



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES**

SUÊNIA SILVA DE OLIVEIRA

**JUNTOS SOMOS FORTES: A PERSPECTIVA BAKHTINIANA DE
CARNAVALIZAÇÃO LIDA EM *OS SALTIMBANCOS* DE CHICO BUARQUE.**

Campina Grande /PB
2016

SUÊNIA SILVA DE OLIVEIRA

**JUNTOS SOMOS FORTES: A PERSPECTIVA BAKHTINIANA DE
CARNAVALIZAÇÃO LIDA EM *OS SALTIBANCOS* DE CHICO BUARQUE.**

Trabalho de Conclusão de curso apresentado ao Curso de Graduação em Letras, habilitação plena em Língua Portuguesa, da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de licenciado em Letras Português.

Área de concentração: Literatura

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Soares da Silva

Campina Grande /PB

2016

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

S48p Oliveira, Suênia Silva de
Juntos somos fortes [manuscrito] : a perspectiva Bakhtiniana de carnavalização lida em os Saltimbancos de Chico Buarque / Suenia Silva de Oliveira. - 2016.
40 p. : il. color.
Digitado.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2016.
"Orientação: Prof. Dr. Ricardo Soares da Silva, Departamento de Letras".

1. Análise Literária 2. Carnavalização 3. Crítica Social 4. Opressão Social 5. Exploração Social I. Título.

21. ed. CDD 801.95

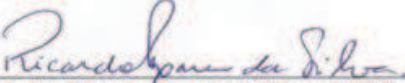
SUÊNIA SILVA DE OLIVEIRA

**JUNTOS SOMOS FORTES : A PERSPECTIVA BAKHTINIANA DE
CARNAVALIZAÇÃO LIDA EM OS SALTIMBANCOS DE CHICO BUARQUE.**

Trabalho de Conclusão de curso apresentado ao Curso de Graduação em Letras, habilitação plena em Língua Portuguesa, da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de licenciado em Letras Português.

Área de concentração: Língua Portuguesa

Aprovada em 24 / 05 / 2016.



Prof. Dr. Ricardo Soares da Silva / UEPB
Orientador

NOTA: 8,0



Prof. Dr. Rosângela Maria Soares de Queiroz / UEPB
Examinadora

NOTA: 8,0



Prof. Ms. Flaviano Maciel Vieira / UEPB
Examinador

NOTA: 8,0

Campina Grande-PB
2016

Aos Professores e Professoras de todas as épocas, de todas as escolas, de todas as lutas,
de todos os sonhos, de todos os lugares, de todo planeta, DEDICO.

AGRADECIMENTOS

A DEUS, por me ter concedido a vida, paz e saúde, fatores imprescindíveis no desenvolvimento desta árdua, porém satisfatória tarefa.

Ao Professor e Orientador deste trabalho, Ricardo Soares da Silva, por seu empenho e dedicação.

Ao meu esposo, pelo carinho e constante incentivo para o meu aperfeiçoamento profissional.

Ao meu pai Severino Antonio de Souza, pelos seus ensinamentos e história de vida que colaborou para minha formação como pessoa.

A minha mãe Maria de Lourdes, pela dedicação, carinho, força, mostrando que a vida é muito mais do que uma simples passagem por esse mundo, é uma missão.

Aos professores do Curso de Graduação em Letras com habilitação plena em Língua Portuguesa que contribuíram ao longo da minha Graduação, por meio das disciplinas e debates, colaboraram para a minha formação.

Aos funcionários da UEPB, pela presteza e atendimento quando nos foi necessário, o meu muito obrigado a todos.

Aos colegas de classe pelos momentos de amizade e apoio.

“... E no mundo dizem que são tantos saltimbancos como somos nós!”

RESUMO

Este trabalho tem como proposta analisar a obra *Os Saltimbancos*, publicada em 1977 por Chico Buarque de Hollanda, discutindo a perspectiva bakhtiniana de carnavalização a partir, sobretudo, da representação simbólica das categorias como “a praça pública”, “o riso”, “a máscara” e “o destronamento”. Além disso, este estudo também busca responder o seguinte questionamento: Como a união dos saltimbancos – o Jumento, o Cão, a Galinha e a Gata - se materializou em uma possibilidade de resistência à opressão, exploração, privações e submissão impostas pelos seus antigos donos, a partir da ideia do trabalho coletivo? Através disso, observou-se em *Os saltimbancos* que a peça desperta a atenção de seus leitores ao abordar, de forma descontraída e irônica, uma reflexão crítica da questão social brasileira. A metodologia utilizada consiste no levantamento bibliográfico de caráter qualitativo. A fundamentação teórica consiste nos trabalhos de HOLLANDA (2013), RABELO (1998), BOLLE (1980), TAVARES (2012), além dos estudos de BAKHTIN (1993) no que se refere às categorias propostas: praça pública, riso, máscara e destronamento, relacionados à teoria da carnavalização.

Palavras-Chave: Carnavalização. Crítica Social. Exploração. Saltimbancos.

ABSTRACT

This paper aims to analyze the work *the Mumpers*, published in 1977 by Chico Buarque de Hollanda, discussing Bakhtin perspective carnivalization from, above all, the symbolic representation of categories like "public square", "laughter", "the mask "and" dethronement ". In addition, this study also sought to answer the following question: How the union of acrobats - the donkey, the Dog, the Chicken and the Cat - materialized the possibility of resistance to oppression, exploitation, deprivation and submission imposed by their former owners from the idea of collective work? Through this, there was in the mountebanks that the piece arouses the attention of your readers to address, in a relaxed and ironic way, a critical reflection of the Brazilian social issue. The methodology used is the literature of qualitative. The theoretical foundation is the work of HOLLANDA (2013), RABELO (1998), BOLLE (1980), TAVARES (2012), in addition to studies of BAKHTIN (1993) as they relate to the proposed categories: public square, laughing, mask and dethronement linked to the theory of carnivalization.

Keywords: Carnivalization, Mumpers, exploration, social criticism.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. CARNAVAL: IMAGENS E REPRESENTAÇÕES NA OBRA DE RABELAIS.....	11
2.1 O riso profano no contexto de carnavalização.....	14
2.1.1. As máscaras.....	15
2.1.2. O vocabulário carnavalesco.....	16
2.1.3. Os ritos carnavalescos.....	17
3. BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE VIDA E OBRA DE CHICO BUARQUE.....	18
3.1. Dados Bibliográficos do autor.....	18
3.2. O compositor popular.....	19
3.3. O escritor e dramaturgo.....	23
4. ASPECTOS DA CARNAVALIZAÇÃO E AS CATEGORIAS EM OS SALTIMBANCOS, DE CHICO BUARQUE.....	25
4.1. A praça pública como representação.....	25
4.2. A máscara e o jogo do disfarce.....	27
4.3. O riso como elemento simbólico.....	32
4.4. O destronamento.....	34
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	38
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	39

1. INTRODUÇÃO

Francisco Buarque de Hollanda, mais conhecido como Chico Buarque, músico, poeta, dramaturgo e escritor, construiu importantes obras, com amplas repercussões na cultura brasileira desde os anos de 1960. Suas composições permeiam o universo utópico e crítico de sua época e demonstram um conhecimento histórico e cultural sobre o Brasil. Portanto, suas obras merecem consideração seja pela crítica política, seja pela genialidade estética. Bolle (2002, p. 20-24) expõe com precisão os atributos e qualidades deste artista em seu livro *Desenho Mágico: Poesia e Política em Chico Buarque*:

O lirismo nostálgico estaria no início de sua produção, apresentando “personagens passivos, desencantados, assistindo da janela a vida passar [...] o saudosismo traduzindo o desejo de retorno a um tempo mítico, como o do carnaval, quando a celebração dionisiaca pode ser ponto de fuga da realidade frustrante.”

Chico Buarque, melhor do que ninguém sabe articular esteticamente as palavras brincando com a multiplicidade e a polissemia dos significados, ele foi ousado e corajoso em manifestar, através da literatura e da música, os assuntos político-sociais de sua época. Seu labor artístico, de acurada escolha de palavras, mostra-se muito maior do que unicamente o artista de protesto, que quiseram que ele fosse. Por isso, ainda hoje é considerado não só músico, mas escritor de bom nome.

Desafiando a censura sobre as produções culturais que contrariam o regime militar. Chico Buarque adapta, em 1977, a peça *Os Saltimbancos* ao momento histórico do Brasil, texto do italiano Sérgio Bardotti, inspirado no conto “Os músicos de Bremen”, dos Irmãos Grimm.

A peça é uma fábula musical destinada, a princípio, ao público infantil e juvenil, e apresenta de modo lúdico, a representação do trabalho, desconstruindo a noção comumente atribuída à literatura infantil, de que textos desse gênero não comportariam a reflexão sobre grandes questões sociais e humanas.

Nesse contexto, a presente pesquisa tem o propósito de discutir na peça *Os Saltimbancos*, de Chico Buarque as seguintes categorias: a praça pública, o riso carnavalesco, o disfarce e o destronamento, à luz do estudioso russo Mikhail Bakhtin. Nela, observamos que os personagens estão a fugir da exploração dos padrões, das injustiças sofridas no trabalho.

De acordo com Mikhail Bakhtin, o homem da Idade Média envolvia-se em duas vidas, uma oficial (religiosa, cheia de regras, normas, imposições, obrigações) e outra não-oficial, ou seja, carnavalesca (onde as regras são quebradas durante as festividades do carnaval). Daí decorrem, de dois aspectos correspondentes a uma perspectiva de mundo: um piedoso e sério;

o outro cômico. Para identificar fontes de imagens que caracterizam a literatura como uma perspectiva de caráter não-oficial, sem perfeição, formalidades ou dogmatismos, tratando-se, pois, de imagens que falam dos acontecimentos de sua época da “mentira oficial” ou da seriedade limitada ditados pelos interesses da classe dominante.

