas
 Suas bugigangas¹

Após alguns compassos instrumentais de uma bossa nova com toques de Olodum (Luiz Claudio Ramos apud GARCIA, 2013, p.211), é entoado um pregão de rua integrado à voz do eu cancional, que o reproduz estabilizando a entoação tipicamente mais instável dos pregões (ASSANO, 2012)². Em que pese não ser uma reprodução exata, a presença do pregão é central para o sentido de “Carioca”, chamando a atenção do ouvinte/freguês. Mais curioso é notar que as duas últimas notas entoadas são modificadas com relação ao que esperaríamos de um pregão. Em vez da repetição da entoação das duas primeiras palavras, que aparece na volta da letra (“Quem vai?”), o caminho se desvia (“Tapioca”), resolvendo a expectativa melódica e encaminhando para o verso seguinte: “o pregão abre o dia”.

Sobre o “pregão”, há dois sentidos correntes para o termo. O primeiro, mais evidente na estrofe, aponta para trás e refere-se ao pregão do vendedor de tapioca emulado pelo eu cancional. O segundo, relacionado aos leiloeiros (e à bolsa de valores), menos explícito, talvez aponte para frente e imprima desdeo início uma pergunta possível: o que ou quem o eu da canção está leiloando? O que ou quem ele canta em seus pregões? A repetição e a modulação dessa melodia na abertura das três estrofes que se seguem fazem com que a relação comercial permaneça todo o tempo da canção. Na primeira estrofe, os termos “gostosa” e “quentinha” referem-se diretamente à “tapioca”. Nas estrofes seguintes, em que o pregão reverbera, o que está sendo entoado não está, a princípio, à venda (a gaiivota e a cidade, como veremos). A rima fantasma, aliás, óbvia, entre “tapioca” e o título da canção, “carioca”, sugere, desde o início, o prisma pelo qual o eu cancional enxerga a cidade e que discriminaremos aqui. Onde se ouve, assim, “Gostosa / Quentinha / Tapioca”, ouve-se também “Gostosa / Quentinha / Carioca”, e esse viés é referendado pelo restante da canção.

O que estamos propondo é que a

relação que o eu cancional estabelece com o mundo que observa está determinada, desde a saída, pela incorporação do discurso da compra e da venda. O centro da interpretação passa por identificar a personalidade de quem canta esse cotidiano e interrogar como estão entremeados pessoas, mercadorias e comércio segundo essa perspectiva, que a experimenta gozosamente. Uma vida acessada como propriedade por meio do dinheiro combina-se a uma apreensão familiar desse mundo; uma versão, portanto, aguda e brutal, da cordialidade.

Na sequência da primeira estrofe, em meio a uma profusão de nasais (“Hoje tem baile funk. / Tem samba no Flamengo / O reverendo no palanque lendo”), que também afastam a possibilidade de ser meramente uma entoação espontânea do mundo — até que se prove o contrário, não falamos com aliterações e assonâncias naturalmente (e esses recursos poéticos revelam a consciência que cria detrás da voz que entoa) —, desenvolve-se uma dimensão mais narrativa, antes somente sugerida pelo vendedor de tapioca e seu pregão. Na repetição das estrofes, veremos que o ciclo temporal estabelecido é de um dia e que o mundo popular da viração (ambulantes, funkeiros, sambistas e reverendos — que, aliás, está **pregando**) surge como um circuito de precariedade implícita. A visada que o eu da canção lança a esta cena é precisa e, simultaneamente, vertiginosa.

