

“Feito uma aguardente que não sacia”: opacidade e política em Chico Buarque

“Like a Brandy That Doesn’t Quench”: Opacity and Politics in Chico Buarque

Maurício Ayer

RESUMO: Na encruzilhada entre o pensamento decolonial de Edouard Glissant com a investigação sobre os lugares da cachaça na literatura brasileira, este artigo se constrói a partir de duas questões: de que maneira os conceitos de transparência e opacidade (Glissant, 1990) podem auxiliar na compreensão dos sentidos poéticos e políticos da canção “O que será” (Buarque, 1976); e como o questionamento dos modos de presença da *cachaça* nesta canção pode contribuir nessa leitura. São consideradas as três versões da canção incluídas no longa metragem *Dona Flor e seus dois maridos* (Barreto, 1976). A análise toma como objeto a *canção como composição*, considerando eminentemente a letra, evocando oportunamente aspectos de sua presença no filme. A análise mostra que a pergunta-guia, que estrutura a canção desde o título, recoloca constantemente o problema da opacidade, fazendo-a circular por diferentes âmbitos, do individual ao universal, do erótico ao político, do local ao cosmopolita, etc. A transparência será resgatada como instância transcendente na figura do Padre Eterno, cujo papel é o de declarar, numa espécie de “juízo final às avessas”, a grande absolvição do humano em sua diversidade, multiplicidade, fragilidade, abertura e opacidade.

Palavras-chave: Opacidade e transparência. Cachaça e literatura. Canção popular brasileira. Chico Buarque. Poética e política.

ABSTRACT: At the crossroads between Edouard Glissant’s decolonial thinking and a research on the places of cachaça in Brazilian literature, this article is built around two questions: how the concepts of transparency and opacity (Glissant, 1990) can help to understand the poetic and political meanings of the song “O que será” (Buarque, 1976); and how questioning the ways in which cachaça is present in this song can contribute to this reading. The three versions of the song included in the feature film *Dona Flor e seus dois maridos* (Barreto, 1976) are considered. The analysis takes as its subject *the song as a composition*, considering mainly the lyrics and evocating aspects of its presence in the film when convenient. The analysis shows that the guiding question, which structures the song from its title onwards, constantly revisits the problem of opacity, making it circulate through different spheres, from the individual to the universal, from the erotic to the political, from the local to the cosmopolitan, etc. Transparency will be rescued as a transcendent instance in the figure of the Eternal Father, whose role is to declare, in a kind of “final judgment in reverse”, the great absolution of the human in its diversity, multiplicity, fragility, openness and opacity.

Keywords: Opacity and transparency. Cachaça and literature. Brazilian popular song. Chico Buarque. Poetics and politics.

*O pensamento analítico é convidado a construir conjuntos, cujas variâncias solidárias reconstituem a totalidade do jogo. Esses conjuntos não são modelos, mas ecos-mundo reveladores. O pensamento faz música¹.
(Poétique de la Relation, Edouard Glissant)*

Nós reclamamos para todos o direito à opacidade².

¹ “La pensée analytique y est invitée à construire des ensembles, dont les variances solidaires reconstituent la totalité du jeu. Ces ensembles ne sont pas des modèles, mais des échos-monde révélateurs. La pensée fait de la musique”; todas as traduções de Glissant neste artigo são minhas.

² “Nous réclamons pour tous le droit à l’opacité.”

(Poétique de la Relation, Edouard Glissant)

Introdução: Glissant, cachaça e Chico

De que maneira os conceitos de transparência e opacidade, tal como propostos pelo filósofo, crítico e escritor martinicano Edouard Glissant (1990), podem nos auxiliar a compreender os sentidos poéticos e políticos de uma famosa canção de Chico Buarque, “O que será”, lançada em 1976? E como o questionamento dos modos de presença da *cachaça* nesta canção entra nesse diálogo e pode contribuir para essa leitura? Essas duas questões serão guias para a discussão empreendida neste artigo. Tomaremos para a análise as três versões da canção – “Abertura”, “À flor da pele” e “À flor da terra” –, todas elas incluídas no filme de longa metragem *Dona Flor e seus dois maridos*, de Bruno Barreto, também lançado em 1976. A análise tomará como objeto a *canção como composição*, considerando mormente a letra e evocando suas articulações contextuais com o filme e a sociedade.

Essa discussão participa do debate sobre os sentidos poético-políticos da escrita, na qual se inscrevem as imagens poéticas e estratégias retóricas da canção, num contexto histórico (os anos 1970 no Brasil, em plena ditadura cívico-militar) de confrontação de um poder enraizante e opressor contra modos existenciais proliferantes e rizomáticos, tal como discute Edouard Glissant em *Poétique de la Relation* (1990). Em sintonia com Glissant, da canção de Chico Buarque se depreende uma leitura da sociedade em que se opõem e se chocam, de um lado, o polo do Um – o poder concentrado, impositivo, dominador – e, de outro, o polo da multiplicidade e da Relação – os poderes difratados e coextensivos, os diálogos entre periferias, a emergência de falas subalternas. Este atrito convida a uma (ou várias) leitura(s).

Por outro lado, esta análise também se inscreve em uma investigação mais ampla sobre os lugares da cachaça na literatura brasileira. Sobre isso, cabe aqui uma breve contextualização. A cachaça, apesar de sua enorme importância econômica e cultural na formação do Brasil, esteve na maior parte do tempo amplamente ausente da produção literária do país. Salvo por algumas importantes exceções, foi o Modernismo (com o seu pré- e o seu pós-), ao buscar desrecalcar elementos da cultura popular constituintes de uma identidade brasileira em invenção, que deu pleno foro de cidadania literária à

cachaça. E muitas diferentes linhagens de criação poética concomitantes ou sucedâneas ao modernismo tratarão de reservar um lugar para a cachaça em suas escritas.

Do universo diversificado da produção literária brasileira, a canção popular, em seus múltiplos gêneros e subgêneros, constitui um campo privilegiado para o estudo dos lugares da cachaça. Das modas sertanejas às marchinhas de carnaval, do samba ao forró e ao rock, e assim por diante, a cachaça está fortemente presente no cancionário brasileiro, canalizando consigo, a cada vez, aspectos culturais que falam das “comunidades” mais ou menos amplas em que essas músicas são forjadas, músicas nas quais essas comunidades se reconhecem, sejam elas locais, regionais, nacionais... ou mesmo ainda mais amplas. São “comunidades imaginadas”, como ensina Benedict Anderson (2008 [1983]), que têm na circulação dos bens culturais um espaço importante de sua constituição. Nesses campos imaginários, há espaço para *nacionalismos*, *regionalismos* e *localismos*, mas também para *cosmopolitismos* de diferentes recortes, já que a cachaça é identitariamente “camaleônica”: ela “gruda” em caracteres desejados ou recusados da identidade; ela pode ser, por exemplo, “paraibana” ou “mineira” etc., mas também se associar a traços culturais anteriores ao próprio Brasil, como é o caso da alquimia; pode representar a degradação social das classes menos favorecidas, mas também, em oposição polar, dar ensejo ao cultivo ufanista de uma “essência” nacional guardada no “Brasil profundo”... e os exemplos poderiam se multiplicar.

