

“Beatriz” ou O lirismo de arranha-céu

GABRIELA STROZENBERG LONGMAN*

RESUMO: *Sobre melodia de Edu Lobo, Chico Buarque escreveu “Beatriz” em 1982, como parte do balé O grande circo místico. O presente ensaio propõe uma análise quase que verso a verso para a letra da canção, buscando mapear as referências – literárias, arquitetônicas, políticas, geográficas – presentes e propondo uma interpretação geral baseada nos conceitos de contemplação, ascensão celestial e melancolia. Embora a Divina Comédia, de Dante, seja o principal universo referencial evocado, diversos outros textos e contextos se conjugam para descrever a figura feminina da “bela atriz”, numa sucessão de indagações e suposições sobre sua figura. Pensando em separado sobre cada uma das imagens evocadas, partimos, num segundo momento, para uma análise sobre os grandes fios que perpassam e costuram a composição.*

PALAVRAS-CHAVE: *Beatriz; Chico Buarque; Grande Circo Místico; Divina Comédia; contemplação; melancolia*

“Beatriz” or The Skyscraper Lyricism

ABSTRACT: *Chico Buarque wrote the lyrics of “Beatriz” in 1982, for a melody by Edu Lobo as part of the ballet O grande circo místico. This essay proposes a “verse by verse” analysis of the words in the song aimed at mapping its ambitions – literary, architectonic, political, geographical – and at providing a general interpretation based on concepts of contemplation, heavenly assumption and melancholia. Although Dante’s Divine Comedy is the main evoked reference, other texts and contexts conjugate to describe the female character of the “bela atriz” – beautiful actress – in successive questions and suppositions about her figure. We begin by thinking separately about each image evoked at the composition to, only then, analyze the countless threads that intertwine in the composition.*

KEYWORDS: *Beatriz; Chico Buarque; Grande Circo Místico; Divine Comedy; contemplation; melancholia*

* **Gabriela Strozenberg Longman** é Mestre em Théories et Pratiques du Langage et des Arts – École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) – França. **E-mail:** gabriela.longman@gmail.com

“O autor cruza o abismo e chega ao outro lado”

José Saramago, sobre Chico Buarque

Brevíssima história

Publicado em 1938 no livro *A túnica inconsútil*, o poema *O Grande Circo Místico*, do alagoano Jorge de Lima serviu como inspiração primeira para um espetáculo homônimo do Balé Guaíra (Paraná). Concebido pelo dramaturgo e cenógrafo Naum Alves de Souza¹, o balé estreou em 1983, com trilha especialmente criada por Edu Lobo (melodias) e Chico Buarque (letras) e lançada em LP naquele mesmo ano².

É sobre a letra de “Beatriz”, segunda música do álbum, que se concentra este ensaio. Interessante notar que, ao contrário de Lily Braun, que dá título a outra canção do LP, a personagem Beatriz não existia no poema original. O próprio Chico, numa entrevista de 1989, descreve o nascimento da canção:

E só tem graça aceitar uma encomenda quando você pode ser infiel ao que foi encomendado, quando você pode tomar certas liberdades. Quando eu estava fazendo as letras para as músicas de Edu Lobo, no balé *O Grande Circo Místico* havia um tema para a equilibrista que eu não conseguia solucionar. No poema de Jorge de Lima, a equilibrista se chamava Agnes, que aliás é um belo nome, mas a letra não saía. Então troquei Agnes por Beatriz, transformei a equilibrista em atriz e coloquei-a no sétimo céu, em homenagem à Beatrice Portinari, de Dante. Beatriz carregando minhas obsessões (BUARQUE, 1989).