Essas imagens retratam, portanto, a literatura séria, cotidiana, solene que, por conseguinte, abre caminhos para a morte do antigo por algo novo e melhor, que possibilitava uma nova seriedade e um novo impulso histórico. Desta forma, entender a função dessas linguagens é compreender a praça, o riso, o disfarce, o destronamento e a visão carnavalesca, como base de liberação da consciência do homem e de sua possível transformação no mundo não oficial, especificamente quando Bakhtin, (1993, p.42-43) afirma categoricamente:

[os ritos e espetáculos] Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferentes, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de dualidade do mundo. (BAKHTIN, 1993, p.4 -5).

Para Bakhtin, o grotesco, o mundo as avessas, o não oficial oferece esse posicionamento contrário ao “mundo” das ordens estabelecidas, onde os ritos como o riso é de fato a possibilidade de rompimento das ideias estabelecidas, o riso nesse caso desestabiliza a seriedade e liberta a consciência.

Nesse sentido, essa pesquisa é importante por trazer uma reflexão sobre a perspectiva de carnavalização foi estudada na obra de Chico Buarque de Hollanda. Entretanto, somos conscientes das inúmeras desvantagens que teremos que superar por nosso trabalho se tratar de um estudo cujo objeto dispõe de pouca coisa publicada a seu respeito.

Quanto à metodologia utilizada na pesquisa, optou-se pela pesquisa bibliográfica de caráter qualitativa, bibliográfica porque foram consultados livros, artigos científicos, teses e monografias e qualitativa porque “tal método permite encontrar as respostas necessárias, bem como fazer uma análise comparativa a respeito do tema” (Gil (2008, p.72).

A pesquisa está articulada com a perspectiva carnavalesca bakhtiniana, através da qual inicialmente abordam-se seus principais aspectos, sobretudo pelas imagens e representações conferidas. Em seguida, destacam-se referências às principais obras de Chico Buarque de Hollanda, são os dados bibliográficos do autor, relacionadas particularmente ao Chico escritor e dramaturgo.

Por fim, uma análise dos aspectos da carnavalização presentes em *Os saltimbancos*, as categorias aqui representadas como a praça, o riso, a máscara e o destronamento presentes na obra de Bakhtin e que se relacionam com *Os saltimbancos* de Chico Buarque. Esse estudo

contribui para uma reflexão simples, porém importante sobre representações simbólicas evidenciadas na literatura buarqueana.

2. CARNAVAL: IMAGENS E REPRESENTAÇÕES NA OBRA DE RABELAIS.

No livro *a Cultura Popular na idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*, o estudioso russo Mikhail Bakhtin faz uma análise inovadora da cultura cômica popular na Idade Média e no Renascimento, expondo os festejos do carnaval e seus ritos, imagens, gestos, personagens, tradições, musicalidades, em que se complementam as liturgias e formas de se reverenciar os personagens oficiais e não-oficiais em um universo medieval, para os quais a praça era símbolo de liberdade e rebeldia ao mesmo tempo.

Nas festas carnavalescas populares medievais, era preciso se desgarrar das ideologias e regras do mundo oficial e, para isso, o espaço festivo dava chance a esta reflexão através da ridicularização da falsa moral e do poder do sistema por meio de seus mascaramentos como no “destronamento” e “rebaixamento” que colocavam o mundo às avessas. Bakhtin (1993, p.4) cita as festas: “festas dos loucos” e “festa do asno, como bem podemos conferir:

Os festejos do carnaval, com todos os atos e ritos cômicos que a ele se ligam, ocupavam um lugar muito importante na vida do homem medieval. Além dos carnavais propriamente ditos, que eram acompanhados de atos e procissões complicadas que enchiam as praças e as ruas durante dias inteiros, celebravam-se também a “festa dos tolos” (festa stultorum) e a “festa do asno”, existia também um “riso pascal” (risus paschalis) muito especial e livre, consagrado pela tradição.

No entanto, para identificar essas fontes de imagens que caracterizam a literatura como sendo não-oficial sem o acabamento exigido, formalidades e dogmatismos, imagens que falam dos acontecimentos de sua época, da mentira oficial, a seriedade limitada, ditada pelos interesses das classes dominantes.

Estas imagens falam, portanto, da literatura séria, cotidiana, solene que, por conseguinte, abre caminhos para a morte do antigo por algo novo e melhor, que possibilite uma nova seriedade e um novo impulso histórico. Desta forma, entender a função dessas linguagens é compreender o riso e a visão carnavalesca como base de liberação da consciência do homem e sua possível transformação de mundo.

De acordo com Bakhtin (1993, p7), o carnaval não era uma forma artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta, muito embora provisória, da própria vida que não

era simplesmente representada no palco, antes pelo contrário, vivida enquanto duravam os festejos. Nesse sentido, o autor expressa:

Em resumo, durante o carnaval é a própria vida que representa, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real. Essa é a natureza específica do carnaval, seu modo particular de existência. O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso, é a sua vida festiva. A festa é a propriedade fundamental de todas as formas de ritos e espetáculos cômicos da Idade Média.

No carnaval medieval reinava um tipo particular de comunicação entre os indivíduos com uma linguagem denominada de “linguagem carnavalesca”, como entendida por Bakhtin, munida de gestos francos liberados das normas e etiquetas vigentes. Foi essa linguagem que empregou a lógica das coisas ao avesso para, assim, oportunizar a vivência de uma segunda vida. O tipo especial dessa linguagem era impossível de se estabelecer na vida ordinária e, portanto, antagônica à “comunicação oficial”.

Era, pois, durante o carnaval que essa comunicação tinha sido usada em clima de festa, com consciência de seu caráter universal utópico e de uma concepção profunda de mundo que contribuía para a criação de um ambiente concebido como secundário o que, muitas vezes, como se pensava, poderia ser expresso com relativa impunidade.

Com uma linguagem simbólica, incapaz de ser traduzida para a linguagem verbal, mas, de certo modo para a linguagem da literatura, esse tipo de festividades se contrapunha às ideias absolutas de acabamento e perfeição, e procura expressar-se através de formas dinâmicas como afirma (BAKHTIN, 1993, p.9-10) nesta linha de raciocínio:

Por isso todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades de poder. Ela caracteriza-se, principalmente pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (a roda), da face e do traseiro e pelas diversas formas de paródia, travestis, degradações, profanações, coroamento e destronamentos bufões.

Esses discursos eram utilizados para criar uma atmosfera como jogo alegre inspirado em coro, em que o sagrado e o profano adquiriam direitos iguais. No sentido alocado do termo, o carnaval está longe de ser um fenômeno simples com sentido único, uma vez que sempre unia diversos ritos, atributos, máscaras e concentrações em folguedos públicos e populares. Sendo um fenômeno que se desenvolveu em diversos países a exemplo de Itália, Roma, França, Rússia, dentre outros, onde prevaleciam as marcas de suas características específicas de um tempo alegre de festa popular, na verdade, as pessoas viviam estes festejos como parte de suas vidas, como assinala o autor (BAKHTIN, 1993, p.6),

Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua natureza existe para todo o povo. Enquanto dura o carnaval,

não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da liberdade. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e sua renovação, dos quais participa cada indivíduo.

Isto permitia lançar um olhar novo, perfeitamente decisivo, imune de medo e dúvidas, cujos espetáculos populares permitiam atacar o domínio oficial, preparar o terreno para mudança com o “triunfo eterno do novo”, na possibilidade da mudança do sério por meio da participação do povo na almejada liberação da verdade, do senso crítico e opositor aos ditames oficiais da sociedade.

De acordo com o autor, o homem da Idade Média envolvia-se em duas vidas, uma oficial (religiosa, cheia de regras, normas, imposições, obrigações) e outra não oficial, ou seja, carnavalesca e de dois aspectos de mundo (um piedoso e sério; o outro cômico) para identificar fontes de imagens que caracterizam a literatura como uma espécie de caráter não oficial, sem perfeições, formalidades e dogmatismos, imagens que falam dos acontecimentos de sua época, da mentira oficial, a seriedade limitada, ditada pelos interesses das classes dominantes.

Portanto, da literatura séria, cotidiana, solene que, por conseguinte, abre caminhos para a morte do antigo por algo novo e melhor, possibilitavam inclusive uma nova seriedade e um novo impulso histórico. Desta forma, entender a função dessas linguagens é compreender o riso e a visão carnavalesca como base de liberação da consciência do homem e de sua possível transformação no mundo.

O “sério” e o “temível” na imagem grotesca eram vencidos e transformados em alegria. A brincadeira de transformar “o oficial” em “não-oficial” era permitida nesse jogo de imagens e era dessa modificação, dessa dualidade, que resultava um aspecto de ambivalência permanente nessas imagens e gestos que sempre buscavam a inversão das coisas e acontecimentos, provocando a troca do superior pelo inferior, do antigo pelo novo, do perfeito em inacabado e da aceitação da morte como possibilidade de uma vida nova.

As imagens grotescas do corpo foram especialmente desenvolvidas nas diversas formas de espetáculo e festas populares na Idade Média, quando se concebia uma concepção de corpo, que superava seus próprios limites canônicos modernos, nos quais sua própria concepção de grotesco abria-se para o mundo, em estado de exagero, de fecundidade e excrescência. Nestas imagens, dão-se ênfase às protuberâncias e orifícios como seios, boca, falo, barriga, nariz e ânus.