Esses sentidos e funções tipicamente associados à cachaça não se referem apenas ao pertencimento a um território, seja este mais ou menos amplo. A cachaça pode estar associada à *religiosidade*, à *festa* e suas formas, à *distinção de classe social*, e a outros aspectos da vida. Em “O que será”, como veremos, encontramos um campo de associações típico da cachaça, que é o da *alquimia*, mobilizando um núcleo metafórico/alegórico associado à transfiguração e à possibilidade de que a essência de algo se libere e se revele em um patamar mais elevado. Nesse contexto, a bebida aparece associada à religião, no caso o ocultismo hermético, historicamente ligado ao cristianismo popular. Mas também está associada à busca de um *lenitivo* para suportar a dureza da vida (e a opressão do sentido), a circulação em espaços marginais da sociedade, a embriaguez da poesia e do delírio (eventualmente profético, de fé),

finalmente, à possibilidade de se habitar um lugar onde a compreensão total, transparente, não está disponível.

Chico Buarque, vate da nação

“O que será”, como um sem-número de outras canções de Chico Buarque, também se vê marcada pela posição que o compositor e cantor construiu (e no qual se viu colocado) no meio cultural de massas no Brasil. Nos anos 1970, Chico Buarque foi um dos artistas mais populares do país, e suas canções haviam se tornado uma espécie de referência na elaboração afetiva (e coletiva) do viver³. No aspecto político, sem dúvida, esse foi um dos papéis assumidos pelo Chico durante os anos da ditadura: fazer circular uma mensagem capaz de furar a censura e, com isso, criar uma espécie de elo comum, uma comunidade política ampla costurada pela partilha das canções e fortalecida no exercício cotidiano da resistência⁴.

O cancionário de Chico, como a cachaça, funcionava como um lenitivo... ou um fortificante. Ele indicava um *lugar comum*, uma espécie de *praça simbólica* à qual era possível retornar e onde cada um sabia que não estava só, que havia uma experiência de dor compartilhada, e que era possível e preciso resistir, pois “amanhã vai ser outro dia” e *esse dia* será um reencontro da comunidade consigo mesma e seu destino (Meneses, 1982). É claro que essa função não era uma exclusividade de Chico Buarque, muito da canção produzida então exerceu papéis sociais similares a este, mas é inegável o protagonismo que o Chico teve, como compositor e intérprete, nesse domínio. Esse modo de relação artistas-sociedade teve especial força durante os anos mais pesados da ditadura, e se modificou, pouco a pouco, com a redemocratização. É visível como Chico Buarque se reposicionou e encontrou um outro lugar de diálogo com a sociedade

³ Uma série de exemplos dessa elaboração afetiva operada pela canção é costurada nesse texto clássico de José Miguel Wisnik: “O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez” (Wisnik, 2005 [1979]). Um exemplo em especial é formulado, a modo de testemunho e confissão, já no final do texto: “É que nossa formação pessoal desde a entrada na maioridade, nossa transa amorosa, nossa educação afetiva tinham sido feitas justamente pela música popular brasileira daqueles anos” (Wisnik, 2005 [1979], s.p.).

⁴ Neste aspecto, este artigo se inspira, também, no projeto *Decantando a República* (Cavalcante; Starling; Eisenberg, 2004), em que diversos autores e autoras foram convidados a refletir sobre o Brasil a partir de canções populares de ampla circulação na vida cultural do país.

brasileira a partir do final dos anos 1980, inclusive em função de mudanças ocorridas no mercado cultural e de entretenimento no Brasil.

Durante os anos 1960 e 70, no entanto, Chico Buarque buscará falar ao país, quase assumindo a função de *vate da nação* (qual um Victor Hugo no romantismo francês). É o que assinala José Miguel Wisnik, quando se refere ao “recado”⁵ (trans)portado pelas canções:

Na conjuntura de repressão dos anos 70, a música popular desses poetas portadores do recado compreendeu talvez mais do que nunca a especificidade da sua força, e ela vem do prazer, diz a *Festa imodesta*, de Caetano, e da força indomável, diz *O que será (À flor da pele/ À flor da terra)*, de Chico Buarque (essa música é talvez a forma mais completa do recado da música popular como captação das forças erótico-políticas, dionísio-apolíneas) (Wisnik, 2005 [1979], s.p.).

No caso do Chico, há aí um nexos com a presença da cachaça em suas canções, que é significativamente mais frequente neste período. Em seu estudo da poética buarquiana, Ana Maria Clark Peres (2016) situa a cachaça no quadro mais amplo da busca da representação do *homem comum*, algo que se reconhece no vocabulário, nas cenas, nas personagens, nos jogos de linguagem etc. Essas aparições da cachaça ativam sentidos compartilhados e sedimentados, como parte de um projeto poético que busca a compreensão, a comunicação, o diálogo com a história e a cultura popular brasileiras em amplo sentido. Voltaremos a este ponto mais adiante.

Transparência e opacidade

Antes de chegar à análise propriamente dita, é necessário demorar um momento sobre os conceitos de transparência e opacidade, tal como os compreende Edouard Glissant (1990). E o faremos a partir do processo característico da produção de cachaça, a destilação.

Na alquimia, o processo da destilação consiste, física e simbolicamente, em uma transmutação do opaco em transparente, ou, dito diversamente, em uma extração do

⁵ Este recado vem da análise de “O recado do morro”, de Guimarães Rosa (2006 [1956]), que tem como tema, justamente, o *nascimento da canção* como o resultado de um “recado” transmitido nominal e anonimamente para se cristalizar como um cantável – o que faz do morro, figura assentada histórica, social e culturalmente no Rio de Janeiro, uma figura transcendental da oralidade no universo rosiano.

puro a partir do impuro. Na produção das aguardentes, águas-da-vida ou quintessências, a destilação é precedida por um processo de fermentação, ou seja, a morte e putrefação de um organismo vivo, geralmente uma fruta, tubérculo ou gramínea (como a cana-de-açúcar). A fruta é sacrificada, nela ocorre uma ebulição interna em que se fragmentam e se transmutam quimicamente as suas substâncias, expressando toda a riqueza de seus possíveis, porém ainda misturados, em coexistência. A destilação, neste simbolismo místico, representa uma espécie de ressurreição, em que as substâncias extraídas da terra morrem e ressurgem no plano das essências perenes. Ao fundo dessa descrição, reconhece-se o modelo da paixão de Cristo, o Deus que se faz corpo, morre e ressuscita, revelando a essência do evangelho. Como modelo para se pensar a criação poética, a destilação serviu a escritores diversos, como, para citar apenas dois exemplos, o João Cabral de “Psicologia da composição” (Ayer, 2020) ou o Guimarães Rosa de “A hora e vez de Augusto Matraga” (Ayer, 2024).