A Beatriz original é, então, a equilibrista Agnes, aquela que logo no início do poema de Jorge de Lima casa-se com o filho do médico e torna-se a matriarca da

¹ “Tudo começou com uma almofada ganha de uma amiga chamada Grace. Nela estavam escritos alguns versos de ‘O Grande Circo Místico’ de Jorge de Lima. Interessado em conhecer o resto, fui atrás da obra do poeta e não teve jeito, aquele Circo entrou na minha vida. Primeiro fiz muitos desenhos e costurei à mão bonecos inspirados em Oto, Lily Braun, Charlotte, Ludwig, Rudolf, nas gêmeas Marie e Helene etc. Comecei, então, a pensar na possibilidade de transformar o poema em peça teatral, ópera, ou mesmo balé. Quando estávamos em Curitiba finalizando *Jogos de Dança* (música de Edu Lobo, coreografia de Clyde Morgan, cenários e figurinos por mim desenhados), Edu perguntou se eu tinha alguma ideia para um novo trabalho. O Ballet Guaíra estava pedindo uma nova obra. ‘Eu tenho’ – falei na hora – ‘O Grande Circo Místico!’. Aprovada a ideia, convidamos Chico Buarque para escrever as letras” (SOUZA, 2004, s/p)

² Para a redação deste ensaio consultamos a reedição do disco. Ver: BUARQUE, LOBO, 2004. CD.

dinastia circense Knieps³. O texto do poema não deixa dúvidas de que Agnes foi responsável por desviar o rapaz do caminho liberal-tradicional (a medicina) imaginado pelo pai, ponto que retornaremos ao final deste artigo.

Pois bem. Criada a música e a letra, era preciso escolher um cantor para a difícil interpretação. A canção ganharia uma gravação definitiva na voz de Milton Nascimento, que não hesita em afirmar “‘Beatriz’ é minha”. De acordo com o jornalista Zuza Homem de Melo:

A escolha de Milton para intérprete foi escolhida de imediato pelos autores, pois somente ele, com a naturalidade com que é capaz de fazer a passagem da voz normal para o falsete, poderia gravar “Beatriz”. Na hora da gravação, Milton ficou no estúdio apenas com o pianista Cristovão Bastos e na terceira tomada cantou a versão escolhida. Posteriormente foram acrescentadas umas pinceladas de cordas pelo arranjador Chiquinho de Moraes. (MELO, 1997, p. 32)

Música de Lobo, voz de Nascimento e letra de Chico Buarque. É nesta última que concentramos nossa análise.

Verso a verso

I.

Olha
 Será que ela é moça
 Será que ela é triste
 Será que é o contrário
 Será que é pintura
 O rosto da atriz
 Se ela dança no sétimo céu
 Se ela acredita que é outro país
 E se ela só decora o seu papel
 E se eu pudesse entrar na sua vida

³ O médico de câmara da Imperatriz Teresa – Frederico Knieps – resolveu que seu filho também fosse médico

mas o rapaz fazendo relações com a equilibrista Agnes, com ela se casou, fundando a dinastia do circo Knieps de que tanto tem se ocupado a imprensa (LIMA, 1997, p. 44)

II.

Olha
 Será que é de louça
 Será que é de éter
 Será que é loucura
 Será que é cenário
 A casa da atriz
 Se ela mora num arranha-céu
 E se as paredes são feitas de giz
 E se ela chora num quarto de hotel
 E se eu pudesse entrar na sua vida

III.

Sim, me leva para sempre, Beatriz
 Me ensina a não andar com os pés no chão
 Para sempre é sempre por um triz
 Ai, diz quantos desastres tem na minha mão
 Diz se é perigoso a gente ser feliz

IV.

Olha
 Será que é uma estrela
 Será que é mentira
 Será que é comédia
 Será que é divina
 A vida da atriz
 Se ela um dia despencar do céu
 E se os pagantes exigirem bis
 E se um arcanjo passar o chapéu
 E se eu pudesse entrar na sua vida⁴

Num primeiro momento, é preciso dizer o óbvio: a estrutura é composta por três blocos de dez versos cada. Cada um deles é introduzido pela expressão *Olha*, seguida por uma sequência do que denomino *inquietações* (marcadas pela

⁴ BUARQUE, LOBO, 1982. Os algarismos romanos foram adicionados por mim para organizar a análise subsequente.

repetição da partícula *Será*) e pela apresentação do objeto que é contemplado: o rosto, a casa e a vida da atriz respectivamente⁵.