Pode-se, então, afirmar que as imagens no realismo grotesco são ambivalentes e contraditórias, opostas em seu grau de beleza e estética do presente na vida cotidiana. Por conseguinte, suas imagens são apresentadas de forma sempre incompleta e exageradas, representando quase continuamente figuras monstruosas e horrendas que se distanciavam de regras convencionais da estética em curso.

Este sistema de imagens é consequentemente qualificado pelo exagero material e corporal corrente e se fundamenta no princípio do “riso”, da “deformidade”, da “liberdade”, da “leveza” e da “alegria”. O grotesco é desprovido do temor e de tons sombrios e abre espaço para um novo mundo, sempre de luz. Podemos perceber a confirmação das especificidades das imagens do grotesco através do que Bakhtin (1993, p.42-43), destaca:

O mundo do grotesco oferece a possibilidade de um mundo totalmente diferente, de uma ordem mundial distinta, de uma outra estrutura de vida. Fraqueia os limites da unidade, da indiscutibilidade, da imobilidade fictícias (enganosas) do mundo existente [...] O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e libertam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades.

O grotesco satiriza a morte, a transformação, o rejuvenescimento, critica a vida exata do cotidiano estabelecida de lugares, espaços acompanhados de ordens determinadas para os indivíduos. O grotesco carnavalizado sinaliza para a possibilidade de transformação da existência de uma vida às avessas, de cabeça para baixo, que deseja a morte como forma de vida contrária, de vida nova.

O carnaval, assim como todas as festas populares, utilizava o riso festivo que funcionava como troféu para o povo sobre o medo, que atormentava e assustava o homem. O riso apresenta-se como um princípio cultural e universal de concepção de mundo que proporciona a cura, o renascimento, faz aprender o bem viver e o bem morrer, permite burlar o sério da vida terrível.

2.1 O riso profano no contexto de carnavalização

Afirmando a não fixação e isolamento do sério no cotidiano, Bakhtin (1993, p.105) assegura que o riso pode “resplandecer essa integridade ambivalente. Essas são as funções gerais do riso na evolução histórica da cultura e da literatura”. Isso permite entender o significado positivo do riso como força regeneradora e criadora, sendo sua prática possível através da tradição da cultura cômica popular. Ainda de acordo com o autor:

O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana. Ele restabelece essa integridade ambivalente. Essas são as funções gerais do riso na evolução histórica da cultura e da literatura. Todas as nossas observações sobre as diferentes formas de seriedade e suas

relações mútuas com o riso saem do quadro do nosso estudo (BAKHTIN, 1993, p. 105).

O riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem, na possibilidade de vitórias dos horrores do sagrado, sobre os poderes terrestres e de tudo que explora e limita. O medo que o homem estava exposto: a fogueira, as guerras, a morte, a finitude, as invasões, o arbítrio dos nobres sobre suas famílias entre outros, nesse caso o riso era uma forma de zombar desses medos. A vivência desse riso estava associada às festas que destronavam o poder dirigente, a verdade oficial, além de possuir relação direta com o tempo, com a transformação e o devir, o retorno, o nascimento e a abundância universal de dias melhores através das imagens que reproduziam o ar de liberdade acompanhada de mudança.

2.1.1. As máscaras

Outro aspecto importante na obra de Rabelais, segundo os estudos de Bakhtin (1993), é a forma do grotesco nas simbologias das máscaras, ou o que se pode dizer de disfarce. A máscara está longe de ser apenas um adorno de carnaval; ela desempenha uma espécie de função catártica ao libertar o povo, durante os dias de festividades das rotinas cotidianas, da estagnação habitual. Nos rituais carnavalescos, o mascaramento é um ato característico da inversão de valores (os senhores serviam aos criados e estes injuriavam seus senhores, por exemplo).

O motivo da máscara é mais importante ainda. É o motivo mais complexo, mais carregado de sentido da cultura popular. A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa particular inter-relação da realidade e da imagem, características das formas mais antigas dos ritos e dos espetáculos, (BAKHTIN, 1993, p. 35).

Ao promover a metamorfose física ocultando a identidade de quem a põe, a máscara traveste e renova o indivíduo, dando-lhe a relativização social. Ao transpor as fronteiras que delimitam quem é e a que camada pertence aquele indivíduo atrás da máscara, encobria-se a realidade com uma imagem-símbolo, a máscara incorporava a ambivalência plena. Mas isso, como lembra Bakhtin, será amplo na Idade Média.

O significado da máscara, para o teórico russo, extrapola a noção corriqueira de que esse objeto é simplesmente um artefato que caracteriza um aspecto superficial e falso. Ela

abarca inesgotável simbolismo ao transformar-se em manifestações como a “paródia”, a “caricatura”, a “careta”, as “contorções” e as “macaquices”. Ela colabora com a ambivalência das imagens do sistema grotesco, do princípio material e corporal.

2.1.2. O vocabulário carnavalesco

Outro aspecto que merece atenção é o vocabulário da praça pública, simbolizado como elemento de liberdade, de encontros liberais, de fantasias, de profanação do mundo oficial. Neste tipo de categoria, a praça surge da ação carnalizada e pode ser representada inclusive por outras paisagens, como por exemplo: ruas, tavernas, bares, estradas, banhos públicos, convés de navios, entre outros, desde que promova a socialização entre indivíduos.

Nesse aspecto, Bakhtin (1993, p. 131) afirma que esse símbolo de ação compreende que: “o carnaval é por sua própria ideia público e universal, pois todos devem participar do contato familiar”. A praça era por excelência símbolo da universalidade pública. Durante o carnaval, o vocabulário, as grosserias mudavam consideravelmente de sentido, os palavrões contribuíam para a criação de uma atmosfera de liberdade. Como bem cita o autor:

A praça pública era o ponto de convergência de tudo que não era oficial, de certa forma gozava de um direito de “exterritorialidade” no mundo da ordem e da ideologia oficiais, e o povo aí tinha a última palavra. Dessa forma, a cultura popular não oficial dispunha na Idade Média e ainda durante o Renascimento de um território próprio: a praça pública, e de uma data própria: os dias de festa e de feira. Essa praça entregue à festa, já o dissemos várias vezes, constituía um segundo modo especial de comunicação humana dominava então: o comércio livre e familiar (BAKHTIN, 1993, p. 132-133).

As festas oficiais da Idade Média, quanto as da Igreja, como as do Estado feudal, contribuíam para consagrar o regime em vigor. Entretanto, em algumas delas, como o carnaval, permitia-se uma eliminação temporária das relações hierárquicas entre os indivíduos, criava-se na praça pública um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais. Isso produziu o aparecimento de uma linguagem carnavalesca típica das camadas populares mais marginalizadas e oprimidas. Na praça pública havia essa libertação da Igreja e do Estado, compreendidos como representantes da ordem e da moral na Idade Média.

Tratando-se do sistema de imagens da festa popular, Bakhtin (1993, p.175) afirma que: “esse sistema tinha uma existência integral, carregada de um importante sentido nas diferentes formas dos folguedos públicos, assim como na literatura”. Para o filósofo russo, nos rituais, todo objeto bem como os símbolos presentes na obra, como o bobo, o bufão, o destronamento, os disfarces e a flagelação, elementos esses que trarão um embasamento no

presente trabalho, são ambivalentes, às avessas. Os elementos utilizados pelos participantes adquirem um caráter bipolar, que o autor explica como símbolos reais do poder em um mundo extra carnavalesco.

2.1.3. Os ritos carnavalescos

Os ritos de flagelação, disfarce, coroação e destronamento, presentes na simbologia carnavalesca, são interdependentes embora em muitos momentos se opusessem. No entanto, a principal ideia evocada é a mudança, mesmo que em si não tenham o poder de interferir sobre aquilo que muda. Por exemplo, o bufão e o bobo evocam e relativizam a função das coisas no mundo das ideias, “no mundo não oficial”, porém sem modificar a essência das coisas no “plano oficial”

Na Idade Média, o espaço principal para as festividades carnavalescas era a praça pública, considerada palco central para o surgimento da essência do carnaval: ser “público e universal”. Em consequência da eliminação provisória, e ao mesmo tempo ideal e efetiva, das relações hierárquicas entre os indivíduos, estabeleceu-se, na praça pública, um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais: a linguagem carnavalesca típica, livre de restrições e embebida em gestos e em vocabulários que traduziam a “lógica original das ‘coisas ao avesso’, ‘ao contrário’, das permutações constantes do alto e do baixo; e pelas diversas formas de parodiar, travestis, degradações, profanações, coroamento e destronamentos bufões” Bakhtin, (1993, p. 172), o autor completa o raciocínio destacando que:

Nesse sistema o rei é o bufão, escolhido pelo conjunto do povo, e escarnecido por esse mesmo povo, injuriado, espancado, quando termina o seu reinado, da mesma forma que ainda hoje se escarnece, bate, despedaça, queima ou afoga o boneco carnavalesco [...] começara-se por dar ao bufão as roupagens do rei, mas agora que o seu reino terminou, disfarçam-no, mascaram-no, fazendo vestir a roupa do bufão.

Pode-se entender numa linguagem carregada de simbolismo que o escárnio, as pauladas e o afogamento são elementos referentes à flagelação do rei. Percebe-se certo ar cômico, irônico, e sarcástico com a figura do rei oficial, o mesmo ocorre com o disfarce, quando se coloca nas roupas do bufão uma simbologia as vestes reais do rei agora destronado “sem poder”. Para o autor Bakhtin (1993 p. 174), todas as imagens caracterizam “a verdade dita sobre o velho poder, sobre o mundo agonizante”.