Talvez pelo teor eminentemente (neo)platônico dessas formulações, elas parecem em dissonância com as considerações de Glissant acerca da poética da Relação. Aliás, o rum, destilado primo da cachaça, que tem presença marcante no Caribe⁶, não interessou tanto o autor de *Poétique de la Relation*; por outro lado, Glissant visou o canavial e a função sócio-histórica da “*plantation*” – o latifúndio monocultor exportador. A *plantation* é, segundo Glissant (1990, p. 77), um “espaço fechado [para uma] fala aberta”; foi nos campos de *plantation*, pelo encontro algo aleatório de negros escravizados originários de diferentes povos africanos, que se forjou a língua *créole*, espécie de língua diferencial composta de marcas de diversas línguas africanas, além do francês e outras línguas europeias. Língua, aliás, que não é única mas múltipla em seu processo constante de re-existir, já que seu destino é

se refazer a cada vez, a partir de uma sucessão de esquecimentos. Esquecimento, ou seja, integração, daquilo sobre o que se funda a multiplicidade das línguas africanas, por um lado, e europeias, por outro, a nostalgia enfim dos resíduos caribenhos (Glissant, 1990, p. 82)⁷.

⁶ Na Martinica em especial, com o *rhum agricole*, muito semelhante à cachaça no processo produtivo.

⁷ “Se refaire à chaque fois, à partir d’une succession d’oublis. Oubli, c’est-à-dire, intégration, de ce sur quoi elle fonde la multiplicité des langues africaines d’une part et européennes d’autre part, la nostalgie enfin du reliquat caraïbe.”

Essa espécie de “antissistema” linguístico é a imagem da difração do sentido, que se dispersa em todas as falas, sem hierarquia. Trata-se, pois, de um campo de opacidades, no qual os sentidos se interrogam e se inventam em todas as direções, sem um centro hierárquico imposto ou impositivo – este, o lugar da transparência. A fermentação geral, pois, a coextensão de uma miríade de aromas e sabores em sua impureza definidora, mais do que a extração de uma essência pela destilação, é o que interessa a Glissant como visão simbólica da Relação.

Para Glissant, a decolonialidade é uma conquista da opacidade. É necessário ao colonizado conquistar um não saber sobre si e sobre o outro, que o afaste do lugar de transparência – que poderíamos didaticamente traduzir como um “ser” estereotipado que *reduz* o subalterno sem sequer se interessar por conhecê-lo – no qual a condição colonial o situa. A opacidade é um atributo da voz que (se) enuncia, e a enunciação é algo que está interdito ao colonizado, submetido que está a um centro de transparência que lhe é alheio e imposto. Dessa transparência transplantada, surgem as formas de enunciação falseadas na origem, as projeções coloniais que Glissant chama de “*leurre*”, e que poderíamos traduzir como “engodo”.

A transparência vincula-se à ideia do Um, que no sistema colonial se identifica com a raiz metropolitana, uma imposição. Por essa razão, para o colonizado, a primeira fala é a da recusa – da condição de *ser nomeado* na língua metropolitana –, para inaugurar a possibilidade de enunciar-se num campo de estranhamento e desconhecimento. Como diz Glissant (1990, p. 29)⁸, “a identidade para os povos colonizados será primeiramente um ‘oposto a’, ou seja, a princípio uma limitação”; e completa: “o verdadeiro trabalho da descolonização terá sido ultrapassar esse limite”. Como posição cultural e política, as elites colonizadas podem vestir um uniforme patriótico, porém de uma pátria sem povo – caso, em grande medida, das elites brasileiras. Esse tipo de arranjo é o *engodo*, esse acordo das elites locais com o poder metropolitano para produzir uma ordem de coisas, palavras e imagens descoladas do vivido. Ideias fora do lugar, que cumprem uma função de dominação na periferia.

⁸ “[...] l’identité pour les peuples colonisés sera en premier lieu un ‘opposé à’, c’est-à-dire, au principe une limitation. Le vrai travail de la décolonisation aura été d’outrepasser cette limite”.

Enuncia-se uma palavra supostamente compreensível, transparente, apenas porque seu sentido é prévio e pronto e, portanto, falso.

Encontra-se aí aquilo que fez Barthes afirmar que *a língua é fascista*, “pois o fascismo não é impedir de dizer; é obrigar a dizer” (Barthes, 2004 [1978], p. 14). Este *obrigar* se dá pela imposição da transparência, quando a fala quer se identificar com o sistema, enquanto que a fala autoral, aquela em que nos reconhecemos e a qual partilhamos, com toda a dose de incompreensibilidade que comporta, se dá *no sistema* mas também *contra e à revelia do sistema*. A fala autoral dificilmente será a reprodução de um discurso geral, exceto por ironia, ao contrário, trata-se de um esforço do falante de encontrar-se e mostrar-se, oferecendo-se por sua vez a encontros que serão, inevitavelmente, espaços de *tradução* – essa fala autora é atravessada por um desejo de expressar e de compreender, ou seja, de obter alguma medida de transparência quando ela é, no limite, impossível. É o que Glissant parece indicar ao falar do encontro que há, por exemplo, no aprendizado e na tradução:

O aprendizado e a tradução têm isso em comum, eles tentam reaver em texto um “tanto de transparência”. Ou seja, essas duas práticas se esforçam de lançar uma ponte entre duas séries de opacidade: um texto confrontado a um leitor novato para quem todo texto tem a reputação da dificuldade (caso do aprendizado), um texto sacado ou possível de um outro texto (caso da tradução) (Glissant, 1990, p. 130)⁹.