Decerto há nesta voz a melancolia frisada por Walter Garcia, quando diz que é “como se ele passeasse entorpecido, sem poder intervir (ou sem querer intervir?) na realidade” (2012, p. 51), mas talvez se esteja confiando demais nos sentimentos expressos por ela, isto é, tem algo de “fazer crer” que se está entorpecido, quando a análise das contradições dessa voz indicam que ela está, de fato, viva e acordada. Encerrando a primeira estrofe, “o Apocalipse” é outra piscada de olho, com alguma metalinguística, fonética e semântica, fechando o primeiro ciclo. Cabe menção ainda à figura do pastor, sem o “tem” que precede os versos anteriores

(“tem baile funk / tem samba no Flamengo”), porque tão presente quanto o vendedor ambulante, promove uma mudança sutil, uma ironia fina na escolha do livro apregoado, certa maldade elegante que não pode passar despercebida.

Após algumas notas que constroem uma ponte entre a primeira e a segunda parte, entre a manhã e a tarde (“O homem da Gávea cri...”), a melodia do pregão retorna: “...ou asas / Vadia / Gaivota”; e uma ambiguidade semelhante à tapioca/carioca de novo se manifesta. “Vadia” está aí, em um nível mais superficial, como adjetivo da gaivota, que vagaria pelos céus, observada pelo eu da canção e narrada “no grito”, como se diz. O sentido explícito é do voo vadio, malandro, sem ofício, no limite livre, da gaivota, sendo especialmente bonito pela parelha de sons que conecta os dois termos, “vadia” e “gaivota”, quase anagramáticos. O sentido implícito, por sua vez, é evidentemente misógino e rebaixado, como um xingamento. O desvio no voo semântico é inevitável: “vadia” fica pairando no ar e assume um valor antes que a palavra seguinte a traga ao solo, “Gaivota”. Fica, assim, com este sentido dúbio o comentário sobre a ave em voo, que é vadia, porque livre, ou porque “demasiadamente” livre, como um murmúrio, um praguejamento. Mas o insulto engolido se dirige a quem? Poderia ser a qualquer mulher passando, como uma “Garota de Copacabana”, não mais apreciadas pelo prisma da “promessa de felicidade” (MAMMI, 1992, p.70), mas mais próxima e antecipando as meninas “vendendo suas bugigangas” ao final da letra. Voltaremos a isto, contudo, mais à frente.

Com o que se segue na letra (“E a neblina da ganja / O povaréu sonâmbulo / Ambulando / Que nem muamba / Nas ondas do mar”), temos um retorno às nasais, que, em sua repetição, talvez emulem, aqui, tanto as ondas do mar quanto o efeito inebriante da droga. Como apontado por Garcia (2013), há uma modulação da religiosidade entre o

protestantismo e o rastafári. Para nossos termos, o mais importante, contudo, é que agora temos, declaradamente, a comparação entre pessoas e mercadorias. E de modo rebaixado, como muambas, e não como qualquer tipo de objeto de maior valor. “Muamba” como mercadoria contrabandeada, tem sentido depreciativo, e aqui está conectada, em diferentes níveis, não só ao ambulante, mas também ao povaréu sonâmbulo. É claro que, com isso, temos uma virada no sentido da perversidade do eu da canção, que agora “mostra seus dentes”, dizendo, sem meias palavras, o que de fato enxerga no mundo que entoa.

Se aceito o que temos argumentado, essa honestidade tem um efeito de iluminação a respeito da matéria que entoa, considerando o nível de opacidade em que nos encontrávamos. A voz que entoa se mostra ou é mostrada por quem a criou, de modo a discriminar certas relações estabelecidas pelo tipo que essa voz personifica, um homem ocioso o bastante para passar o dia observando o povaréu, homem cuja posição é dada de algum modo pelo trabalho alheio, o que lhe enche de alegria até às raias da lascívia.

Não seguimos nesse nível de abertura para o que a canção de fato expõe por muito mais tempo. Pelo contrário, o eu cancional volta-se ao contexto, à cidade do Rio, em um movimento inesperado e, ao mesmo tempo, absolutamente esperado para aquele que disse demais. Com uma curva entoativa similar à de “O homem da Gávea criou asas / Vadia”, agora temos “Cidade maravilhosa / És minha”, com uma mudança não só de tom, mas também de léxico e de nível de inserção pessoal.