Diante das reflexões expostas nesse trabalho, pode-se perceber a literatura carnavalesca, cheia de simbolismo, retrata uma realidade vivida no campo real das tradições populares e, ao mesmo tempo, uma imagem cômica, satírica e irônica dessas mesmas

tradições agora no campo da linguagem verbal, materializada; pode-se conferir, então, dois mundos distintos numa perspectiva bakhtiniana: um oficial, dotado de regras, leis, normas, exigências entre outras pautas; outro não-oficial, representando a liberdade, o extravasamento, em um mundo às avessas no qual se abolem todas as hierarquias entre os homens para substituí-las por uma atitude carnavalesca especial: um contato livre e familiar entre os homens.

Especificamente, a proposta da pesquisa é verificar a relação entre *Os Saltimbancos* (2013), de Chico Buarque de Hollanda, numa perspectiva carnavalesca, explorando os sistemas de formas e imagens discutidos pelo autor, determinando principalmente o caráter do “destronamento”. Para isso é importante trazer referências ao “riso”, à “comicidade”, ao “humor”, ao “coroamento”, ao “disfarce” e à “flagelação”, elementos presentes na obra de Chico Buarque. Para tanto foi necessário tecer breve consideração sobre a obra e vida do autor, caracterizado por ser inclusive um crítico social bastante influente no Brasil.

3. BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE VIDA E OBRA DE CHICO BUARQUE.

3.1. Dados Biográficos do autor

Francisco Buarque de Hollanda nasceu no Rio de Janeiro em 19 de junho de 1944, mas sua família mudou-se para São Paulo quando tinha dois anos - foi morar no Rio apenas em 1970, após seu exílio na Itália. Compositor, intérprete, poeta e escritor, Chico Buarque é hoje uma referência obrigatória em qualquer citação à música brasileira a partir dos anos 60.

A volta de Roma, em 1954, aos 10 anos fez Chico se sentir um peixe fora d'água, uma vez que havia se integrado ao estilo italiano e usava roupas e sapatos diferentes dos meninos brasileiros. Mas não demorou a se adaptar à rotina das duas cidades em que crescia. Enquanto o Rio continuava a ser a cidade das férias, São Paulo moldava seu cotidiano escolar.

Em 1963, entrou para a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU), mas não se entusiasmou pela prancheta. A faculdade funcionava num antigo prédio da Rua Maranhão, no bairro de Higienópolis, onde fermentava uma intensa agitação – João Sebastião Bar, reduto paulistano da Bossa Nova criado pelo jornalista Paulo Cotrim, na rua Major Sertório, bar que sobreviveu de 1962 a 1966, (Cf. Tavares, 2012, p.52).

De família intelectual e de grande sensibilidade artística, filho do historiador Sérgio Buarque de Hollanda e de Maria Amélia Buarque de Hollanda, pianista-concertista, Chico

conviveu desde cedo com representantes da classe artística. Isso marcaria, definitivamente, sua formação de compositor e escritor. Como afirma Bolle (1980, p.4):

A desenvoltura com que ele manipula o material verbal, aliada à amplidão de suas referências culturais e humanas não se deve exclusivamente a uma sensibilidade especial, vinculada a talento, mas também a uma convivência com grandes livros. Leu muito na adolescência: Dostoiévski, Tolstói, quase todos os romances russos [...] depois passou aos brasileiros: Guimarães Rosa, João Cabral, José Lins do Rego, Drummond, Graciliano Ramos.

A produção de Chico Buarque se reveste de um inegável comprometimento com o compromisso social e se relaciona inegavelmente às obras literárias que marcaram sua infância. A própria formação de Chico o leva a essa direção: na infância, o trabalhismo getulista; na adolescência, o nacional-desenvolvimento de JK; na vida universitária, a emergência dos movimentos populares.

Desde o início de sua carreira artística (1964) *Chico Buarque* evidenciou sua preocupação com o aspecto social. Sua trajetória no cenário musical começa no mesmo período em que a ditadura militar se instalou no Brasil. É o que diz Fernando de Barros e Silva (2004, p. 16), em “Chico Buarque”, biografia lançada pela Publifolha em comemoração ao 60º aniversário de Chico, no ano de 2004:

Nas manifestações populares, tanto na música como na festa, há um significado de quebrado silêncio das pessoas injustiçadas por um regime que estabelece as condutas. Essas expressões representam, sobretudo, o fato de interromper com as práticas rotineiras, porque estas simbolizam a aceitação das regras instituídas pelo poder; as normas que devem ser seguidas pela sociedade.

Todavia, a euforia participante que irradiou da vida universitária recebeu um corte brutal em 64, com o Golpe Militar. A ação da censura fez-se cada vez mais presente, marcando as canções de Chico.

De volta ao Brasil em 1970, depois de 15 meses na Itália, Chico confrontou-se duramente com a censura do governo Médici. Para driblar essa censura que, como ele próprio chegou a declarar nos jornais: só liberava uma de cada três músicas enviadas, Chico assumiu os autores Julinho da Adelaide e Leonel Paiva, alias carnavalescamente falando, eram perfis de malandros do morro. Até 1978, Chico se transformou num dos artistas mais visados pela censura.

3.2. O compositor popular

Chico Buarque de Hollanda é um importante nome dentro do cenário artístico-cultural brasileiro. Artista multifacetado, sua obra é versátil, compreendendo desde a música – talvez figurando como a parte de sua produção mais conhecida passando pela prosa e pelo teatro. A

totalidade que constitui sua obra é de difícil categorização, e qualquer tentativa de classificá-la resultaria reducionista. A língua é a grande tradição com que trabalha Chico Buarque, a fonte e o próprio tema de muitos de seus trabalhos.

Sendo este autor tão considerado no território nacional pela versatilidade com que opera sua arte, desenvolvendo linguagens em cada gênero que experimenta: o compositor, o dramaturgo e o escritor são estudados pela crítica nos diversos momentos de sua produção artística.

Um desses estudiosos, Bolle (2002, p. 20-24) analisa a obra de Chico tomando como parâmetro o caráter social que permeia toda a sua trajetória, em qualquer que seja o gênero. Deste ponto em comum, para o qual conflui a literatura de Chico Buarque, detectado por esta crítica de seu trabalho, a autora, pontua três movimentos que se conservam na obra dramaturgica e ficcional de Chico Buarque: o lirismo nostálgico, a variante utópica e a vertente crítica, e enumera as características de cada fase.

O lirismo nostálgico estaria no início de sua produção, apresentando personagens passivos, desencantados, assistindo da janela a vida passar [...] o saudosismo traduzindo o desejo de retorno a um tempo mítico, como o do carnaval, quando a celebração dionisiaca pode ser ponto de fuga da realidade frustrante.

Iniciando seu projeto artístico através da música, participou de muitos festivais que eram uma das tônicas da época em que começou a compor. Sua estreia é marcada pelo singular momento vivido pelo Brasil, com a deflagração do Regime Militar em 1964. Este evento sem dúvidas marcará a produção de Chico Buarque, tornando-a caracterizado de forma reducionista e exclusivista ao período em tela inclusive assimilando-a, inicialmente, à resistência, à canção de protesto:

Chico aparece no cenário nacional neste momento, logo depois do trauma que desmanchou a fantasia de uma civilização brasileira para nos colocar diante de um novo ciclo de barbárie. E em Chico de certa forma sobrevive a utopia que o golpe acabava de enterrar. Sua figura reúne o sonho do compromisso e da identidade entre uma elite esclarecida e um povo que enfim teria encontrado seu lugar e destino. Se há um fio vermelho que atravessa e unifica sua obra imensa e variada é aquele que faz dela ao mesmo tempo registro e memória do ‘país da delicadeza perdida, (SILVA, 2004, p. 16)

Porém, a obra de Chico não se resume ao conteúdo sociopolítico que fervia o Brasil do Golpe. Sua obra é tão diversificada em termos da arquitetura de ideias e palavras, constituídas no interior de seu labor literário, que o torna figura ímpar no filão de artistas brasileiros.

A variante utópica traduziria um movimento de mudança iniciado pelo homem através da arte, conforme assinala Bolle (2002, p. 104) “o homem modificando a sociedade para a sociedade modificar o homem.”. A vertente crítica é a mais conhecida nacionalmente.

Caracteriza-se pelo tom de denúncia diluída na arquitetura poético-vocabular de Chico Buarque, no protesto contra a ditadura.

Em ensaio publicado no periódico Silva (2004) lança as bases para uma análise da obra de Chico Buarque baseado no que de mais caro o autor possui: a palavra. E é de acordo com ela que ele identifica existir na obra artística de Chico Buarque quatro principais formas de expressão estruturadas em figuras de linguagem, quais sejam: metáfora, metonímia, sinédoque e ironia.

Na sequência de seu raciocínio, o autor elabora um quadro descritivo, em que divide a obra de Chico em temas que são retomados em seus textos e composições através da articulação das figuras de linguagem na estrutura que compõe as obras. As temáticas, de uma maneira geral, são assim classificadas: canção de protesto, malandros e saltimbancos, crise de identidade e cidade, correspondendo respectivamente aos seguintes tropos: metáfora da revolução, sinédoque da carnavalização, metonímia da desconstrução, ironia da mitificação.

Ainda e acordo com Silva (2004) ainda apresenta, para cada categoria, um exemplo ilustrativo da obra de Chico Buarque, destacando sempre que essa organização da obra buarqueana não visa uma classificação engessada, por ser a obra artística de Chico Buarque diversificada. Tanto Silva (2009), quanto Martins (2005) concordam em seus estudos ser a obra de Chico Buarque inscrita em uma noção de evolução que tem primeiramente a preocupação político-social em seu cerne, para um estágio mais subjetivo:

A capacidade de criticar o presente, por meio do trabalho artístico com sons, palavras e versos, sugere mais uma vez uma “herança hereditária” do pensamento paterno, pois o erudito pai, muito antes de assumir carreira acadêmica, trabalhava como crítico literário e jornalista. Estas relações eram tão fortes que maldosos, talvez, plantassem boatos de que era Sérgio quem compunha as canções e não Chico, no começo de sua carreira (MARTINS, 2005, p.8).