Nesta chave, pode-se refletir sobre a canção buarquiiana, não como *decolonial* em sentido estrito, mas *decolonial* por figurar a proliferação de discursos sufocados pela imposição da unicidade, figurada no poder das elites em uma sociedade altamente desigual e hierárquica – ou também, circunstancial mas não exclusivamente, no poder ditatorial de turno. Pois a Relação é sobretudo o que se instaura ao se deshierarchicalizar os discursos e encontros. Frente à transparência, a fala cristalina e a unidade/uniformidade – entenda-se: a submissão do diverso ao Um –, a Relação elimina a verticalidade e se estende em uma multiplicidade horizontal e opaca, feita de mil e um dizeres incertos e insertos no Caos-Mundo (Glissant, 1990, p. 108). É justamente fazendo vibrar sua canção

⁹ “L'apprentissage et la traduction ont ceci de commun qu'ils tentent de redonner en texte 'de la transparence'. C'est-à-dire qu'ils s'efforcent de jeter un pont entre deux séries d'opacités : d'un texte opposé à un lecteur novice pour qui tout texte est réputé difficile (c'est le cas de l'apprentissage), d'un texte aventureux ou possible d'un autre texte (c'est le cas de la traduction)”.

no diapasão do múltiplo que prolifera pelas periferias e margens que Chico Buarque borda as franjas do indizível. No entanto, como veremos, Chico projeta uma utópica transparência transcendente e redentora. Vejamos, na análise, como isso se dá.

“Feito uma aguardente que não sacia”

A canção que vamos analisar aqui – composta em 1974 e lançada, em três diferentes versões, entre 1974 e 1976 – é “O que será”. Sua primeira versão, subintitulada “À flor da terra”, foi incluída no LP *Meus Caros Amigos*, de 1976, interpretada na voz do próprio Chico Buarque, com participação especial de Milton Nascimento. Foi composta para ser canção-tema do filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, de Bruno Barreto, cujo roteiro baseia-se no romance homônimo de Jorge Amado (1966). Também lançado em 1976, o filme tornou-se a maior bilheteria do cinema brasileiro, posição que sustentou durante mais de três décadas.¹⁰ Este dado é também um indicador do alcance que teve essa canção e o papel que ela, especificamente, pode ter exercido como instrumento de elaboração do vivido por toda uma geração. No filme, ela aparece em suas três versões, todas interpretadas pela cantora Simone: além de “À flor da terra”, há “Abertura” e “À flor da pele”. Esta última foi também incluída no disco *Gerais*, de Milton Nascimento, em 1976, sendo agora Chico Buarque o convidado.

No filme de Barreto, cada uma das versões da canção tem uma função, com implicações no modo como se configura sua enunciação. “Abertura” tem um eu-lírico feminino; essa voz de mulher se dirige a seu amado como “meu nego” e se identifica, *grosso modo*, no filme, com a personagem Flor (interpretada por Sônia Braga). A canção começa a soar na cena em que Vadinho (interpretado por José Wilker) morre em uma rua do bairro histórico do Pelourinho, em Salvador, logo no início do filme; sua primeira aparição está, portanto, mais circunscrita à perspectiva subjetiva de uma personagem, e cumpre a função de apresentar dois protagonistas, Flor e Vadinho, e a dinâmica da relação conjugal deles: Vadinho, cotidianamente, escapa para noitadas e aventuras extraconjugais, enquanto ela vive o conflito de amá-lo e desejá-lo, porém sob a

¹⁰ Perdeu esta posição somente para *Tropa de Elite*, em 2010.

humilhação de não conseguir segurá-lo em casa – e sem tampouco ser capaz de dele se separar.

O que será que lhe dá
O que será meu nego, será que lhe dá
Que não lhe dá sossego, será que lhe dá
Será que o meu chamego quer me judiar
Será que isso são horas dele vadiar
Será que passa fora o resto do dia
Será que foi-se embora em má companhia
Será que essa criança quer me agoniar
Será que não se cansa de desafiar
O que não tem descanso, nem nunca terá
O que não tem cansaço, nem nunca terá
O que não tem limite (Buarque, 2008 [1976], p. 173).

Vadinho, e isso é fortemente marcado no filme por uma série de elementos, a começar pelo figurino, é uma encarnação de Zé Pelintra, entidade afro-brasileira da linha de Exu, caracterizado pelas transgressões, o ímpeto de vida, a sensualidade vulcânica e amor ao jogo, e frequentemente identificado com a figura do malandro¹¹. A questão-guia da canção é, então, formulada em relação ao outro: “O que será *que lhe dá*”. O eu-lírico feminino, por sua vez, posiciona-se como mulher-mãe, a figura maternal que cuida de um homem que não reconhece limites, que é infantil em sua incapacidade de se responsabilizar, de assumir plenamente a relação com ela e de internalizar os freios sociais e relacionais; um homem, por fim, que vive em busca permanente e irrefreada por prazer.

Em suas marcas formais, esta primeira versão já mostra algo que se repetirá nas outras duas: a questão da opacidade é direcionada pela pergunta-motivo que conduz a canção. Opacidade é o que o eu-lírico feminino vocaliza em relação ao seu companheiro, que se traduz como incomunicabilidade, incompreensibilidade, entre duas pessoas. A ligação com o amplo, o universal, é feita ao final da estrofe, ao se repetir o padrão “o que não tem... nem nunca terá”, igual às outras versões.

A versão “À flor da pele”, em que temos um eu-lírico enunciante, porém não aderido a uma personagem específica, vai aparecer, no filme, como trilha sonora da agonia de Flor na solidão de sua cama, onde ela arde de saudades eróticas por seu

¹¹ Esse decalque do malandro com o Zé Pelintra constitui o cerne da identidade visual de outra obra de Chico Buarque, *A ópera do malandro*, realizada pouco depois da obra aqui analisada, já que estreou no teatro em 1978.

falecido marido. Essa versão pode ser reconhecida como uma canção de amor ou, mais especificamente, *erótica*. Nela, porém, não se configura nenhuma cena, e sim uma espécie de inquirição do corpo e do desejo, das paixões que todos (potencial e universalmente) sofrem, que lhes possuem o corpo e agoniam a alma, sendo todo homem e mulher, no limite, incapaz de sufocar ou evitar. Trata-se já daquilo a que Wisnik se referiu como “força indomável”.

