

UM SUAVE AZULEJO: O RETRATO AMBIVALENTE DA NAÇÃO EM "FADO TROPICAL" DE CHICO BUARQUE

Adriana Coelho Florent¹ (Paris 8 – Saint-Denis)

RESUMO:

Fado tropical foi composto em 1973 para a peça *Calabar ou o elogio da traição*. Sugerindo painéis de azulejo à moda portuguesa do século XVIII, Chico Buarque e Ruy Guerra propõem nesta canção um retrato crítico do Brasil colonial, que corresponde em filigrana ao país tal como se encontrava sob a ditadura civil-militar. Na confluência entre pintura, história e literatura, os dois artistas compõem uma série de paisagens e de naturezas mortas lusotropicals. Através deste jogo metafórico, tornado ainda mais complexo pela censura, buscaremos desvendar como *Fado Tropical*, ao recorrer à arte pictórica, esboça uma nova “aquarela do Brasil”, ambivalente e irônica, que sugere a permanência do autoritarismo ibérico em nossa formação histórica e cultural.

PALAVRAS-CHAVE: fado, MPB, alegoria, azulejo, Brasil.

Introdução

Fado tropical foi composta em 1973 por Chico Buarque para a peça *Calabar, o elogio da traição*, escrita em colaboração com o cineasta moçambicano Ruy Guerra. A peça conta a história de Domingos Fernandes Calabar, soldado mulato membro das tropas portuguesas. Desde 1624, os portugueses buscavam expulsar os holandeses que desejavam instalar-se na zona açucareira do nordeste. O governador de Pernambuco Mathias de Albuquerque, português nascido no Brasil, conquista várias vitórias, graças à colaboração de Henrique Dias, escravo africano alforriado, e de Felipe Camarão, indígena que se converteu ao catolicismo. Assim, a aliança entre as três “raças fundadoras” da futura nação permaneceu invicta contra o invasor batavo, até que Calabar decidiu mudar de campo, pondo os seus conhecimentos do território a serviço da Companhia das Índias Orientais (ou “CIO”, como está dito na peça). A chegada de Maurício de Nassau prolongaria a presença holandesa em Pernambuco por quarenta anos. Mas Calabar, capturado em 1635 por Mathias de Albuquerque, é condenado e executado pelo crime de alta traição, sem que houvesse qualquer protesto emitido pelos holandeses.

Na realidade, *Calabar, o elogio da traição* propõe uma reflexão sobre as noções de fidelidade, de patriotismo e de nacionalismo, sob a forma pouco convencional de uma comédia musical. Em pleno período de ditadura militar no Brasil, para não falar do salazarismo que vivia os seus últimos meses em Portugal e nos países africanos de língua portuguesa que ainda não haviam conquistado a sua independência, esta visão crítica de um episódio consagrado da história oficial revela-se bastante provocante.

¹ **Adriana COELHO FLORENT, maître de conférences**

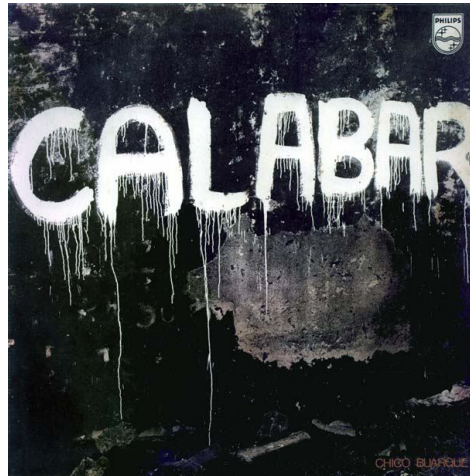
(Universidade de Paris 8 – Saint-Denis, departamento de estudos dos países de língua portuguesa)

acoelho-florent@univ-paris8.fr

1 A estrutura da canção

Como era de se esperar, a encenação da obra é censurada, embora o texto e a trilha sonora da peça tenham sido liberados quase integralmente.

Capa do disco – versão não censurada (1973)



Fado tropical passa a ser então a canção mais emblemática da obra, pois Chico procura preservar traços da dramaturgia em que ela se insere. Temos assim três tipos de texto juxtapostos: o fado propriamente dito, que contém três estrofes e um refrão; a réplica de Mathias de Albuquerque ao personagem de Frei Manoel do Salvador, ambos contracenando em presença de Henrique Dias e de Felipe Camarão; e, por fim, um soneto composto à maneira de Cláudio Manuel da Costa (COSTA, 1966) e melancolicamente declamado pelo governador. O conjunto, embora de modo paródico, forma o que Marilena Chauí chamaria de **semióforo**, ou seja um conjunto de sinais significativos que celebram um valor comum, no caso a própria formação da nação brasileira (CHAUÍ, 2000, p. 11, 12).