Posicionando-se inicialmente no que entendemos por regresso utópico, Chico Buarque enquanto artista queria fazer um estilo que, sem perder de vista a novidade no setor musical, cantava a velha fórmula dos grandes sambistas, que o influenciaram por toda a vida. O som resultante deu algo como bossa nova e samba, criticado nos inícios por figuras que, engatando uma posição vanguardista, queriam dar adeus aos velhos hábitos de se fazer música no Brasil, como o tropicalista Caetano Veloso.

O engajamento saudosista de Chico serviu como uma luva quando, retidos pela situação ditatorial, muitos expressaram nostalgia de outros tempos, tempos menos controversos e violentos. Exemplo da feliz mistura entre tradição e modernidade, é o que Chico Buarque, ainda estudante de arquitetura, tomou conhecimento por meio da parceria

musical entre Baden Powell e Vinícius de Moraes, além de Tom Jobim e Noel Rosa, sendo por eles influenciado:

Era uma volta vigorosa ao samba, uma reaproximação dos ritmos do morro e da tradição num ambiente àquela altura saturado pela dicção litorânea e modernizante da bossa nova. E era sobretudo o samba que dava o tom no porão do antigo prédio da FAU, na rua Maranhão, onde os alunos e Chico sempre entre eles, organizavam encontros quase diários para discutir política, cantar e fazer música, embalados a cerveja, conhaque e cachaça. O nome de batismo das reuniões entregava tudo: Sambafo. [...] A estreia de Chico como compositor profissional se deu em dezembro [...] a partir daquele momento, Chico começava a equacionar à sua maneira o samba e a bossa. Havia nele tanto Tom Jobim quanto Noel Rosa. Além, é claro, do desencanto pelo revés de 64. (SILVA, 2004, p. 32-33)

Nesse trecho a autora tece um comentário sobre o Chico boêmio, sempre ao redor de muitos amigos, rodas de samba, pileques, mulheres, isso demonstra a influência em suas músicas, sempre cheias de expressões cotidianas.

“As primeiras canções de Chico Buarque se voltam para essas formas da música brasileira” Rabelo (1998). O trabalho com as palavras, uma constante em toda a sua obra, além de apontarem para a situação social, sugerem uma outra realidade, através da projeção de expectativas em relação ao futuro, já que o presente frustrou as possibilidades de “construção de uma sociedade melhor, com a deflagração do Golpe Militar” (SOUZA, 1999). O que interessava para o Chico de início de carreira era fazer uma música que estivesse alinhada à sua percepção do mundo e da vida como um todo e, (coletiva e individualmente) por isso, não poderia se reduzir às vivências com a ditadura, ou somente ao momento político, levando-o a criar uma música que se caracterizava pela:

Percepção das nuances e dos detalhes, o garimpo paciente das palavras, a atenção aos nós inextricáveis que amarram o abismo subjetivo de cada um aos movimentos coletivos, a recusa a conferir um sentido programático ao que faz, mesmo quando empurrado a isso, sobretudo nos anos 70. (SILVA, 2004, p. 27)

O período do aparecimento das primeiras músicas de Chico Buarque, coincide com o estabelecimento da ditadura, mas também com a era dos festivais musicais. Nestes, Chico Buarque teve premiadas algumas canções como “A Banda”/ em 1966, “Roda Viva” /em 1967, “Benvinda” / em 1968.

Em 1965, Chico Buarque, já tendo adquirido certo reconhecimento no meio artístico, foi convidado pelo psiquiatra e escritor Roberto Freire, que, à época, era diretor artístico do teatro Tuca, em São Paulo, a musicar o auto de natal de João Cabral de Melo Neto, *Morte e Vida Severina*. Foi o primeiro movimento de Chico no sentido de um trabalho com teatro, tendo alcançado grande sucesso, pois conjugava com o momento de “radicalização” e de

“engajamento da produção cultural”. É assim descrito o êxito da criação musical de Chico para os palcos:

Cantado de maneira arrastada e grave, como uma procissão, o drama social narrado no palco seria acentuado por uma espécie de expansão lírica. Com a música de Chico, *Morte e Vida Severina* assumiu de vez sua vocação de épico nordestino. O espetáculo estrearia em setembro daquele ano para fazer carreira de enorme sucesso. Em abril de 1966, seria consagrado ao receber os principais prêmios no Festival de Teatro Universitário de Nancy, na França. (SILVA, 2004, p. 34)

Uma característica da obra de Chico Buarque que se destaca em toda a sua produção é essa relação com a cultura popular, presente sob a forma da “banda, o violão, a cabrocha, o samba [...]” (SILVA, 2004, p. 42)

Esta época foi para Chico Buarque de grande produção e de variedade de meios de expressão. Da década de 60 até 80, Chico

Lançou cinco LPs individuais de carreira, dois LPs de shows, uma trilha de cinema, três discos com canções de peças musicais que também escreveu, além de publicar seu primeiro romance, um livro para crianças e adaptar um musical infantil. Foi uma época em que, além dos meios de expressão, Chico multiplicou seus parceiros, engajando-se em projetos coletivos, como o tempo pedia. Parte dessa produção, no entanto, chegou ao público mutilada pela censura e algumas criações simplesmente morreram nas gavetas da ditadura. (SILVA, 2004, p. 69-70)

Há quem diga que o artista Chico Buarque só era expressivo para falar do Brasil no período da ditadura. Chico continuou produzindo mesmo após a ditadura, e até hoje, acompanhando sempre com seus olhos atentos o derredor de nossa sociedade, de nossa subjetividade e história.

3.3. O escritor e dramaturgo

Seu labor artístico, de acurada escolha de palavras mostra-se muito maior do que o artista de protesto que quiseram que ele fosse. Por isso ainda hoje é considerado não só músico, mas escritor de bom nome. Sua escrita é assim definida:

Moderno, sem abandonar a tradição, Chico é um arquiteto barroco. Como disse Caetano, em entrevista no início dos anos 1980, “ele anda pra frente arrastando a tradição, e isso é bem do signo dele, que é gêmeos” (Fernandes, 2004: 30). Talvez, resida aí sua capacidade de se reinventar ao longo do tempo. Isto fica claro com referência a algumas composições. Assim, *Construção* (1971), cujo parentesco com o movimento construtivista foi apontado pelo poeta Mário Chamie, representa um marco na trajetória musical de Chico Buarque. Por sua vez, a composição *A voz do dono* e o dono da voz (1981) atualiza o problema da relação artista x indústria cultural discutido na peça *Roda-Viva*, de 1968. *Brejo da Cruz* (1984) segue a mesma linha de reflexão de *Pivete* (1978), *Léo* (1978) e *Meu guri* (1981). A traição está presente desde a peça *Calabar* (1974), cujo subtítulo é *O elogio da traição*. Posteriormente, o tema reapareceria em *Mil perdões* (1984). Desnecessário dizer que o Carnaval atravessa, praticamente, toda obra do autor (ROCHA, 2009, p. 133).

Deste modo, à crítica social, à nostalgia, temas de algumas de suas obras, aos poucos, Chico também insere o mundo carnavalesco, introduzindo o cômico e o satírico. É nesta altura de sua obra que encontramos a peça *Os Saltimbancos*, musical infantil escrito por Chico Buarque, na forma adaptada de um conto musical de Luis Enriquez Bacalov, que produziu a música e Sérgio Bardotti, que criou as letras, em 1976.

Este conto musical adaptado por Chico Buarque partiu ainda de uma adaptação de um dos contos dos irmãos Grimm, *Os Músicos de Bremen*, alcançando os palcos brasileiros em 1977, e compreendido pela crítica especializada como um dos melhores espetáculos infantis do Brasil. Sobre *Os saltimbancos*, é possível encontrar esta leitura nas palavras de Silva (2004, p. 80)

Na versão de Chico, o musical se tornou uma espécie de Revolução dos bichos ao contrário, uma fábula contra a opressão cantada pela voz de animais. Se o romance de George Orwell era uma parábola dos horrores do stalinismo, *Os saltimbancos* foi um exercício lúdico contra o Brasil dos militares e do poder econômico que vinha reafirmar as convicções de esquerda de seu autor.

A crítica política é feita de forma alegórica. Os animais: gato, galinha, cachorro e jumento metaforizam os operários que tentam fugir do sistema assalariado de exploração para fundarem uma comunidade baseada na colaboração mútua.

Os saltimbancos é uma obra que desperta a atenção de seus leitores por abordar, de forma descontraída e irônica, os graves problemas sociais brasileiros durante a ditadura militar. Muito desses problemas, a propósito ainda persistem ainda hoje. Fica evidente que *Os Saltimbancos* apresentam uma reflexão profunda da estrutura social no Brasil, e não apenas uma brincadeira infantil.

E é nesse ponto que cruzamos a peça analisada com os estudos bakhtinianos acerca da cultura popular na Idade Média, para os quais o Carnaval exercia a função de permitir uma nova ordem social, um novo olhar sobre o mundo, preconizando a mudança e o novo a partir dessa força invencível advinda do povo.

É tomando como base teórica o estudo de Bakhtin sobre a Carnavalização que pretendemos fazer uma leitura da peça *os Saltimbancos*. O tema central é a solidariedade, apreensível a qualquer criança. Talvez, o conteúdo político não seja facilmente percebido por elas e também pode não ser este o objetivo patente dos autores.