O que será que me dá
Que me bole por dentro, será que me dá
Que brota à flor da pele, será que me dá
E que me sobe às faces e me faz corar
E que me salta aos olhos a me atraíçar
E que me aperta o peito e me faz confessar
O que não tem mais jeito de dissimular
E que nem é direito ninguém recusar (Buarque, 2008 [1976], p. 174)

No ápice de seu questionamento, o eu-lírico diz, sobre seu objeto de inquirição, que é “[o] que me faz mendigo, me faz implorar”. No geral sem uma definição de gênero, a palavra “mendigo” é a única que traz a marca do masculino – no filme, isso produz um contraste na identificação com Flor a quem a canção parece referir-se, e com isso realiza uma passagem da voz de uma personagem para uma voz *de todos nós* – astuciosa operação de desidentificação e identificação ao mesmo tempo. Em outras palavras, a canção investe em seu potencial emotivo, porém, brechtianamente, introduz ali um ruído a provocar o intelecto. Agora, a questão-guia é formulada de modo reflexivo em relação ao próprio eu-lírico: “O que será *que me dá*”. Novamente, um deslocamento paradoxal: na “Abertura”, a interlocução com o outro fortalecia a posição subjetiva individual do eu-lírico feminino; agora, a autorreflexão do eu-lírico funciona para desindividuá-lo, passando a incluir em potência o ouvinte como partícipe desse *eu*. Aqui, a opacidade habita a relação do eu consigo próprio, já que a questão-guia, dirigida ao eu enunciante, instaura uma ética pessoal, em que “eu é um outro”, opaco em relação a si, a necessitar de um questionamento do sentido para chegar a conhecer-se.

Esse percurso do particular ao universal terá sua terceira e conclusiva etapa em “À flor da terra”. Nesta, é como se as ideias circulassem autonomamente e se pusessem a dialogar entre si: o eu enunciante desaparece, torna-se implícito. Este é um traço formal que irmana essa canção do discurso filosófico, porém sob a forma de um sermão moral

ou religioso, o que faz sentido a partir do momento que a pergunta, colocada reiteradamente, ativa uma busca de resposta que circula por comportamentos, paixões, princípios, todo um universo limítrofe do que seja aceito e não aceito, toda uma gama de espaços marginais da sociedade por onde transita algo que está interdito em outros espaços comuns. A própria interdição é posta em dúvida, evocando um cristianismo originário, em que Jesus se dirigia aos leprosos, prostitutas, miseráveis e oprimidos e confrontava instituições de poder, como ao enfrentar os vendilhões do Templo e ao ser punido pelo Império Romano. Assim, a canção é claramente motivada por uma intenção persuasiva, ainda que construa seu discurso não propriamente com argumentos, mas pela apresentação de imagens, situações, ações... É desse modo que Chico Buarque tece o que ele chamou, em depoimento ao documentário *Cinema* (2005), sob a direção de Roberto de Oliveira, de “uma canção de liberdade”, “que explode no final [do filme]” (Buarque, 2005). Finalmente, a questão-guia dá a ver esse desaparecimento estratégico do sujeito para que as ideias sozinhas – sobretudo na forma de imagens – ganhem o proscênio: “O que será *que será*”. É aqui que a opacidade ganha uma dimensão mais claramente política, mesmo que, desde “Abertura” e passando por “À flor da pele”, o corpo político estivesse presente em maior ou menor medida. A questão é colocada aos poetas, aos amantes, aos profetas, interessando-se e interrogando todos esses agrupamentos possíveis do gênero humano, justamente nos “becos” onde o sentido parece ao mesmo tempo intenso e fugidio.

Uma breve nota de contexto

Como uma breve nota de contexto, vale lembrar que 1974 é um marco de virada na ditadura brasileira. Uma década após o golpe, inicia-se o esfriamento do seu período mais atroz, com a passagem do comando do governo do general Médici para o general Geisel, após a destruição dos grupos de resistência clandestinos, armados ou não. Muitas pessoas ainda seriam sequestradas pelo Estado e destinadas ao desaparecimento, mas para efeitos gerais iniciava-se a (assim chamada) “distensão”. Aqueciam, em contrapartida, movimentos sociais, especialmente com o Movimento Custo de Vida, liderado por mulheres na periferia da cidade de São Paulo, o renascimento do

movimento operário e sindical, o movimento indígena com o início das suas assembleias nacionais que levariam à formação da União das Nações Indígenas, e a articulação do Movimento Negro Unificado, cuja fundação se dará pouco depois. Além disso, há a grande grita por anistia aos exilados e pelo seu retorno seguro ao país. O clima é de exaustão, sufocamento e ânsia por liberdade, sentimentos que serão alimentados pelo advento da Revolução dos Cravos em Portugal e, até mesmo, pela queda do presidente Nixon nos EUA e a iminente derrota do Império no Vietnã (sem esquecer do aperto na angústia que significou o golpe de Estado no Chile, no ano anterior, e o início da ditadura de Pinochet). Mas o principal acontecimento político do final de 1974 foi a eleição legislativa nacional que, em 15 de novembro, deu ao MDB, o partido da oposição consentida, uma vitória acachapante sobre a Arena.

A reação do governo virá, efetivamente, em 1977, quando Geisel fechou novamente o Congresso e impôs uma “reforma” política com o claro objetivo de retomar as rédeas de seu esgarçado poder ditatorial. Porém, em 1976, a canção de Chico Buarque é apresentada a uma nação movida pela esperança de reconquistar a liberdade, ainda que incerta. Em meio ao cansaço extremo e o sentimento de sufocamento e de terra arrasada, havia algo que resistia e premia por mostrar-se, que jamais poderia ser abafado e que sempre lutará por brotar, enquanto houver vida. Com efeito, a pergunta que ressoa por toda a canção – “o que será?” – parece interrogar precisamente esse algo que atravessa as situações marginais, onde quer que haja potência ávida de realizar-se. Aquilo que precisa ser dito e não se permite; aquilo que quer ser vivido e não se tolera; aquilo que quer ser nomeado e, por força, se cala.

A canção, com cachaça

Em meio a essa atmosfera de esperança de liberdade, fundada num contato com a vida em seu estado mais fundamental, as referências à cachaça em “O que será” ocorrem tanto de modo explícito como em formas alusivas. Vejamos primeiro a versão “À flor da terra”. Como dito, a pergunta retórica, um tanto a modo de jogo infantil de adivinha, “O que será que será”, não será respondida, mas sim recolocada em diversos contextos.

O que será que será

Que andam suspirando pelas alcovas
Que andam sussurrando em versos e trovas
Que andam combinando no breu das tocas
Que anda nas cabeças, anda nas bocas
Que andam acendendo velas nos becos
Que estão falando alto pelos botecos
Que gritam nos mercados, que com certeza
Está na natureza, será que será
O que não tem certeza nem nunca terá
O que não tem conserto nem nunca terá
O que não tem tamanho (Buarque, 2008 [1976], p. 174).