A “Cidade Maravilhosa” é referência à marchinha e hino oficial da cidade do Rio de Janeiro, composta por André Filho e lançada em 1934, interpretada por Aurora Miranda. A presença dessa outra canção traz a sombra da cidade de sessenta anos antes, em flagrante progresso, com o Cristo Redentor recém inaugurado, o Rio do rádio, que abre o arco modernizador que se encerra com a

bossa nova, mas que no final dos anos noventa já pode ser visto com suas contradições expostas e sua elite envelhecida. “És minha”, como se segue, estabelece uma proximidade do narrador com aquilo que narra que ainda não havíamos presenciado até então: é uma declaração de amor ou de propriedade? Simultaneamente, porém, coerente com o que está acontecendo nessa terceira estrofe, se insinua uma linguagem pomposa, engessada, mais distante, panorâmica.

Os versos seguintes, “O poente na espinha / Das tuas montanhas”, não só mantêm este teor classicizante, mas trazem algo do tom de um hino, um oficialismo mais ou menos barato (e, mais uma vez, acompanhado de nasais). A novidade vem com os versos que terminam a estrofe, “Quase arromba a retina / De quem vê”: “arromba” é termo que condiz muito pouco com essa formalidade estereotipada, e que talvez venha emprestado do campo semântico do funk, citado mais ao início da canção, além de trazer uma força de erres e de plosivas não vista antes. “Arromba” é um léxico que conversa tanto com o campo da violência sexual quanto da violência urbana, restando de saldo uma espécie de comercial antigo da cidade, mas um comercial que não consegue sustentar-se do início ao fim, sendo assaltado pela realidade violenta presente no encerramento da estrofe.

Talvez valha, aqui, retomarmos de passagem o debate acerca do fim do ciclo dentro do qual a canção teria centralidade enquanto expressão formal dos sentidos e sentimentos socialmente compartilhados. Comentada pelo próprio Chico em entrevista à Folha em 2004, esta leitura coloca formas como o rap e, por que não, o funk como novas vias de expressão mais condizentes com o nosso tempo histórico. Em que pese essa consciência por parte de Chico (com o devido cuidado para não tomarmos dados biográficos como prova de nada, mas somente como dado gerador de questões), faz sentido pensarmos que, com essa passagem de “Carioca” e com as consequências que ela

estabelece para a canção como um todo, temos uma resposta possível dada por Chico a esta transformação. Ou seja, com o dado do fim do ciclo da canção, Chico não só dialoga com as novas formas que surgem, mas o faz modulando a forma canção em direção a essa conformação mais sinuosa que estamos demonstrando.

Retornaremos mais adiante a essa transformação na relação de Chico com a forma cancional, mas o crucial do que temos apontado é que esta voz que nos fala na canção está e não está imiscuída no universo que narra. Se, por um lado, ela fala deste mundo e goza dele ao entoá-lo, por outro, sua posição está fundamentalmente relacionada a uma possibilidade de se separar dele — seu gozo, na verdade, parece ser possível justamente por essa possibilidade de separação, de que ele momentaneamente se desfaz. Dizendo de outro modo: o eu da canção pode imitar como um passatempo um pregão justamente porque ele não precisa de um pregão para sobreviver; a posição socialmente confortável desse eu lhe dá a possibilidade de entrada e saída no mundo narrado, sendo, por conseguinte, seu gozo daquilo que esse mundo tem a oferecer um gozo com uma dose considerável de malícia. Essa relação, também já ensaiada por Garcia (2012), talvez ganhe igualmente contornos novos e de interesse a partir dessa constatação de certa perversidade encontrável no eu da canção, explicitada pelo cancionista.