Num segundo momento, surge em cada bloco uma série de quatro *suposições* (assinaladas pela expressão *e se?*) que se encerra sempre do mesmo modo (*e se eu pudesse entrar na sua vida*). Repete-se, ainda, no sétimo verso de cada bloco o uso da palavra *céu* (*mora no sétimo céu – mora num arranha-céu- e se ela um dia despencar do céu*).

Entre o segundo e o terceiro blocos existe uma quebra e a entrada de uma estrofe com cinco versos que foge do padrão anteriormente descrito em termos de melodia, arranjo e letra. Trata-se, portanto, uma estrutura de esquema A-A-B-A.

Finalmente, fato já amplamente remarcado, existe uma coincidência entre a nota mais aguda e a palavra *céu*, da mesma forma que a nota mais grave coincide com a palavra *chão*⁶.

I.1. *Olha*

Interessante pensar na palavra *Olha*, que abre cada um dos blocos A. Teoricamente, o verbo no imperativo serviria para introduzir um discurso sobre o mundo. “Olha, está chovendo na roseira”, cantaria Tom Jobim. “Olha as minhas meninas”, cantaria o próprio Chico, também autor de “Olha aí, aí o meu guri, olha aí, é o meu guri”. Na letra de *Beatriz*, porém, o “Olha” parece tratar-se de uma pista falsa, pois que ao invés de apresentação do mundo, o que se segue não é mais que uma sequência de dúvidas.

Ora, mas por que, então, a palavra? De alguma maneira, a expressão parece servir como porta de entrada ao universo da contemplação, elemento que permeia toda a letra e se relaciona diretamente com a temática do espetáculo circense/teatral.

⁵ Na sequência rosto-casa-vida, o movimento de ampliação na escala do olhar (como uma lente que se distancia) parece ser inversamente proporcional a uma aproximação metafísica.

⁶ “Conversei com Chico a respeito. Perguntei a ele se era intencional ou se se devia a um estranho acaso. Você conhece o Chico. Não respondeu, e até hoje não sei o que aconteceu.”, conta Edu Lobo em entrevista à imprensa (MÁXIMO, 2011, s/p)

I.2. *Será que ela é moça/ Será que ela é triste/ Será que é o contrário/ Será que é pintura/ O rosto da atriz*

Se a palavra *será* remete à ideia de dúvida ou de inquietação, as divagações sequenciadas sobre a idade, ao estado de alma e à natureza do rosto da atriz estão todas misturadas. Ao invés de ordenar as perguntas logicamente, Chico preferiu misturar duas naturezas distintas, numa estrutura que parece refletir o funcionamento da mente, onde as associações entre as inquietações, ponderações e pensamentos não se dão por um percurso lógico-linear, mas por uma vastidão de conexões inconscientes.

Será que é pintura o rosto da atriz? Por que seria? Em se tratando do universo cênico-teatral, podemos pensar na questão da representação. Como nas pinturas, talvez estejamos diante de algo que ao mesmo tempo *é e não é*; um jogo de alternâncias pouco confiável e nada exato. Fazendo alusão à grande quantidade de maquiagem usada em espetáculos, tratar de pinturas de rosto (ou de um rosto *feito em pintura*) é tratar da questão da máscara, onde o sujeito oculto e manifesto⁷.

I.3. *Se ela mora no sétimo céu/ Se ela acredita que é outro país/ E se ela só decora o seu papel/ E se eu pudesse entrar na sua vida*

O sétimo céu é a primeira referência à *Divina Comédia*, de Dante – outras, cada vez mais explícitas, surgirão ao longo da letra. Ao contrário do que se poderia pensar, o Sétimo Céu não é o mais elevado do Paraíso (que tem, no total, nove círculos angélicos), por que então a escolha deste, sétimo, justamente? Recorrendo à obra de Dante, descobriremos que o sétimo céu é a “morada das almas dos contemplativos” (ALIGHIERI, 1998, *Paraíso*, p. 7-9), o que reforça a temática anteriormente citada. A escolha, no entanto parece estar ligada sobretudo ao fato de

⁷ É de Lacan a famosa alegoria do indivíduo usando uma máscara cujos contornos ele mesmo desconhece; um sujeito que não sabe ao certo com que aparência ele se apresenta ao Outro. Esse estado de abandono diante do desejo desconhecido do Outro onipotente constitui para Lacan a base do afeto de angústia, constituinte da inserção do sujeito na linguagem. (LACAN, 2004, p.57)

que existe, em meio ao bairro carioca do Leblon, no alto do morro dois irmãos, a ladeira e mirante Sétimo Céu⁸.