Do erotismo do suspiro nas alcovas e do sussurro de versos e trovas, passa-se a um teor conspiratório e marginal “no breu das tocas”. Nesta sequência, o que está nas cabeças e bocas diz das ideias obsessivas, tanto eróticas quanto políticas, em ambos os casos passíveis de repressão por instituições de poder (estatal, familiar, religioso, moral). Adentra-se o campo religioso ao se “acender velas nos becos” (tanto dos ebós das macumbas, que frequentemente usam cachaça, quanto das velas católicas acesas em rogos aos santos e santas), para finalmente chegar aos botecos como espaço de extravasamento de ideias proibidas ou reprimidas. O boteco é o óbvio cenário da cachaça. Em todos os casos, há algo que rola na boca miúda, nos lugares à margem ou escondidos da sociedade. Fala-se “alto nos botecos” quando se está sob efeito do álcool e se perde a capacidade de reprimir-se. E fala-se o quê? De um tudo, inclusive o que é interdito.

Cabe aqui retomar a leitura de Adélia Bezerra de Menezes (1982), elaborada a partir da chave marcusiana de “Eros e civilização”. A autora apresenta “O que será” como “a grande canção utópica de Chico Buarque”, uma “projeção para um futuro absoluto, para aquilo que só pode existir por enquanto na fantasia, mas de que homens se nutrem para o seu enfrentamento com a realidade” (Menezes, 1982, p. 123). A canção se inscreveria “na categoria do ‘ainda não consciente’, que, para Ernst Bloch é a categoria instituidora da Utopia: a tensão para algo ainda não acontecido, para um futuro ainda não conquistado” (Menezes, 1982, p. 123). No entanto, a canção não constrói propriamente uma crítica da realidade política ou social, tampouco uma representação do desejado porvir, ela antes apresenta “os elementos configuradores da canção da repressão: o grito calado, o desejo atado, a pulsão vital silenciada – todo esse silêncio irá explodir” (Menezes, 1982, p. 123).

Se a cachaça está implicitamente presente nas várias situações delineadas pela canção, cabe sublinhar a correlação evidente entre “aquilo que só pode existir por enquanto na fantasia, mas de que homens se nutrem para o seu enfrentamento com a realidade” e a função da cachaça como um *lenitivo da dureza*, um remédio que, se não cura definitivamente, ajuda a resistir e suportar a dor. Pois essa droga báquico-carnavalesca pode cumprir sua função lenitiva por diferentes vias. Quando a cachaça aparece como uma *anestesia*, “bebe-se pra esquecer”, para não sentir (um)a dor. O álcool também pode produzir o relaxamento do sentimento de limitação pela realidade, de modo a *liberar a imaginação* de um “outro lugar”, onde o princípio de realidade parece temporariamente suspenso para ampliar, ainda que como “ilusão de carnaval”, as possibilidades de realização do princípio do prazer¹². Finalmente, o álcool pode provocar um afrouxamento das faculdades autorrepressivas, e o bebedor pode vir a extravasar, geralmente pela fala mas também por ações, aquilo que lhe é interdito. Com isso, reduz a pressão interna da angústia, e torna-se capaz de suportar melhor a dureza. O campo tópico de “O que será” certamente transita por esses três modos, mas com ênfase no terceiro.

O núcleo nodal da “pergunta que não quer calar” é, pois, a impossibilidade de conciliar o desejo e suas demandas em um mundo de ordenamento que os exclui, os lança para fora de si ou para o fundo da toca – da alcova ou do boteco. Esse transbordamento extrapola os lugares da ordem, da estabilidade, da razoabilidade burguesa. Como analisa Menezes,

aquilo que é o objeto da charada [...] opõe-se [...] a categorias que rapidamente se transformaram em valores burgueses, tão altamente manipuláveis: certeza, concerto, tamanho (– instaurando, assim, o risco em aberto, a falta de segurança, aquilo que afronta as minhas necessidades estabilizantes, aquilo que me escapa, que eu não consigo abarcar); decência, censura, sentido, governo, vergonha, juízo (as instâncias repressivas da moral convencional, o espírito cartesiano, o superego castrador) (Menezes, 1982, p. 126).

¹² Quem melhor figurou esse segundo modo da cachaça como lenitivo da dureza talvez tenha sido a dupla João Bosco e Aldir Blanc, em uma canção como “Rancho da Goiabada”. Esta principia justamente colocando a situação em que os trabalhadores tomam seu trago: “Os boias-frias, quando tomam/ umas biritas espantando a tristeza,/ sonham”... O devaneio começa com um “bife a cavalo”, mas a partir daí se desenvolverá cada vez mais sem limites, chegando à construção de algo correlato a um desfile de escola de samba, porém com conotações de um anestesiamento sociopolítico figurado como “dormir de olhos abertos”: “Dançando, dormindo de olhos abertos/ À sombra da alegoria/ Dos faraós embalsamados” (Bosco; Blanc, 2003 [1976], p.145).

Está claro, pois, que esses mesmos espaços marginais onde a pergunta é lançada são ocupados pela cachaça: o beco, o boteco, as cabeças e as bocas, quer para falar (e fazer falar) quer para saborear, ambos alimentando-se da esperança de superação do regime repressivo. A repressão é menos presente – e por vezes até ausente – nos espaços marginais... e a cachaça vem atuar sobre os mecanismos internalizados de repressão, aliviando-os.

A estrofe seguinte aproxima o “delírio” dos poetas à “embriaguez” dos profetas, ressoando uma mesma “verdade” abafada, talvez porque ambos respondam a uma mesma necessidade de ir além dos limites presentes.

O que será que será
Que vive nas ideias desses amantes
Que cantam os poetas mais delirantes
Que juram os profetas embriagados (Buarque, 2008 [1976], p. 174).

Aqui, *não há* uma distinção essencial entre a “embriaguez” e a “bebedeira”, em contraste com o que propõe Jean-Luc Nancy em seu livro *Embriaguez* (Nancy, 2020). A primeira, segundo o filósofo, seria paradoxalmente ligada à lucidez poética, e a segunda, à bagunça da percepção e do entendimento. Na canção em análise, há, ao contrário, uma deliberada dissolução dessas diferenças e sua equalização em um mesmo plano, talvez mais em consonância com as palavras de Baudelaire: “É preciso embriagar-se, sem trégua. Mas de quê? De vinho, de poesia ou de virtude, à sua escolha. Mas embriague-se!” (Baudelaire, 1995 [1869], p. 109). E é certo, aliás, que soa como virtude, no universo cristão que vibra como uma “trilha ideológica” de fundo por toda a canção, o gesto de voltar (a atenção, a mão, o olhar) aos mutilados, os infelizes, as meretrizes e os desvalidos, como neste trecho:

Que está na romaria dos mutilados
Que está na fantasia dos infelizes
Que está no dia-a-dia das meretrizes
No plano dos bandidos, dos desvalidos (Buarque, 2008 [1976], p. 174).