Seguindo com a letra, vêm os versos finais, “De noite / Meninas / Peitinhos de pitomba / Vendendo por Copacabana / As suas bugigangas / Suas bugigangas”, modulando novamente e repetindo o pregão, antes solar, na parte alta da melodia da canção (em Lá), depois um pouco mais baixo, em “cidade maravilhosa” (em Sol), agora de modo soturno, no extrato mais grave da canção, em suas entranhas (em Fá). Se restavam dúvidas de que estamos diante de um eu cancional com traços perversos em sua narração, o uso de “peitinhos de pitomba” certamente diferencia de vez essa voz de

alguma que pudesse estar mais próxima do eixo de valores do próprio autor, Chico Buarque, para falarmos em termos bakhtinianos da distinção de “autor criador” e “autor pessoa” (BAKHTIN, 1997). Pitombas são os frutos das pitombeiras, pequenos, redondos, reforçando a sugestão de que de fato são meninas. Forçando um pouco a nota, mas não muito, as bugigangas aqui, cujo sentido é de quinquilharia, cacareco, ecoam “o povaréu sonâmbulo ambulando que nem muamba” da segunda estrofe descendo mais um degrau. A pitomba ainda traz uma segunda rima fantasma, mais sutil, “pomba”, com vasta presença erótica na tradição cancional brasileira, que Chico conhece muito bem - “A pombinha da Lulu” é um maxixe célebre do século dezenove, por exemplo.

Por fim, como já comentado anteriormente, temos a provável resposta para a pergunta de para quem se dirigia o xingamento de “vadia”, ficando a canção quase totalmente enrolada nesta imagem da prostituição. Esse praguejar do eu lírico, plosivo, “arromba”, “peitinhos de pitomba”, se dirige diretamente às prostitutas à noite, ao fim do ciclo do dia e da canção, mas transborda para toda e qualquer mulher que ele vê na praia pela manhã, gostosas e quentinhas como tapiocas, ou vadiando pelo calçadão à tarde, como gaivotas com a natureza ao fundo.

Se a análise até aqui armada se sustenta, há uma grande diferença no tipo de composição dessa canção se a compararmos, por exemplo, com as do álbum de inéditas anterior, Paratodos (1993), que demonstra claramente outra disposição. Em As cidades (1998), álbum que tem como portal “Carioca”, estamos em um outro momento da dicção do cancionista. Digamos que há um modo de compor canções e romances na obra de Chico Buarque que começa a maturar pontualmente em álbuns anteriores, como “Brejo da Cruz” e “Bancarrota Blues”, talvez partindo de sua experiência com musicais como A gota d’água (1975) e Ópera do malandro (1978), alcançado a primeira

realização mais clara em Estorvo (1991), porém espalhado por toda a sequência da obra do compositor. É um modo de compor que “dá voz ao inimigo”, ou a posições ambíguas, escolhendo muitas vezes o outro para narrar com seus próprios preconceitos e contradições a experiência social.

Trata-se de uma perspectiva que apreende criticamente a matéria brasileira, sempre a despeito da forma imediata como está enunciada. Em Estorvo, é confusão entre sonho e vigília que trai a delinquência generalizada das elites (SCHWARZ, 1999). Em Essa Gente (2019), no intelectual supostamente progressista de classe média, no fundo ressentido e, especialmente, misógino que ao falar de si entrega sua “masculinidade desalojada” (TORRE, 2023), que, aliás, faz par com o Bentinho reimaginado de Leite Derramado (2009), cuja alegoria da história rebaixada de nossa elite ao ser ligada ao presente deixa escapar a continuidade com “a informalidade do passado patriarcal, multiplicando-a por mil, dando-lhe a escala de massas, para melhor ou para pior” (SCHWARZ, 2014, p.150). Das classes populares temos o recente Anos de Chumbo (2021), em que a brutalidade do cotidiano é narrada “como se tudo fosse normal” (RABELLO, 2021).