Finalmente, não bastasse a geografia, *Sétimo Céu* era ainda o título de uma revista de fofocas/celebridades com tiragem de mais de cem mil exemplares em 1975⁹. Ao tomar sétimo céu como possível endereço da atriz, Chico constrói um verso de triplo sentido que situa a musa *simultaneamente* no plano celeste e mundano; erudito e popular; universal e local.

A questão nacional/local se manifesta com ênfase no verso subsequente: *se ela acredita que é outro país*, numa menção política cuidadosamente encaixada na letra lírica. “Outro país”. Existe um país real e um imaginário nacional? Como ambos se relacionam? Em pleno processo de redemocratização¹⁰, Chico se vê num país em que a censura ainda pode vetar *Para Frente Brasil*, filme de Roberto Farias sobre os anos de chumbo. “Eu vi um Brasil na TV”, cantaria o próprio Chico no filme *Bye Bye Brasil*, de 1980, sobre um momento em que múltiplas representações da nação parecem disputar espaço no universo da mídia e do espetáculo. O que é o “outro país” imaginado pela atriz num momento de crise econômica acompanhado por lenta e gradual retomada de utopias?

A estrofe continua: “E se ela só decora o seu papel/ E se eu pudesse entrar na sua vida”. Trata-se da primeira referência ao encantamento do eu-lírico diante da atriz, marcada pelo aparecimento do pronome pessoal *sua*. No entanto, se o papel dela for só decorado (e portanto pré-definido, pré-determinado), que espaço existe para realização amorosa – território da surpresa por excelência?

Encerrado o primeiro bloco da letra, somos invadidos pela sensação de que tudo é dúvida, mas existe algo que de alguma maneira relaciona amor, utopia e espetáculo. É nessa trilha que seguimos.

⁸ Nos diz um site de turismo: “De lá, a 70 metros de altitude se descortina uma bela vista das praias do Leblon, Arpoador e São Conrado, a estátua do Cristo Redentor e boa parte das ruas da Zona Sul, além do verde do Morro Dois Irmãos. Todo o parque ocupa uma área de 140.000 metros quadrados com trilhas de terra, um pequeno teatro de arena, quadra de futebol, playground, outros pontos de observação e muito verde” (Sem autoria. Disponível em www.tempero.com.br/dicas/mirantes.htm. Acesso em 08. jun. 2014)

⁹ BEREZOVSKY, M. CAMARGO, 1978, p. 45

¹⁰ O TSE acabara de conceder registro definitivo ao Partido dos Trabalhadores; as primeiras eleições diretas para governadores, senadores, prefeitos e deputados, em quase 20 anos, seriam realizadas em novembro daquele ano.

II.1 *Será que ela é louça/ Será que é de éter/ Será que é loucura/ Será que é cenário/ A casa da atriz.*

O segundo bloco repete a estrutura padrão (*Olha* + 4 indagações + apresentação do objeto contemplado + 3 suposições + *E se eu pudesse entrar na sua vida*) com indagações sobre o material (de louça, de éter) e sobre a própria natureza (loucura, cenário) da casa da atriz.

Se a louça é dotada de uma materialidade frágil e se quebra com facilidade, o éter remete à imensidão disforme e fluida do espaço celeste, num conceito ligado à física antiga e medieval¹¹. Se a loucura é a falta de discernimento (podendo também remeter à loucura amorosa), o cenário é a casa inventada, numa descrição que mais uma vez não faz que apresentar contornos de pouca nitidez.