No entanto, esse é um gesto que enfatiza o Jesus rebelde, que parece esquecido pela estrutura de poder da Igreja Católica – embora naquela época fosse trazido à cena pública por personagens fundamentais de resistência ao regime, como o arcebispo Paulo

Evaristo Arns. Essa dissolução de limites entre a lucidez e o delírio, como modos de uma embriaguez (moral, ética, política), é sublinhada pelo verso articulador da parte final da estrofe: a inquirição transita entre “todos os sentidos” e, três versos adiante, paradoxalmente, “o que não faz sentido”. Igualam-se todos os sentidos a nenhum, e a questão mantém-se ativa, referindo-se obstinadamente ao real, ao vivido, àquilo que talvez não poderá chegar a ser formulado. Em uma palavra, ao opaco. Entre “todos” e “nenhum” sentido, afirma-se que esse objeto não tem decência nem censura, hoje e sempre, pois “nunca [as] terá”.

Em todos os sentidos, será que será
O que não tem decência nem nunca terá
O que não tem censura nem nunca terá
O que não faz sentido (Buarque, 2008 [1976], p. 174)

Da terceira e última estrofe, pode-se destacar a parte final, a começar pelos versos que fazem a articulação para ela:

E mesmo o Padre Eterno, que nunca foi lá
Olhando aquele inferno, vai abençoar (Buarque, 2008 [1976], p. 174).

Há a afirmação da liberdade de algo que “está na natureza” e que, por essa razão, não tem governo, vergonha ou juízo, ao ponto de o Padre Eterno (neste imaginário, o “Criador” disso tudo) reconhecer esse “inferno” como parte de seu reino – o humano – e abençoá-lo. Trata-se, pois, do reconhecimento, não do valor, mas do *lugar* da desrazão, do que não cabe no mundo racional burguês, na ética da produtividade e do utilitarismo. Talvez por isso a canção como um todo tenha um certo tom de *conciliação*, não com os algozes de hoje, claro, mas entre todos aqueles que hoje sofrem algum modo de repressão tolhedora de sua liberdade, num mundo utópico, entre o sagrado e o profano, entre o religioso e o erótico, tudo isso como uma estratégia política fundamental de reconhecimento do lugar das margens. Não se trata, contudo, de uma canção *revolucionária*, pelo menos não no sentido de buscar uma tomada de poder pelo subalterno ou da anunciação de um “novo homem”; ela não acende o incêndio que poderia metamorfosear o mundo; o que ela faz é tentar dar lugar àquilo que não o tem

num mundo moralista, autoritário e censor, dissolver a resistência a algo que se impõe como natural, ampliar suas possibilidades de existir.

O Padre Eterno, neste contexto, não pode ser outra coisa senão a figuração do criador onisciente, aquele *para quem tudo é transparente*. Pode-se dizer, então, que, ao proliferar os objetos de seu questionamento, multiplicando as versões de uma mesma pergunta, Chico estabelece uma série de opacidades, reunida em torno de um horizonte de transparência, cuja soma (incompleta por definição, já que a série poderia ser continuada ao infinito) não é a reconstituição do Um mas a própria visão do Todo-Mundo. A ironia de Chico Buarque está em figurar o Um em sua canção. Mas ao invés de impor sua (impossível) transparência aos humanos – que, sendo quem e o que são, só podem ser opacos –, o Padre Eterno vê e aceita sua substituição pelo “inferno” do Caos-Mundo. Assim, a transparência pode existir como enigma – que é o avesso da transparência, e por isso mesmo a provoca... –, como transcendência evocada apenas para ratificar as múltiplas opacidades a constituir o Todo-Mundo. Neste sentido, trata-se, como diz Glissant:

Não somente consentir com o direito à diferença, mas, indo mais longe, com o direito à opacidade, que não é o fechamento em uma autossuficiência impenetrável, mas a subsistência em uma singularidade não redutível. Opacidades podem coexistir, confluir, tramando tecidos cuja verdadeira compreensão se voltaria à textura dessa trama e não sobre a natureza de seus componentes (Glissant, 1990, p. 204)¹³.

Reconhecer o outro em sua opacidade, mesmo não o compreendendo, sabendo que não se poderá nunca compreendê-lo totalmente e por isso mesmo entendendo que seu direito de existir não pode se fundar na compreensão – i.e., na transparência. A compreensão torna-se, desde então, um trabalho solidário. Mas eu reconheço no outro a opacidade que também é minha – em relação a ele. Nesse contexto:

Todo Outro é um cidadão, não mais um bárbaro. O que está aqui é aberto, tanto quanto este ali. Eu não poderia projetar um no outro. O aqui-ali é a trama, que

¹³ “Non pas seulement consentir au droit à la différence mais, plus avant, au droit à l’opacité, qui n’est pas l’enfermement dans une autarcie impénétrable, mais la subsistance dans une singularité non réductible. Des opacités peuvent coexister, confluer, tramant des tissus dont la véritable compréhension porterait sur la texture de cette trame et non pas sur la nature des composantes”.

não trama fronteiras. O direito à opacidade não estabeleceria o autismo, ele fundaria realmente a Relação, em liberdades (Glissant, 1990, p. 204)¹⁴.

Voltemos à versão “À flor da pele”. Nela, o *testemunho* dá lugar a uma outra ordem do vivido, o *experencial*. Daí as imagens como “me bole por dentro”, “brota à flor da pele”, “me sobe as faces e me faz corar”, “me faz confessar” pois “não tem mais jeito de dissimular”. Em vez de se questionar a atmosfera, o sentimento difuso de que algo reprimido precisa aflorar, passa-se ao domínio pessoal, daquilo que é sentido no corpo e, na letra da expressão, “à flor da pele”. Ao final da primeira estrofe, o tema é tratado na chave do “que não tem remédio nem nunca terá”, já que não há uma receita de cura para esse acometimento humano, demasiado humano. Isso não impede que, na estrofe seguinte, o remédio seja buscado na cachaça:

É feito uma aguardente que não sacia
[...]
Nem todos os unguentos vão aliviar
Nem todos os quebrantos, toda alquimia
Que nem todos os santos, será que será (Buarque, 2008 [1976], p. 174).

A escolha da palavra “aguardente” – e não cachaça, pinga ou qualquer outro sinônimo – resgata a denominação mais antiga da bebida e a desloca para o campo semântico da alquimia, também nomeada nesses versos. A aguardente como remédio, inclusive nas garrafadas populares, pode ser vista como uma permanência da alquimia na longa duração cultural. Ao mesmo tempo, uma “aguardente que não sacia” é também uma metáfora para a opacidade sedutora e desejante – sendo a aguardente o lenitivo e não propriamente a satisfação, o seu mecanismo é paradoxal, pois parece trazer alívio momentâneo mas também libera e atiça o querer, fortalecendo-o mais e mais.