Nas canções, o jogo é sensivelmente mais complicado, por se tratar de arte performática e pela naturalidade imanente à sua construção. A expectativa por naturalidade como uma entoação ideal talvez crie a tendência de considerarmos que o cancionista é o autor da perspectiva que entoa e que, não estando em contexto dramático, o cancionista expressaria variações de sua própria opinião sobre o mundo. Nossa leitura vai no sentido oposto. Aliás, muito provavelmente nasceu não de “Carioca”, mas de “Caravanas”, em que o eu cancional é claramente um homem de bem atormentado pela democratização contraditória dos espaços sociais promovida pelo lulismo. De maneira um tanto inaudita, os versos desse eu cancional específico eram tratados como versos advindos da mesma

posição política e do mesmo lugar de classe de Chico Buarque-ele mesmo.

Muito distante disso, são as perspectivas que aderem ao horror, solicitando distanciamento do leitor para entendê-las. Esse uso demoníaco do gesto, muito machadiano, é a marca de uma apreensão possível da sociedade brasileira contemporânea. Digamos, então, que, se a cultura brasileira que nutriu a formação intelectual e artística da geração de Chico Buarque tinha como utopia uma imagem de uma modernização que implicasse necessariamente em direitos civis e inclusão salarial — uma geração filha da geração de 30, da Cidade Maravilhosa, cujo intuito foi construir um país moderno sobre a herança colonial—, a modernização efetivamente levada a cabo pelos militares, como se sabe, deu em outra coisa.

Esta coisa, a sociedade brasileira pós-64, contra qual as canções, os romances e as peças de Chico se bateram durante décadas, interpretando, criticando ou fazendo luto daquelas aspirações utópicas anteriores, também fez água. O que restou após a modernização “abortada, ou consumada, tanto faz” (ARANTES, 2004. p. 66), com a desagregação econômica seguida da explosão da violência urbana, o avanço terrível da indústria cultural, tudo isso combinado às formas mais arcaicas de brutalidade, é o assunto real da obra madura de Chico Buarque.

Para Fredric Jameson (2000), a pós-modernidade, como lógica cultural do contemporâneo, constitui-se no contínuo aprofundamento da reificação no interior do capitalismo, da crescente abstração desse sistema, cada vez mais centrado na financeirização. Nesse contexto, a própria relação entre significante e significado entra em crise, colocando em cena um jogo aleatório dos significantes. O interessante no caso de Chico, contudo, é que não temos uma versão mais ou menos positivada desse jogo aleatório, como ocorre em diversas formas de nosso tempo histórico, mas sim a colocação em xeque da própria voz que

entoa a canção. Diante desse universo vertiginoso, em outras palavras, constroem-se formas estéticas igualmente vertiginosas, em uma espécie de realismo truncado, que precisa ser encarado com maior cuidado para que se consiga distinguir o que está em jogo.

Há, em diversas obras de Chico dessa época, um cuidado especial com as vozes que constroem o universo simbólico de cada uma, seja esta voz de um narrador ou de um eu cancional. No caso de “Carioca”, essa voz nos parece constituir uma posição que está entre a aderência dolosa e o gozo aberto da desgraça alheia. Mais que isso, olhando nas entrelinhas, ela parece vender-nos um Rio de Janeiro que promete o alto da droga e a prostituição de menores, constituindo-se de uma voz com grau elevadíssimo de crueldade. Ao mesmo tempo, a forma é complexa o suficiente para que esta voz, quando ouvida com o devido cuidado, desvele a si mesma, dando a ver de onde vem toda esta crueldade e que contexto a enfermou.

O eu cancional de “Carioca”, segundo a interpretação de Walter Garcia (2013), seria um cronista-flaneur. Ele registra as suas impressões do Rio de Janeiro em desagregação de forma aparentemente trivial, ao mesmo tempo que sustenta um investimento emocional na paisagem natural. A sua disposição subjetiva estaria alinhada, portanto, com a “promessa de felicidade” da bossa nova de que fala Lorenzo Mammi, porém sobre outras bases materiais. Esse seria o fundamento e o limite da forma, a tentativa de levar cabo uma utopia cordial quando as contradições que são atenuadas no seu imaginário já se tornaram insustentáveis.