Além de sua composição heterogênea, **Fado tropical** demonstra igualmente uma grande riqueza intertextual, e até mesmo intersemiótica, ao recorrer a referências literárias, históricas musicais e pictóricas. Estas se encontram essencialmente na letra do fado propriamente dito, que passamos a analisar.

2 Do título

A complexa polissemia da canção de Chico Buarque surge logo através do título. Fruto do encontro entre a modinha européia e o lundu africano, o fado havia sido largamente utilizado pela propaganda do regime salazarista, que ainda nos anos setenta procurava manter uma imagem de Portugal marcada pelos três éfes: Fátima², fado e futebol. Por outro lado, através de sua etimologia, a palavra aponta também para o **fatum**, no caso, o destino do Brasil como nação, condenada pelo refrão profético a permanecer para sempre “um imenso Portugal”, ou mais precisamente, um “império colonial”. O refrão sugere de fato uma independência econômica, política e cultural

² Alusão às peregrinações ao santuário de Fátima, cidade ao norte de Lisboa, onde, a 13 de maio de 1917, na cova de Iria, três pastores teriam recebido revelações da Virgem Maria. O local é até hoje um dos grandes santuários oficiais da Igreja católica.

conquistada apenas de maneira formal pelos países do terceiro mundo, atualizando assim a canção, numa alusão implícita ao período durante o qual ela foi composta.

O adjetivo **tropical**, ao invés do esperado **brasileiro**, faz do fado de Chico Buarque o contraponto irônico de outra canção de grande sucesso, **País tropical**, na qual Jorge Ben exalta o modo de vida “à brasileira”. O mesmo adjetivo evoca igualmente a doutrina do **lusotropicalismo**, concebida por Gilberto Freyre, e entusiasticamente adotada pelos ideólogos do salazarismo, como assinala Armelle Enders (ENDERS, 1997, p. 201). A futura nação, que no século XVII já há muito era designada pelo termo de Brasil, surge aqui vagamente denominada pela expressão “esta terra”. De um modo geral, a linguagem alegórica empregada pelo compositor pode ser interpretada tanto ao nível textual, através da paródia da história oficial imposta pela ditadura civil-militar dos anos setenta, quanto ao nível pictórico, como veremos adiante.

3 A pátria musa

O sentido da primeira estrofe revela-se obscuro fora de contexto, mas para os auditores da época, a alusão ao hino nacional e à “gloriosa revolução” de 1964 parecia óbvia :

Oh, musa do meu fado
Oh minha mãe gentil,
Te deixo, consternado,
No primeiro abril.
Mas não sê tão ingrata,
Não esquece quem te amou
E em tua densa mata
Se perdeu e se encontrou.

Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal,
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal. (BUARQUE, 1973)

Como na epopéia de Camões, a musa do poeta confunde-se com a pátria, “mãe gentil” como vem descrita no hino nacional: “Dos filhos deste bosque és mãe gentil,/ Pátria amada,/ Brasil!” (ESTRADA & SILVA, 1822)³. Embora na peça o **eu** da canção remeta a Mathias de Albuquerque, vemos surgir aqui uma lembrança do próprio Chico, ao confrontar-se na sua volta do exílio com a palavra de ordem da propaganda da época :

Eu vim realmente começar a perceber o que estava acontecendo quando cheguei de volta, em 1970. Era uma barra muito pesada, vésperas de copa do mundo. Foi um susto chegar aqui e encontrar uma realidade que eu não imaginava. Em um ano e meio de distância dava pra notar. Aqueles carros entulhados com os ‘Brasil, ame-o ou deixe-o’, ou ainda o ‘Ame-o ou morra’ nos vidros de trás. (BUARQUE, 1979)

O dia primeiro de abril, neste contexto, relembra a data do golpe de estado de 1964, embora a comemoração do evento tenha sido fixada a 31 de março por seus protagonistas. Em seu depoimento sobre a ditadura, Zilah Abramo diz a este respeito:

³, A expressão também está presente em outras canções de protesto da época, como **O bêbado e a equilibrista**, composta em 1979 por João Bosco e Aldemir Blanc e **Sanatório geral**, composta em 1984 por Francis Hime e por Chico Buarque.