Conclusão

¹⁴ “Tout Autre est un citoyen, non plus un barbare. Ce qui est ici est ouvert, autant que ce là. Je ne saurais projeter de l’un à l’autre. L’ici-là est la trame, qui ne trame pas frontières. Le droit à l’opacité n’établirait pas l’autisme, il fonderait réellement la Relation, en libertés”.

Como foi possível reconhecer ao longo da análise, a cachaça surge em “O que será” como *lenitivo da dureza*, aquilo que faz suportar a dor e que ajuda a dar-lhe um lugar, sobretudo em seu modo de *supressão da repressão e/ou liberação do extravasamento* do que está reprimido, levando a ações e, principalmente, à fala. É preciso sublinhar que não se trata de uma fala qualquer, mas sim de uma fala reveladora de uma verdade ocultada. Neste sentido, estabelece-se um vínculo cosmopolita da cachaça com a máxima (etílica) latina “*in vino veritas*”, trazida para um contexto em que a verdade desabrocha pela supressão dos mecanismos repressivos, que pode ser provocada pela aguardente.

Um dos interesses dessa canção é o de que ela trabalha em um “lugar comum”, como é característico das encruzilhadas *dionisíaco-exusíacas*¹⁵, e traz diferentes dimensões a um estado de potência, a partir do qual é possível transitar de um campo a outro. Nisso, certamente põe-se em diálogo imediato com a *alquimia* (com seu ocultismo e mistério, ligados historicamente ao universo cristão/católico) com o marafo de Exu, já que em ambos os casos a questão é, justamente, a *transitividade das coisas*, sua possibilidade de transformar-se.

Mas a cachaça também está presente na *embriaguez do poeta* – que rima, sem se confundir, com a do *profeta*, ambas tocando a dimensão da lucidez que advém na embriaguez – e o erotismo, também ligado à *supressão da autorrepressão*. Reunindo esse caldo a partir do contexto enunciativo, vemos que a desrepressão e o desrecalque, a suspensão/supressão da censura e da autocensura, falam, também, de uma dimensão política, que aqui não se direciona para uma superação revolucionária, mas para o alívio das dores dos oprimidos e o fomento da esperança de que os lugares onde eles habitam, as margens sociais em múltiplos sentidos, possam ser reconhecidos e aceitos.

Assim, em sua estratégia de persuasão, “O que será” busca ter o mesmo efeito da cachaça: criar um campo de fraternidade em que desejos inconfessos possam ter um lugar, ser legitimados; e onde a força repressora se esvazie e a lei moral última – seja ela Deus ou o Estado (aqui democrático) – reconheça, em suas necessidades e fragilidades, a humanidade de homens e mulheres. Que aquilo que geralmente se apresenta como fraqueza a ser extirpada ou reprimida seja, na verdade, reconhecido como sendo de sua natureza, à qual deve-se conceder pleno foro de dignidade.

¹⁵ Ver Simas; Rufino, 2018.

Mesmo que isso se dê como embriaguez momentaneamente redentora, como a vitória de uma ilusão, esta permite sustentar a resistência. É neste sentido que “O que será”, que tem um parentesco com as canções de protesto, revela-se sobretudo como um “grito dos excluídos”, para o qual se clama por um acolhimento conciliador e (na acepção etimológica) católico.

Todo esse itinerário de uma questão se dá num espaço entre a opacidade e a transparência, estabelecendo um contorno singular para este campo. A pergunta-guia coloca e recoloca o problema da opacidade, e circula por diferentes âmbitos, do individual ao universal, do erótico ao político, do cosmopolita ao local, e assim por diante. A transparência, que aparece em negativo como o poder opressor do Um, será resgatada como instância transcendente cujo papel é o de declarar, numa espécie de “juízo final às avessas”, a grande absolvição do humano em sua diversidade, multiplicidade, fragilidade, abertura e, claro, opacidade.

Referências

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 [1983].

AYER, MAURÍCIO; DIMITROV, EDUARDO. A pitu do pintor Monteiro: Cachaça e afetividade em João Cabral de Melo Neto. **O Eixo e a Roda: revista de literatura brasileira**, v. 29, 2020.

AYER, Mauricio. Cachaça Mineira. In: BOTELHO, André; CHAGURI, Mariana; HOELZ, Maurício; MONTEIRO, Pedro Meira; MIRANDA, Wander Melo (orgs.). **Glossário MinasMundo**. Belo Horizonte: Relicário, 2024, pp. 102-108.

BARRETO, Bruno. **Dona Flor e Seus Dois Maridos**. Filme. 1976.

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004 [1978].

BOSCO, João; BLANC, Aldir. O Rancho da Goiabada. In: CHEDIAK, Almir (ed.). João Bosco. v. 3. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003 [1976], p. 145-8.

BUARQUE, Chico. Depoimento sobre “O que será”. In: OLIVEIRA, Roberto. **Cinema**. Documentário. 2005. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AyU_sLL1vXI. Acesso em: 10 set. 2024.

BUARQUE, Chico. **Cancioneiro | Songbook, 1964-1979**. Obras Escolhidas | Selected Works. Rio de Janeiro: Jobim Music; Instituto Antonio Carlos Jobim, 2008.

BUARQUE, Chico. “O que será (À flor da terra)”. **Meus caros amigos**. LP. Phonogram/Philips, 1976.

CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBER, José (org.). **Decantando a República**: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro; São Paulo: Nova Fronteira; Fundação Perseu Abramo, 2004.

GLISSANT, Édouard. **Poétique de la Relation**. Paris : Gallimard, 1990.

GUIMARÃES ROSA, João. O recado do morro. *In*: GUIMARÃES ROSA, João. **Corpo de Baile**. Edição comemorativa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006 [1956], p.389-467.

MENESES, Adélia Bezerra. **Desenho mágico**: poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Hucitec, 1982.

NANCY, Jean-Luc. **Embriaguez**. Tradução Vera Casa Nova e Juliana Gambogi. Belo Horizonte: UFMG, 2020.

NASCIMENTO, Milton. “O que será (À flor da pele)”. **Gerais**. LP. EMI, 1976.

PERES, Ana Maria Clark. **Chico Buarque**: Recortes e passagens. Belo Horizonte: UFMG, 2016.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez, 2005 [1979]. **Arte Pensamento** | IMS. Recurso eletrônico. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/o-minuto-e-o-milenio-ou-por-favor-professor-uma-decada-de-cada-vez/>. Acesso em: jun. 2024.

Data de submissão: 31/10/2024

Data de aceite: 02/12/2024