II.2 *Se ela mora num arranha-céu/E se as paredes são feitas de giz/ E se ela chora num quarto de hotel/ E se eu pudesse entrar na sua vida.*

Após os questionamentos sobre a casa da atriz, começam as suposições. O uso do termo arranha-céu vem dialogar com um vocabulário celestial cada vez mais presente, ao mesmo tempo em que traz à tona o processo de crescimento das grandes metrópoles pós-industriais¹². Produto genuíno da América do Norte, a arquitetura de arranha-céu é a representação mais fidedigna da metrópole capitalista do século 20¹³, ponto ao qual retornaremos na conclusão deste ensaio.

O giz, como o éter, remete a imaterialidade. Mais uma vez, trata-se de um paradoxo, já que paredes são, teoricamente, o que existe de sólido e concreto na estrutura de uma casa e o giz se dissolve com qualquer sopro. Avançando um pouquinho mais é possível pensar em paredes feitas de giz que compõem o jogo

¹¹ Em Aristóteles, o elemento etéreo compõe as esferas celestes, distinto em sua quase imaterialidade das quatro propriedades naturais (terra, água, fogo e ar) que constituem os corpos densos no mundo sublunar (LLOYD, 1968, p. 133-139).

¹² Na década seguinte, Chico César escreveria os versos “O olhar vê tons tão sudestes/e o beijo que vós me nordestes/arranha-céu da boca paulista”.

¹³ Um dos melhores estudos a respeito é já o clássico de Rem Koohaas “Nova York delirante”.

infantil da Amarelinha, mais uma metáfora do percurso celestial que vai do inferno ao céu (e consagrada por Julio Cortázar em seu clássico *Rayuela*).

A melancolia já anunciada no bloco 1 (“Será que ela é triste?”) volta com mais ênfase (“E se ela chora num quarto de hotel?”). Acompanhando a reflexão sobre arquitetura, me parece que podemos citar o quarto do hotel como o reduto da solidão derivada da vida nômade/errante dos profissionais viajantes, entre eles os profissionais do espetáculo¹⁴.

III. Depois de dois blocos de indagações e suposições, eis que chegamos então ao umbigo da canção, aquele que rompe com o universo de dúvidas e devaneios para começar com a primeira sentença afirmativa da canção.

Sim, me leva para sempre, Beatriz

A quebra semântica é impressionante. Numa letra marcada pelos indicativos de dúvida “será” e “se”, o verso começa justamente com a partícula indicativa de certeza “Sim” e vai mais adiante: “Me leva para sempre”. Apesar das dúvidas e mistérios que permeiam a figura feminina, o encantamento aponta para a eternidade (e não poderia ser outro o tempo, numa canção dessa natureza).

O nome é uma referência explícita à Beatriz de Dante, amada que guiava o poeta pelo paraíso, daí o pedido tão claro *Me leva*. Ao mesmo tempo, é um nome composto por Bela-Atriz, juntando em si os dois grandes universos que permeiam a canção (o universo celestial e o universo teatral).

¹⁴ É difundida da ideia do artista como o errante sem morada fixa. Em “Na Carreira”, última faixa do mesmo *Grande Circo Místico*, Chico fala sobre o assunto (“Hora de ir embora quando o corpo quer ficar/ Toda alma de artista quer partir/ Arte de deixar algum lugar/ Quando não se tem para onde ir”)

Me ensina a não andar com os pés no chão

A referência a Dante continua, mas existem outros elementos que se poderia evocar: o primeiro é do sentimento de transcendência gerado pelo gozo da união erótica/amorosa, o segundo refere-se ao papel da arte (do teatro, no caso), cuja função é justamente tirar o espectador de sua realidade nua e crua (chão) e transportá-lo para outras esferas por meio de um processo de identificação (catarse).

Para sempre é sempre por um triz/ Ai, diz quantos desastres tem na minha mão

Eis que chegamos à frase do meio da canção, praticamente metafísica pura. “Para sempre”, “sempre”, “um triz”, como entendê-la? Trata-se, justamente no umbigo da canção, do aparecimento da efemeridade e da morte. Apesar do plano do desejo – desejo do infinito, do eterno, do sublime, do “para sempre” – a eternidade é aquilo que nos escapa, justamente porque existe a inconstância e no limite, a morte. No verso seguinte, a melancolia latente torna-se angústia manifesta: a morte (ou o desamor, a finitude) já está marcada na mão e não existe nada que se possa fazer para evitá-la. O “por um triz” talvez seja justamente esse momento súbito.