Para tanto, o carnaval deve ser visto como cultura, ou seja, uma estrutura que fornece um sistema de significados para as ações e representações sociais dos indivíduos. Nesta perspectiva, o presente trabalho busca relacionar alguns dos elementos presentes na obra de

Bakhtin, como o riso, a praça pública, o disfarce, a flagelação e o destronamento, presentes no ritual da festa para incrustar-se no cotidiano, na maneira de ver o mundo.

A partir das análises de Bakhtin sobre a cultura popular no contexto de François Rabelais, pode-se encontrar um ponto de diálogo com a obra de Chico por meio da carnavalização. Estas são as principais orientações desta pesquisa.

4. ASPECTOS DA CARNAVALIZAÇÃO E AS CATEGORIAS EM OS SALTIMBANCOS, DE CHICO BUARQUE.

4.1. A praça pública como representação

Como na Idade Média, a praça pública, lembra Bakhtin (1997, p. 132), “era o ponto de convergência de tudo que não era oficial, de certa forma gozava de um direito de liberdade no mundo da ordem e da ideologia oficiais, e o povo aí tinha sempre a última palavra. Claro, esses aspectos só se revelavam inteiramente nos *dias de festa*”. “Nesse espaço, o drama e a comédia, o riso e a morte, são encenados espetacularmente. A linguagem da praça, transposta para o campo da literatura, define-se como sátira minipéia”.

A minipéia, segundo (Bakhtin, 1997, p.160), “não tem nenhum compromisso com a tradição. Nela, revela-se a liberdade para o escritor-autor inovar no enredo e na temática de sua obra”. A imaginação e o fantástico se unem a esse gênero, para delinear os estados anormais do homem, ou seja, os devaneios, loucuras, dupla personalidade, ilusões extravagantes e paixões doentias, sendo a sua característica principal a promoção da carnavalização do mundo pela língua. Declara o estudioso:

É como se o carnaval se transformasse em literatura, precisamente numa poderosa linha determinada de sua evolução. Transpostas para a linguagem da literatura, as formas carnavalescas se converteram em poderosos meios de interpretação artística da vida, numa linguagem, especial cujas palavras e formas são dotadas de uma força excepcional de generalização simbólica, ou seja, de generalização em profundidade. Muitos aspectos essenciais, ou melhor, muitas camadas da vida, sobretudo as profundas, podem ser encontradas, conscientizadas e expressas somente por meio dessa linguagem (BAKHTIN, 1999, p. 136).

O espetáculo carnavalesco sem atores, sem palco, sem diretor, derruba as barreiras hierárquicas, sociais, ideológicas, de idade e de sexo. Representa a liberdade, o extravasamento; é um mundo às avessas no qual se abolem todas as abscissas entre os homens para substituí-las por uma atitude carnavalesca especial: um contato livre e familiar entre os homens.

Atribuímos a praça na obra de Bakhtin como símbolo de liberdade, quebra de hierarquias, o “mundo não oficial” revelado desse espaço permite relação muito próxima com

a obra *Os Saltimbancos*, de Chico Buarque, uma vez que se mostra o lado crítico e libertário do autor.

Essa quebra de barreiras e a busca pela liberdade é a analogia que Chico faz no enredo, no qual os animais se sentem presos a um sistema que os escravizam, em um sentido físico, mas também no sentido psicológico. Por isso a liberdade é pensada por todos os personagens representados na obra, como fuga de um sistema opressor, violador de direitos humanos. Sobre essa questão (Cf. HOLLANDA, 2013, P. 7-16) conferimos nos trechos seguintes

[...] **JUMENTO**—Eu, eu sou um jumento. Não sou bicho de estimação. Não tenho nome, não tenho apelido, nem estimação. Sou jumento e pronto. Na minha terra também me chamam de jegue. E me botaram pra trabalhar na roça a vida inteira. Trabalhar feito jumento. Pra no fim... Nada.
Minha pensão, nenhuma cenoura. Acho que é por isso que às vezes me chamam de burro. Eu não me incomodo. Mas outro dia, eu estava subindo um morro com quinhentos quilos de pedra no lombo. Estava ali, subindo, quando um pai d'égua falou assim: "*Mas que mula preguiçosa, sô!*", fui ver, e a mula era eu. Aí eu parei —"Mula? ah! é demais" - e resolvi dar no pé. [...]

(p.7)

[...] **GALINHA**—Có, có, có, có, có, có. Três animais cantando juntos, acho que vai ser mais fantástico. Vocês me levam também?
JUMENTO—O quê? Uma galinha?
CÃO—Bom-dia, Vossa Galinência.
GALINHA—Có, có, como vão, companheiros?
JUMENTO—Já vi tudo, você também fugiu, né?
GALINHA —E como não?
JUMENTO —Por quê?
GALINHA—Não consigo mais botar ovos.[...]

(p.12)

[...] **JUMENTO**—Àquela altura da estrada, já éramos quatro amigos. Queríamos fazer um conjunto? Bem. Queríamos ir juntos à cidade? Muito bem! Só que à medida que íamos caminhando, quando começamos a falar dessa cidade, fui percebendo que os meus amigos tinham umas idéias muito esquisitas sobre o que é uma cidade. Umas idéias atrapalhadas, cada ilusão, negócio de louco.[...]

(p. 16)

Fica evidente nas falas do jumento e da galinha o humorismo crítico expondo o desejo que estes têm de transgredir as regras morais e sociais, para chegar à liberdade, a fuga, a revolta; o sentimento de sair da “prisão” imposta por seus donos se torna realidade, na medida em que eles discutem como sobreviver sem ser explorados, livres.

Dessa forma, a categoria da praça pública expressa no texto o caminho para a liberdade, a estrada caracterizando muito bem essa idéia de liberdade contida no texto, o rompimento com o sistema oficial, de imposição de regras, hierarquias, opressão entre outros.

Portanto, essa idéia de liberdade que a praça representa é utilizada no texto evidenciando a estrada e esse rompimento do sistema opressor a esperança de dias melhores na cidade.

4.2. A máscara e o jogo do disfarce

O enredo de *Os Saltimbancos* apresenta quatro animais como personagens: um jumento, um cachorro, uma galinha e uma gata. Estes, aparentemente diferentes entre si, se unem em busca de um único objetivo: escapar da opressão a que seus donos os submetiam. O jumento, cansado de trabalhar muito e sem recompensas, tem a ideia de fugir para a cidade com a aspiração de se tornar músico.

O sistema de degradações, inversões e travestimentos provocam mudanças na concepção de mundo. A fantasia como elemento obrigatório na festa popular demonstra a especificidade e o caráter dos folguedos carnavalescos. Ao despir-se da real identidade através da máscara escancara-se a relativização do regime hierárquico, instaura-se a liberdade e elimina-se a distância entre as pessoas.

Um dos elementos obrigatórios da festa popular era a *fantasia*, isto é, a *renovação* das vestimentas e da personagem social (...) o elemento da relatividade e de evolução foi enfatizado, em oposição a todas as pretensões de imutabilidade e atemporalidade do regime hierárquico medieval (BAKHTIN, 1999, p. 70).

A teoria da cultura cômica popular medieval e do Renascimento abrange as formas da praça pública e da festa popular, as formas de ridicularização da verdade e do poder antigos com todo o seu sistema de mascaramentos (disfarces), de permutações hierárquicas (viradas do avesso), de destronamentos e rebaixamentos.

Ao analisar *Os Saltimbancos*, é notório o disfarce que Chico Buarque lança sobre os personagens animais (Jumento, Cachorro, Galinha e Gata), é possível entender a crítica social que o autor lança à sociedade, especialmente no que concerne à sua relação com a classe trabalhadora, que os “bichos falantes” representam: uma parcela de pessoas que são evidentemente exploradas, reprimidas, dominadas. Ao analisar a imagem do jumento em fuga, verifica-se claramente a categoria em questão:

O Jumento

Jumento não é,
 Jumento não é,
 o grande malandro da praça.
 Trabalha, trabalha de graça.
 Não agrada a ninguém,
 Nem nome não tem,

é manso e não faz pirraça.
Mas quando a carcaça ameaça rachar,
que coices, que coices,
que coices que dá.
O pão, a farinha, o feijão, carne seca,
Quem é que carrega? Hi-ho.
O pão, a farinha, o feijão, carne seca,
limão, mexerica, mamão, melancia,
Quem é que carrega? Hi-ho.
O pão, a farinha, o feijão, carne seca,
limão, mexerica, mamão, melancia,
a areia, o cimento, o tijolo, a pedreira,
quem é que carrega? Hi-ho.
[...] (BUARQUE, 2013, p. 8)

Figura1: O jumento em fuga.



Fonte: (HOLLANDA, 2013, p.9)

Por meio da citação transcrita acima, verifica-se que o jumento ora representa a imagem do tolo (quando descreve sua condição moral e social que chegou para satisfazer as necessidades de seu proprietário), ora a condição de sábio quando decide romper com o sistema que o oprime, assumindo uma postura inovadora.

No caminho, encontra um cachorro que também está sozinho e revoltado com seu antigo dono, por ter obedecido a todas as ordens sem nunca ter sido estimado.

Um dia de cão

Apanhar a bola-la,
estender a pata-ta,
sempre em equilíbrio-brio,
sempre em exercício-cio.
(Corre), cão de raça,
corre, cão de caça,
corre, cão chacal.
Sim, senhor.
Cão policial,
sempre estou
às ordens, sim, senhor.
[...] (BUARQUE, 2013, p. 10)

Figura 2. O cão em posição de submisso.