Durante muito tempo era possível saber a posição política de uma pessoa no Brasil a partir da forma como ela designava este fato. Se falava em “Revolução de 31 de março”, já sabíamos que era alguém que apoiava os militares. Se, ao contrário, se referia ao “Golpe do 1º de abril”, era alguém que se opunha ao arbítrio.(MAUÉS & ABRAMO, 2006, p.20)

Mas trata-se também do nosso « abril primeiro », ou seja, o 22 de abril de 1500, data oficial da descoberta do Brasil. Perdido na “densa mata” tropical, o futuro habitante do novo país inicia a impossível busca de sua identidade. Neste ponto, vemos surgir a reminiscência de outra obra fundamental para a compreensão da história brasileira, **Raízes do Brasil**. A visão de Sérgio Buarque de Holanda coincide aqui com a imagem evocada por seu filho cantor: “Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas idéias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra.” (HOLLANDA, 1992, p. 3).

O refrão confirma, aliás, a recusa da adaptação ao meio, assinalada de modo recorrente pelo historiador aponta. Nele se reflete o caráter ilusório de nossa independência como nação. O mesmo autoritarismo arcaico em vigor no Portugal salazarista transparece por detrás da retórica desenvolvimentista do regime ditatorial. A primeira estrofe exprime assim de modo ambíguo a busca de identidade do poeta – que “se perdeu” e ao mesmo tempo “se encontrou”.

4 Dominação dos trópicos

É na estrofe seguinte que surgem os primeiros traços do “suave azulejo”, que vão compondo pouco a pouco o retrato desta terra.

Com avencas na caatinga,
Alecrins no canavial,
Licores na moringa,
Um vinho tropical.
E a linda mulata,
Com rendas do Alentejo,
De quem, numa bravata,
Arrebato um beijo.

Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal,
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal. (BUARQUE, 1973)

As naturezas mortas e cenas galantes que se desdobram ao longo dos versos evocam de fato os painéis de azulejo do século XVII, muito em moda por todo o Império português, tanto nos monumentos sagrados (igrejas e conventos), quanto em lugares profanos, públicos ou privados (solares, monumentos comemorativos, paços municipais e outros).

Mestre Valentim, Outeiro da Glória, Rio de Janeiro, 1743



Os elementos bucólicos tão ao gosto da poesia arcádica, são impostos à paisagem tropical, numa tentativa de camuflar sua indomável violência. As húmidas avencas cobrem os espinhos da catinga, o cheiroso alecrim reveste a dura realidade das plantações de cana, cuja prosperidade supõe uma sociedade escravocrata. Esta surge de relance através do único verbo da estrofe, que contradiz a visão paternalista das relações amenas entre senhores e escravos. De fato, o beijo da linda mulata, que, embora ricamente enfeitada de rendas, não passa provavelmente de uma escrava, é arrebatado pelo poeta, e não consentido. O caráter sexual do poder e da violência exercidos por Mathias de Albuquerque encontra-se aliás explicitado em várias cenas da peça, como por exemplo neste trecho em versos, proclamados algumas páginas antes, quando o governador tem a notícia de que Calabar foi capturado : « Calabar ! Calabar ! Calabar !/ Esfregai-vos, minhas mãos de orgia!/ Ejaculai, oh mãos de estrangular!/ Alegria, minhas mãos, é dia/ Que é noite de Calabar! » (BUARQUE & GUERRA, p. 15).

5 Alegorias lusotropicalis

Na sequência dos versos anteriores, a última estrofe se desdobra em alegorias dos cinco sentidos, semelhantes àquelas representadas no claustro do convento da ordem terceira de São Francisco, em Salvador (SIMÕES, 1963) :

Guitarras e sanfonas
Jardins, coqueiros, fontes,
Sardinhas, mandiocas,
Num suave azulejo.
E o rio Amazonas
Que corre Trás-os-montes
E numa pororoca
Deságua no Tejo.

Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal,
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal.
Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal,
Ainda vai tornar-se um império colonial. (BUARQUE, 1973)

Numa quase ausência de verbos, os painéis vão se completando em uma série de imagens estáticas. Se o beijo da mulata pode representar o “apalpar”, as guitarras e as sanfonas – que evocam a « sanfoninha » dos arcades - simbolizam o “ouvir ». A natureza morta lusotropical de sardinhas e mandiocas corresponde ao « gostar », ao passo que o “ver” e o “xeirar” são sugeridos pelos bem comportados jardins ornados de fontes, que vieram substituir “a densa mata” da primeira estrofe, conservando apenas a nota exótica dos coqueiros, tal como nas pinturas do holandês Franz Post (1612-1680).