Diz se é perigoso a gente ser feliz

É justamente como consequência da finitude que surge o perigoso. O perigo é saber que a qualquer momento a felicidade termina e dá lugar à perda (seja pela morte real do ser amado, seja pela morte simbólica do amor quando termina), à dor, ao não. “Viver é muito perigoso”, escreve Guimarães¹⁵.

¹⁵ “Viver é muito perigoso... Porque aprender a viver é que é o viver mesmo... Travessia perigosa, mas é a da vida. Sertão que se alteia e abaixa....” (ROSA, 1994, p. 62). Tanto em Dante, quanto no *Grande Sertão*, trabalha-se com a ideia de travessia como metáfora da vida, travessia esta cheia de perigos, surpresas e arrebatamentos; altos e baixos.

IV

Após a quebra, o último bloco retoma a primeira parte da canção. No momento das indagações, surge a referência agora explícita ao livro de Dante (*Será que é divina/ Será que é comédia/ A vida da atriz*). Mais uma vez, cabe a pergunta: O que é a vida divina? O que é a vida comédia? Serão antônimos, sinônimos ou sem relação os dois conceitos?

Assim como nos blocos anteriores, surgem novamente elementos celestiais (*E se ela um dia despençar do céu¹⁶*) mesclados aos elementos do universo teatral (*E se os pagantes exigirem bis*). O arcanjo que passa o chapéu é uma síntese unívoca entre os dois universos. Será que a canção, ela própria, não passou de uma encenação? O arcanjo que recolhe o dinheiro no fim do espetáculo é também o que de algum modo encerra a sucessão de imagens da canção. A última frase repete o apelo do encantamento. *E se eu pudesse entrar na sua vida.*

Conclusão ou Da melancolia

Escrita um ano antes de “Beatriz”, a canção “As Vitrines” e seus últimos versos (*“Passa sem ver teu vigia/ Catando a poesia/ Que entornas no chão”*) oferecem um ponto interessante para se pensar o argumento de “Beatriz”.

De que trata, basicamente, “As Vitrines”? De uma voz contra uma luz. A voz do sujeito lírico que, em vão, soará em advertência a outra pessoa tentando impedi-la de escapar de seu domínio. Ainda assim, a mulher se vai, atraída pela luminosidade (SECCHIN, 2004, p.179)

Se os letreiros e luminosos embaçam a visão do “poeta-guardião” da galeria, a figura feminina de uma atriz rodeada de mistérios serve para confundir os sentidos do “poeta-espectador”, deixando dúvidas sobre o que é verdade e que é representação. Em ambas, predomina um olhar de pouca nitidez em relação ao mundo, acompanhado de uma espécie de oscilação entre êxtase e desespero. Se em “As Vitrines”, o contraponto é expresso pela variação barroca entre a luz e sombra

¹⁶ Podemos pensar no anjo caído Lúcifer, que quis competir com Deus.

(clarão x vão), em “Beatriz”, é a metáfora renascentista da ascensão celestial (céu x chão) que descreve as variações líricas.

Ao definir o gênero lírico, Rosenfeld escreve:

Sendo apenas a expressão de um estado emocional e não a narração de um acontecimento, o poema lírico puro não chega a configurar nitidamente o personagem central (O Eu lírico que se exprime), nem outros personagens [...] Qualquer configuração mais nítida de personagens já implicaria certo traço descritivo e narrativo e não corresponderia à pureza ideal do gênero e dos seus traços. Quanto mais os traços líricos se salientarem, tanto menos se constituirá um mundo objetivo, independente das intensas emoções da subjetividade que se exprime. (ROSENFELD, 2004, p. 22)

Analisar “Beatriz” implica perceber Chico em seu lirismo mais enfático. O universo (re)criado na canção é amplamente marcado pela livre associação subjetiva/onírica e sem fronteiras claras entre o plano real e o imaginário.