Fonte: (HOLLANDA, 2013, p. 11)

“A representação do cão no disfarce, ele se destaca por apresentar o procedimento considerado correto de um soldado, que, fiel, não se revolta com o imposto e mantém a ordem vigente a todo custo” (RABELO, 1998, p.142). Dócil, não faz nunca nada diferente do que lhe é ordenado. Assim, o Regime Militar seguia com técnicas para “adestrar” o indivíduo, tirando-lhe a capacidade de pensar e de agir conforme uma reflexão própria.

Adiante, os personagens encontram uma galinha que, como eles, estava em fuga, pois não mais atendia às necessidades de seu cruel dono. Já velha e entediada com uma vida alimentada na exploração do trabalho e viver apenas para produzir ovos para o consumo humano, decide romper com esse sistema escravo e perverso.

A galinha

Todo ovo
que eu (choco)
me toco
de novo.
Todo ovo
é a cara,
é a clara
do vovô.
Mas fiquei
bloqueada
e agora,
de noite,
só sonho
gemada.
A escassa produção
alarma o patrão.
As galinhas sérias jamais tiram férias
[...] (BUARQUE, 2013, p. 12)

Figura3. A galinha.



Fonte: (HOLLANDA, 2013, p. 13)

“A galinha nesse caso simboliza uma parcela de trabalhadoras operárias sem garantias futuras, sendo descartadas como mercadorias sem muito valor” (RABELO, 1998, p. 143).

Essa crítica reflete como a sociedade ainda é de acordo com o autor explorada e descartada segundo a lógica pragmática do capital.

Depois de muito caminharem, os três animais encontram uma gata que, cansada de viver trancada no apartamento por sua dona, resolve ser livre e, por isso, foge, juntando-se ao grupo. Pode-se entender que a atitude da gata foi de não seguir mais as regras impostas por sua dona, apesar de pertencer a uma classe mais favorecida economicamente e não realizar trabalhos pesados como os demais animais, a gata se sentia infeliz.

Ao romper com o isolamento e seguir uma vida mais livre, logo é banida. O autor focaliza um ponto interessante, a gata disfarçadamente representa uma burguesia ou elite privilegiada, no entanto se cansa dessa vida fácil, privada, isolada, decide a liberdade mesmo sem recursos para viver, ou seja livre e feliz agora.

História de uma gata

Me alimentaram,
me acariciaram,
me aliciaram,
me acostumaram.
O meu mundo era o apartamento.
Detefon, almofada e trato,
todo dia filé mignon
ou mesmo um bom filé... de gato.
Me diziam, todo momento:
(fique) em casa, não tome vento.
Mas é duro ficar na sua
quando à luz da lua
tantos gatos pela rua
[...] (BUARQUE, 2013, p. 14)

Figura 4. A gata livre pelas ruas.



Fonte: (HOLLANDA, 2013, p. 15)

Em seu discurso a gata retrata a figura dos artistas principalmente as mulheres que foram marginalizadas, por expressar por meio das canções a realidade social, como o próprio Chico, que foi perseguido durante a ditadura militar, esse disfarce de gata reflete bem essa categoria. Esta seria uma das muitas representações sociais que o disfarce mascara.

Destacam-se na obra os imperativos: “trabalha”, “choca”, “guarda”, “fique”, que indicam as ordens a que os animais tinham que obedecer. As repetições entre parênteses advertem a opressão e a desumanização causada através do monótono trabalho, pois neste caso o trabalho limita os animais a repetições (divisão do trabalho) e a cumprir as ordens expressas, castrando-os da possibilidade de liberdade e do despertar de sua consciência crítica. Assim, o trabalho perde sua função de libertar, dar dignidade e tornar o homem um ser social.

A análise da categoria em questão (máscara) evidencia a forma como o autor utiliza o disfarce, quando por meio dos personagens (animais) aparentemente inocentes e infantis, revelam por meio do discurso, uma sociedade composta por oprimidos e opressores em um sistema, na qual seus direitos de cidadão (animais) estão sendo negado, o que fica claro na fala do jumento e da galinha.

4.3 O riso como elemento simbólico

Bakhtin (1999, p. 77) afirma a importância do “riso na Idade Média e Renascimento colocando-o como principal elemento que distinguia os festejos de carnaval e ritos cômicos das cerimônias oficiais sérias da Igreja e do Estado Feudal”. Essa distância, todavia, não existia no primitivo Estado Romano, por exemplo. Desde a cerimônia do triunfo até um funeral, celebrava-se em igual proporção. Este comportamento muda a partir do estabelecimento do regime de classes e de Estado, e o caráter cômico representará a sensação popular do mundo.

Enganam-se, para tanto, aqueles que imaginam que ritos e atos carnavalescos, os quais engendraram o riso como elemento essencial, eram duramente perseguidos pelas instituições e crenças oficiais. De fato, o cristianismo primitivo condenava o riso por considerá-lo emanção do diabo. A festa, o riso, o caráter festivo da vida deveriam ser abolidos por não manifestarem arrependimento e dor, necessários, na visão cristã primitiva, à expiação dos pecados.

A relativização da verdade e do poder dominantes constitui um dos sentidos profundos do riso carnavalesco nas suas múltiplas manifestações. Ao ridicularizar tudo o que se arroga

uma condição imutável, transcendente, definitiva, o carnaval celebra a mudança e a renovação do mundo.

O riso, sancionado pela festa, relaciona-se “amistosamente” com a Igreja e o Estado, por exemplo, na festa dos loucos, festa do asno, *Corpus Christi*, entre outros ritos carnavalescos, como destaca Bakhtin (1999, p. 61):

O riso, separado na Idade Média do culto e da concepção do mundo oficiais, formou seu próprio ninho não-oficial, mas quase legal, ao abrigo de cada uma das festas que, além do seu aspecto oficial, religioso e estatal, possuía um segundo aspecto popular, carnavalesco, público, cujos princípios organizadores eram o riso e o baixo material e corporal).

O riso nesse sentido é a maneira diferente do sério, porém, não menos importante, de expressar um ponto de vista particular e universal sobre o mundo. Através do riso, exprime-se uma verdade a respeito do homem, da história, dos problemas universais os quais afligem a humanidade.

Em *Os Saltimbancos*, o riso é um elemento discreto e ao mesmo tempo irônico, expressa o ponto de vista do autor, na medida em que os próprios animais sabem que passam por situações de humilhação e desprezo, mesmo assim eles têm no riso uma forma de ridicularizar seus donos, de zombar da situação, de rir quando o momento era pra chorar, de fato o autor de maneira brilhante coloca o riso como um elemento de liberdade em meio à privação e exploração. Pode-se perceber esses traços nos fragmentos do texto

Bicharia

Au, au, au. Hi-ho, hi-ho.
 Miau, miau, miau. Cocorocó.
 O animal é tão bacana,
 mas também não é nenhum banana.
 Au, au, au. Hi-ho, hi-ho.
 Miau, miau, miau. Cocorocó.
 Quando a porca torce o rabo
 Pode ser o diabo.
 E ora vejam só.
 Au, au, au. Cocorocó.
 Era uma vez (e é ainda),
 certo país (e é ainda),
 onde os animais eram tratados
 como bestas (são ainda, são ainda).
 Tinha um barão (tem ainda),
 espertalhão (tem ainda),
 nunca trabalhava e então achava
 a vida linda (e acha ainda, e acha ainda).
 Au, au, au. Hi-ho, hi-ho.
 Miau, miau, miau. Cocorocó.
 O animal é paciente,
 mas também não é nenhum demente.
 Au, au, au. Hi-ho, hi-ho
 Miau, miau, miau. Cocorocó.
 Quando o homem exagera

Bicho vira fera.
 E ora vejam só.
 Au, au, au. Cocorocó.
 Puxa, jumento (só puxava).
 Choca, galinha (só chocava).
 Rápido, cachorro, guarda a casa,
 corre e volta (só corria, só voltava).
 Mas chega um dia (chega um dia)
 que o bicho chia (bicho chia).
 Bota pra quebrar e eu quero ver
 quem paga o pato,
 pois vai ser um saco de gatos.
 Au, au, au. Hi-ho, hi-ho.
 Miau, miau, miau. Cocorocó.
 [...] (BUARQUE, 2013, p.32)

Como o ambiente oficial onde os personagens vivem é caracterizado pela opressão, exploração do trabalho e limitação, inicialmente nele parece não haver espaço para o riso. No entanto, ele se impõe como expressão da manifestação popular, em uma ligação indissolúvel e ativa com a liberdade e com o festivo. Apesar de muitas vezes focar a desgraça, o riso nesse caso é a manifestação do irônico frente às diversas formas de opressão pelas quais poderiam estar passando os bichos naquele momento.

4.4. O destronamento

A ação carnavalesca que melhor evidencia esta categoria é a coroação bufã e o posterior destronamento do rei do carnaval. De acordo com o pensador (BAKHTIN, 1997, p.124)

Este ritual de coroação e destronamento do rei do carnaval reside o próprio núcleo da cosmovisão carnavalesca: a ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação. O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova. [...] A coroação e o destronamento é um ritual ambivalente, biunívoco, que expressa a inevitabilidade e simultaneamente, a criatividade da mudança e renovação, a alegre relatividade de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e posição(hierárquica). [...] O carnaval triunfa sobre a mudança, sobre o processo propriamente dito de mudança e não precisamente sobre aquilo que muda. O carnaval, por assim dizer, não é substancial, mas funcional. Nada absolutiza, apenas proclama a alegre relatividade de tudo.