A interpretação do crítico ameniza a posição aderente da voz cancional frente ao mundo carioca, e sua cordialidade parece adequar muito bem os desejos do sujeito com a degradação do mundo — cordialidade que Garcia anota, mas vê como estado de ruína. Como se vê, a proposta deste ensaio é menos ver como ruína e mais ver como um adensamento dessa cordialidade dentro de um horizonte neoliberal. Parece-nos que a leitura minuciosa de Garcia minimiza o

erótico, e não um tipo qualquer de erótico, mas um erótico atravessado pela mercadoria, fetichizado, perverso. Traços que justamente dão ar, não de crônica, mas de montagem, indícios de uma apreensão mais reificada do mundo e coerente ao estabelecimento do neoliberalismo e à incorporação de sua lógica. (Não obstante indique o esforço do narrador em “estabelecer ligações entre as várias coisas que vê, como se da fragmentação do olhar e da narrativa pudesse resultar um quadro coeso” (GARCIA, 2013, p.164).)

O mundo da viração combinado ao gozo do eu constitui uma espécie de avesso obscuro da utopia cordial, nos permitindo tanto um diagnóstico de época quanto uma oportunidade de desconfiar, em retrospectiva, das utopias de integração sem conflito. O fim da hegemonia da canção enquanto forma, que parece estar em seu horizonte argumentativo, desse modo, talvez se confirme até mesmo contra sua própria argumentação: a malícia e a lubricidade passam despercebidas e a entoação enviesada aparece como insuspeita.

Referências

- ANTUNES, R. A desertificação neoliberal do Brasil (Collor, FHC e Lula). 2ª ed. São Paulo: Autores Associados, 2005.
- ARANTES, P. “A Fratura Brasileira do Mundo”, in: Zero à Esquerda. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- ASSANO, C. “Pregões: trajetos ‘da boca ao ouvido’”. In: Música em contexto, Brasília, n.1 (2012), p.39-62.
- BAKHTIN, M. Estética da criação verbal. trad. Maria Emsantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BUARQUE, C. Estorvo. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BUARQUE, C. Essa gente. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BUARQUE, C. Anos de chumbo: E outros contos. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

GARCIA, W. Melancolias, Mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o Pregão de Rua e a Canção Popular-Comercial no Brasil. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

. “De ‘A preta do acarajé’ (Dorival Caymmi) a ‘Carioca’ (Chico Buarque): canção popular e modernização capitalista no Brasil”, in Música Popular em Revista, Campinas, ano I, v. 1, p.30-57, jul.-dez., 2012.

JAMESON, F. Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2000.

MAMMI, L. “João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova”, in: Novos Estudos CEBRAP, n.34, novembro 1992, p.63-70.

RABELLO, I. “Anos de Chumbo”, in: A terra é redonda, 01/01/2022.

SCHWARZ, R. “Um romance de Chico Buarque”, in: Sequências Brasileiras. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

TATIT, L. O Cancionista: composição de canções no Brasil. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

TORRE, B. “Duas palavrinhas sobre um romance de Chico Buarque (e as mulheres)”, in Blog da Boitempo, 23/02/2023.

Notas

- 1 No *site* do compositor, a letra não está dividida em estrofes. Fizemos essa divisão para que se torne mais visível a análise empreendida. Link: <http://www.chicobuarque.com.br/obra/cancao/484>

COMO CITAR

LEITE, G.; PRUSCH, V. O.; MANICA, P. B. “Carioca”, de Chico Buarque: olha o Rio, olha o Rio, quem vai querer? . *Revista Cerrados*, 32 (62), p. 111–118. 2023. <https://doi.org/10.26512/cerrados.v31i58.41259> cerrados/article/view/42211.