Não há ontem, não há amanhã, e o tempo não transcorre (narrativa). Existe apenas o presente da contemplação e o tempo do desejo – pela permanência, pelo infinito. Trata-se de um “fora do tempo” que mais uma vez nos remete à tríade amor/teatro/misticismo, apresentadas como três circunstâncias capazes de driblar o tempo real.

Assim, entre indagações e suposições, o encantamento com a figura feminina percorre a letra bem como a melancolia de observar – de longe – o mundo. A contemplação é triste na medida em que ela é a não-comunhão. *E se eu pudesse entrar na sua vida*, único verso que se repete, deixa quase que por adivinhar um *mas não posso*. É essa impossibilidade o cerne da melancolia.

Pensando sobre a proliferação de temas ligados ao universo circense na produção artística do fim do século XIX e início do século XX, Jean Starobanski analisa uma tradição estética que, penso eu, costura trabalhos tão díspares como os de Toulouse-Lautrec e Picasso, Flaubert e Huysmans, Charles Chaplin e Fellini. É nesse ensaio de algumas poucas dezenas de páginas, que o filósofo e crítico literário nos propõe uma interpretação sobre a figura feminina que se exhibe no circo/espetáculo (pensemos na acrobata sobre o cavalo em “O Circo”, de Seurat¹⁷):

¹⁷ “O Circo” (SEURAT, 1890/1891) pertence à coleção permanente do Musée D’Orsay, em Paris. A imagem da obra está disponível em www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-

La femme, telle qu'on a le droit de contempler en payant, n'est pas seulement différente de toutes les autres femmes: est est, de plus, secrètement différente de son apparence féminité. Elle possède un immense pouvoir de métamorphose, associé à son agilité – d'où son aptitude à revêtir, pour le spectateur, un rôle sexuel changeant. Elle se prête au caprice imaginaire de l'amateur. À première vue, elle n'est qu'un objet merveilleux, qui paraît attendre d'être cueilli comme un fruit. Elle semble appartenir virtuellement au plus offrant. Elle est une chose, presque une victime; on se la représente captive d'une tyrannie implacable: un directeur cruel la séquestre et l'exploite. Princesse prisonnière, elle attend d'être délivrée. Mais cette victime, cet objet vénal, a des muscles d'acier: par la force, par ses ressources surhumaines, par son animalité superbe, elle échappe à toute sujétion. Selon la dialectique polaire de l'imagination, la victime idéale se transforme rapidement en bourreau: dans la souplesse de ce corps féminin se cache en fait une virilité agressive et dangereuse. Quelque chose l'apparente aux fauves que l'on exhibe sur la même piste. Malheur à l'imprudent qui prétendrait la posséder" (STAROBINSKI, 2004, p. 44)¹⁸

Espécie de aviso, este, "Malheur à l'imprudent qui prétendrait la posséder" vai ao encontro direto de "diz se é perigoso a gente ser feliz". Sim, muito perigoso, nos diz a resposta. Basta lembrar da equilibrista Agnes, que tirou o filho do médico do bom/burguês caminho imaginado pelo pai neste "mito fundador" do circo dentro do poema de Jorge de Lima. A figura feminina em sua aparente fragilidade (*Será que é de louça? E se ela chora num quarto de hotel?*) parece conter em si outras dimensões (*Será que é o contrário? Será que é loucura?*) tão intercambiáveis quanto os papéis de uma atriz.

Assim como "As Vitrines", "Beatriz" propõe um olhar sobre a vida moderna. Se a primeira canção vai ao chão das galerias (impossível não pensar nas "Passagens" de Benjamin), a segunda sobe ao céu do teatro para fugir da cidade, com

commentees/peinture/commentaire_id/the-circus-7145.html?cHash=44843b6258 (acesso em 20.jun.2014)