O destronamento está relacionado à última categoria aqui analisada, fazendo um percurso na obra analisada de Chico, em que se pode encontrar traços relativos ao ritual de destronamento. Esse é o momento auge, quando a força da união e a concretude das ideias se cruzam para colocar em prática o rompimento com o sistema que ora os oprime, ora os explora.

Um dos aspectos do destronamento é formado pelos “sacrilégios carnavalescos, por todo um sistema de descidas e aterrissagens carnavalescas, pelas indecências carnavalescas,

relacionadas com a força produtora da terra e do corpo”, inclusive pelas próprias paródias carnavalescas dos textos sagrados e sentenças Bíblicas. (BAKHTIN, 1997, p. 123).

Portanto, o destronamento simboliza a perda do poder real, do sistema oficial, dos rituais, das liturgias, das regras impostas, das obrigações, entre outras, evocando assim a mudança, o rompimento com o status vigente, conclamando o povo a liberdade de expressão e de atitudes carnavalescas. Observa-se no trecho a seguir (HOLLANDA, 2013, p.24)

TODOS:

Quatro juntos, braços dados,
damos o fora nesses safados,
braços dados, juntos quatro,
chutar os safados pra fora do teatro,
dados juntos, quatro braços,
e esses safados já 'tão no bagaço.
Quatro braços, dados juntos,
e esses safados vão virar presunto.

Em *os Saltimbancos*, é notório esse sentimento de mudança, de liberdade, através do qual os animais entendem que é preciso uma união de todos eles para, enfim, romper com o sistema de exploração e descaso imposto por seus donos. É preciso então “destronar o rei”, ou seja obter o controle da situação.

Percorrendo o caminho para a cidade, os animais, cansados da caminhada, encontram um lugar para descansar, a Pousada do Bom Barão, mas logo percebem, através de uma placa, que ali era proibida a entrada de animais. Mesmo assim, resolvem dar uma olhada no local e, para surpresa deles, reconhecem seus patrões dentro do estabelecimento.

Figura5. Momento em que os animais presenciam seus donos em uma reunião.



Fonte: (HOLLANDA, 2013, p. 22,23)

Com medo, logo fogem para o mato. No entanto, Juntos mudam de ideia e resolvem enfrentar os seus problemas. Percebe-se que os animais decidem utilizar as características que lhes eram próprias colocando em prática essas aptidões em favor do sucesso coletivo, o grupo se fortalece e diminuem as chances dos adversários.

O destronamento ocorre justamente no momento em que os animais surpreendem seus antigos proprietários e os expulsam da pousada. Para isso, utilizam sons (o relincho do jumento, o latido do cachorro, o cacarejo da galinha e o miado da gata), e também com suas habilidades (as patas, os dentes, o bico e as unhas). Tomemos a ilustração e os fragmentos da obra que descreve o destronamento:

[...] **GATA** —Mas eles fugiram.

CACHORRO—É mesmo.

TODOS —Vitória! Vitória! Vitória?

GATA—Mas como é que a gente conseguiu?

JUMENTO—Vocês estão vendo só? Nós expulsamos os barões!

GATA —E a casa é nossa. Onde é que tem almofada?

JUMENTO—Calma, calma, vamos procurar entender alguma coisa. Nós estávamos juntos, certo?

TODOS —Certo.

JUMENTO —Juntos entramos na casa.

TODOS—Sim.

JUMENTO—E juntos atacamos sem medo.

TODOS—Sim.

JUMENTO—Segunda lição do dia. "Um bicho só, é só um bicho, agora todos juntos..." [...] (BUARQUE, 2013, P.24,26)

Figura 6. A expulsão dos seus antigos donos da pousada.



Fonte: (HOLLANDA, 2013, P. 24,25)

Dessa maneira, a união faz dos vários animais frágeis e indefesos “um grande bicho” capaz de suprir todas as precisões. Com a esperteza da gata, a paciência do jumento, a lealdade do cachorro e a teimosia da galinha, os animais garantem que: “E mais dia menos dia/ A lei da selva vai mudar”. (HOLLANDA, 2013, P. 26,27).

JUNTOS

Uma gata, o que é que tem?
 —As unhas.
 E a galinha, o que é que tem?
 —O bico.
 Dito assim, parece até ridículo
 um bichinho se assanhar.
 E o jumento, o que é que tem?
 —As patas.
 E o cachorro, o que é que tem?
 —Os dentes.
 Ponha tudo junto e de repente
 vamos ver o que é que dá.
 Junte um bico com dez unhas,
 quatro patas, trinta dentes
 e o valente dos valentes
 ainda vai te respeitar.
 Todos juntos somos fortes,
 somos flecha e somos arco,
 todos nós no mesmo barco,
 não há nada pra temer.[...]
 Todos juntos somos fortes,
 somos flecha e somos arco,
 todos nós no mesmo barco,
 não há nada pra temer.
 —Ao meu lado há um amigo
 que é preciso proteger.
 Todos juntos somos fortes
 não há nada pra temer.
 ... E no mundo dizem que
 são tantos
 saltimbancos como somos nós.[...]

Nos fragmentos de texto e na própria ilustração observa-se que os animais por meio da união conseguem destronar os antigos proprietários da pousada símbolo do poder oficial, assumindo o espaço como sendo deles agora, o censo de liberdade e do fim da repressão, humilhação e castigos, como o rei na festa do destronamento e coroação do carnaval.

Entendemos assim que *Os Saltimbancos* de Chico Buarque de Hollanda é uma obra literária que articula as peculiaridades do folclore carnavalesco como “a praça”, “a máscara ou o disfarce”, “o riso” e o “destronamento”, fazendo com que as categorias, em análise na obra, sejam reveladas à luz da literatura bakhtiniana.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.

A análise realizada evidencia que a teoria da carnavalização por meio da qual o carnaval transforma-se em uma estrutura sincrética de espetáculo e cria uma linguagem rica em símbolos e gestos carnavalescos, que caracterizam a obra de Mikhail Bakhtin que pode ser observada nitidamente na obra *Os Saltimbancos* de Chico Buarque de Holanda, objeto de estudo deste trabalho.

A obra de Chico analisada se mostra como uma representatividade crítica numa visão da sociedade e suas multiplicidades de maneira subjetiva, porém incisiva, na medida em que o autor aborda as categorias típicas da literatura, carnavalizando-as pelo riso, a praça, a máscara, comicidade, a paródia, a utopia, o destronamento mundo às avessas, que possibilitam uma relação com as festividades carnavalescas.

Nesse sentido, é possível verificar no comportamento e nas ações de cada personagem da narrativa o desejo de liberdade, de mudança, a aversão ao poder opressor, a forma dominante com que lhes tratavam seus donos, e por finalidade a verdade dominante. O humor, o riso, a fantasia, a paródia, os gestos presentes nos animais adquirem uma profundidade simbólica que os aproxima ainda mais da vida carnavalesca.

Pode-se entender que as características de cada categoria carnavalesca presente na obra de Bakhtin e analisadas nos *Saltimbancos* evidenciaram “esse mundo às avessas”, associado pela liberdade e igualdade entre os homens e mulheres, pela revelação dos aspectos ocultos da natureza humana, pela busca de valores que dão sentido à vida, pela desmistificação do sistema oficial com suas leis e ordens, pelo universo carnavalesco livre de qualquer opressão.

Portanto, as categorias analisadas neste estudo como o riso classificado como ironia a um sistema opressor; a praça como símbolo de liberdade; o disfarce através da própria representação dos animais; e por fim, o destronamento como referência à perda do poder do sistema oficial (os donos dos animais) e a tomada do poder pelos oprimidos do sistema revelam a crítica social do autor frente as mais diversas questões da vida em sociedade.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 8.ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

BOLLE, Adélia Bezerra de Menezes (org.). **Chico Buarque de Hollanda**. São Paulo: Abril Educação, 1980. (Literatura Comentada).

_____. **Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

FERNANDES, Rinaldo de. (Org.) **Chico Buarque do Brasil. Texto sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro**. Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

Gilmar. *“O rei da Lapa” – Madame Satã e a malandragem carioca*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2004.

HOLLANDA, Chico Buarque de. **Os Saltimbancos**. tradução e adaptação de Chico Buarque 8ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 2013.

_____. **Seleção de textos, notas, estudo biográfico e crítico, exercícios por Adélia Bezerra**. São Paulo: Abril educação, 1980.

MARTINS, Christian Alves. “O Inconformismo Social no discurso de Chico Buarque de Hollanda”. Fênix? **Revista de História e Estudos Culturais**. Vol. 2 ano II nº2, p. 1-18. Abril/Junho.2005.Disponívelem<<http://www.revistafenix.pro.br/PDF3/artigo%20alves%martins.pdf>. Acesso em: 10 Mar. 2016.

_____. **Figuras do Feminino na Canção de Chico Buarque**. 2ª ed., São Paulo, Ateliê Editorial, 2001.

RABELO, Adriano de Paula. **O teatro de Chico Buarque**. São Paulo, 1998. 224p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1998.

SILVA, Fernando de Barros e. **Chico Buarque – Folha explica**. São Paulo: Publifolha, 2004.

SOUZA, Maria Cristina Renno da Costa. **O discurso de oposição de Chico Buarque de Hollanda na ditadura militar brasileira**. (DM) PUC-SP, 1999.

TAVARES, Ferreira Luciana. **CHICO BUARQUE “PARATODOS”: da banda que passa ao leite que se derrama**. 2012. 137 f. Dissertação (Mestrado em Cognição e Linguagem) Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro. Campos dos Goytacazes, 2012.

VIDA E OBRA DO AUTOR. Banco de dados. Disponível em
<<http://www.chicobuarque.com.br>>. Acesso em: 26 abril 2016.