Franz Post



Outro tipo de alegoria surge no fim da estrofe, também frequentemente empregada pela iconografia dos azulejos desde o século XVI : a alegoria dos rios. Símbolo da grandeza pátria, o majestoso Amazonas, definitivamente dominado, é obrigado a seguir o mesmo percurso do que o Douro, para tornar-se, numa derisória pororoca, um mero afluente do Tejo. Neste retorno forçado às origens, a futura nação brasileira encontra-se assim aprisionada no círculo vicioso de sua própria história.

De modo mais abrangente, Chico Buarque e Ruy Guerra mostram aqui como as fronteiras de todo o antigo império português, mantidas a custo pelo salazarismo, não mais evocam a abertura para o mundo e a aventureira descoberta de novas culturas, mas pelo contrário, o encerramento da liberdade e da autonomia dos países lusófonos numa armadilha autoritária. A variante introduzida no último verso do refrão confirma a impressão sugerida ao longo da canção: ao profetizar o futuro de nossa terra, Mathias de Albuquerque descreve o círculo vicioso da eterna dependência dos países do terceiro mundo, numa constante reprise do pacto colonial.

Conclusão

Num primeiro nível de leitura, o personagem de Mathias projeta na terra ainda por conquistar seus sonhos de conquistador nostálgico, numa tentativa de reconciliação entre saudade e utopia, bem ao gosto português. Por trás da máscara do governador, surge a denúncia da história oficial do Império, cujo autoritarismo cordial condiciona ainda hoje o modo de funcionamento político da maioria dos países de cultura lusófona. Destinado ao público capaz de ler entre as linhas da censura, **Fado tropical** forma um conjunto de imagens alegóricas, que, como nos painéis da azulejaria barroca lusitana, compõe um verdadeiro programa iconográfico de finalidade moral e didática para quem souber decifrá-lo. As duas formas artísticas correspondem entre si de maneira clara, como sugere esta definição da alegoria empregada em um estudo sobre o convento de Santo Antônio da Paraíba, que se aplica perfeitamente à canção de Chico Buarque e Ruy Guerra :

Painéis alegóricos – Igreja da ordem de São Francisco - Salvador



Com origem no grego, de *allós*, ‘outro’, e *agourein*, ‘falar’, o conceito de alegoria pode ser resumido, no campo da História da Arte, como uma forma metafórica de se expressar um conjunto de idéias, pensamentos ou conceitos morais através de imagens, ou seja, como um *outro modo de se falar algo*, ocultando o seu sentido através de elementos visuais cujo significado intrínseco não é conhecido de imediato e serve, portanto, para camuflar a mensagem principal, permitindo sua leitura apenas por um seletivo grupo de iniciados. (OLIVEIRA, 2003).

No entanto, na visão de Chico Buarque e Ruy Guerra, a lição a ser tirada não deve ser imposta de maneira unívoca. Recorrendo à poesia, à pintura, ao teatro e à música, os dois artistas traçam um retrato caleidoscópico e irônico do Brasil como nação em permanente busca de identidade, mergulhando o leitor-espectador no vertiginoso jogo de espelhos da nossa história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEN (JOR), Jorge. “País tropical », LP **Jorge Ben**. Rio de Janeiro:Philips, 1969.
- BUARQUE, Chico, GUERRA, Ruy. **Calabar, o elogio da traição**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1980.
- BUARQUE, Chico. **Chico Canta**. Rio de Janeiro: Philips 6349903, 1973.
- BUARQUE, Chico. Entrevista. **O Globo**, Rio de Janeiro, 17 jul 1979.
- CHAUÍ, Marilena. **Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- COSTA, Cláudio Manuel da. **Poemas**. São Paulo, Cultrix, 1966.
- ENDERS, Armelle. Le lusotropicalisme, théorie d’exportation – Gilberto Freyre en son pays, Bordéus : **Lusotopie** : Lusotropicalisme Idéologies coloniales et identités nationales ans les mondes lusophones, p. 201 – 210, 1997.
- ESTRADA, Joaquim Osório Duque, SILVA, Francisco Manuel da. **Hino do Ipiranga**, 1822.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.
- MAUÉS, Flammarion, ABRAMO, Zilah Wendel (organizadores). **Pela democracia, contra o arbítrio**. A oposição democrática do golpe de 1964 à campanha das Diretas já. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.
- OLIVEIRA, Carla Mary da Silva Oliveira. A ‘glorificação dos santos franciscanos’ do convento de Santo Antônio da Paraíba:algumas questões sobre pintura, alegoria barroca e produção artística no período colonial. **Fênix, revista de história e estudos culturais**, vol.3, ano III, nº 4, out, nov, dez 2003. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br>. Acesso em 2 jun 2007.
- SIMÕES, João Miguel dos Santos. **Azulejaria portuguesa no Brasil (1500 – 1822)**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1963.