¹⁸ A mulher, tal como temos o direito de contemplá-la pagando [pelo espetáculo] não é somente diferente de todas as outras mulheres; ela é, em especial, diferente de sua aparente feminilidade. Ela possui um imenso poder de metamorfose associado à agilidade – daí sua aptidão a assumir, para o espectador, um papel sexual mutante. Ela se presta ao capricho imaginativo do amante. À primeira vista, ela não é mais que um objeto maravilhoso que espera por ser colhida como um fruto. Ela parece pertencer virtualmente àquele que der o maior lance. Ela é uma coisa, uma quase vítima – nós a representamos cativa de uma tirania implacável em que um diretor cruel a sequestrou e a explora. Princesa prisioneira, ela espera ser entregue. Mas essa vítima, esse objeto venal, tem músculos de aço; pela força, por seus recursos sobrehumanos, por sua soberba animalidade, ela escapa a toda sujeição. Segundo a dialética polar da imaginação, a vítima ideal se transforma rapidamente em carrasco: na suavidade desse corpo feminino se esconde na verdade uma virilidade agressiva e perigosa que guarda algum parentesco com as feras exibidas no mesmo picadeiro. Pobre do imprudente que pretender possui-la. (STAROBINSKI, 2004, p.44, minha tradução.)

sua solidão de arranha-céus e arcanjos com cobranças de outra espécie. Outra ascensão é possível?

Em sua análise sobre o lirismo utópico de Chico, Renato Janine Ribeiro lança uma pergunta:

A felicidade que deseja Chico Buarque, o que é? Um estado simples e permanente, estável, pois, à custa de apenas zerar os males – ou uma euforia com os riscos, portanto, da posterior ressaca, da queda no real, do vale que suceda os picos? (RIBEIRO, 2004, p.152)

Em “Beatriz”, o desejo seria de que as duas concepções se juntassem numa espécie de pico permanente de estupor (“o céu” e o “para sempre”). A melancolia deriva da percepção de que o plano humano comporta céus e infernos, todos eles perigosos, e que o espetáculo – amoroso, teatral, místico como metáfora da vida – inevitavelmente termina.

Referências

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. São Paulo: Editora 34, 1998.

BEREZOVSKY, M. CAMARGO, P. F. C. Comunicação de Massa: a Mulher e o Sonho. In: *A ambiguidade de uma ideologia – Instituições e Reprodução Humana no Brasil* – Cadernos Cebrap, n. 29, 1978, p. 45-58.

BUARQUE, Chico; LOBO, Edu. *Beatriz*, 1982. Disponível em: www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=beatriz_82.htm Acesso em 11 jun. 2014.

_____. *O Grande Circo Místico*, Dubas Música, 2004, CD.

BUARQUE, Chico. *A busca solitária e silenciosa de quem conta e reconta a vida em textos e canções*. Entrevista a revista *Nossa América*, 1989. Disponível em www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_1989.htm Acesso em 11. jun. 2014.

LACAN, Jacques. *Le Séminaire, Livre X, L'Angoisse*: Paris: Seuil: June 9, 2004.

LIMA, Jorge de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

LLOYD, G.E.R. *Aristotle: The Growth and Structure of his Thought*. Cambridge: Cambridge Univ. Pr., 1968.

MÁXIMO, João. *Edu Lobo: o grave e o agudo, música e letra em Beatriz* in *O Globo*, 24.abr. 2011. Disponível em:
www.vermelho.org.br/tvvermelho/noticia.php?id_secao=11&id_noticia=152568
Acesso em 11. jun. 2014.

RIBEIRO, Renato Janine. *A utopia lírica de Chico Buarque de Hollanda*. In: Heloisa Starling; Berenice Cavalcante; José Eisenberg. (Org.). *Outras conversas sobre os jeitos da canção*. 1ª ed. Rio de Janeiro e São Paulo: Nova Fronteira/ Editora Fundação Perseu Abramo, 2004, v. 1, p. 149-168.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

SECCHIN, Antonio Carlos. 2004: "As Vitrines: A poesia no chão" in FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004, p.179-183

SEVERIANO, Jairo. DE MELLO, Zuza Homem. *A canção no tempo - 85 anos de músicas brasileiras - Vol.2: 1958-1985*. São Paulo: Editora 34, 1998.

SOUZA, Naum Alves de. In: BUARQUE, Chico e LOBO, Edu. *O Grande Circo Místico*. Dubas Música, 2004. CD, texto no encarte s/p.

STAROBINSKI, Jean. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Paris: Éditions Gallimard, 2004.