

RECORTE - REVISTA DE LINGUAGEM, CULTURA E DISCURSO

ANO 2 - NÚMERO 2 - JANEIRO A JUNHO DE 2005

[início](#)

O SAMBA DA MINHA TERRA 1

Eneida Maria de Souza

UFMG

ABSTRACT – During Brazilian military dictatorship, composers and artists played a relevant role in the defense of the ideals of freedom and citizenship. The analysis of the works and professional life of Chico Buarque de Holanda, one of the most important names of the popular music, recovers those moments of political crisis and pays tribute to the composer on his 60 years of age.

O papel exercido pela música popular na invenção do imaginário cultural e político brasileiro tem recebido, nos últimos anos, efetivo reconhecimento. Com a abertura veiculada pela crítica cultural na universidade, principalmente na área de letras, constatou-se a diluição de hierarquias discursivas e a relativização dos paradigmas hegemônicos, como o da “alta literatura”, das grandes narrativas, da estética pura ou da alta modernidade. A releitura desses paradigmas no interior das ciências humanas permitiu a transformação do corpus de análise, valorizando-se os discursos até então relegados a segundo plano ou desprovidos de valor conceitual. O discurso musical, assim como o da cultura de massa, tem sido recuperado pela academia, em virtude do deslocamento dos saberes e da gradativa interferência das instâncias multiculturais.

Se a música popular brasileira – na sua complexidade conceitual – atingiu
representantes da música do Brasil, do interior mineiro, e com forte
engajamento social e político. Graças à revolução musical instaurada pela
bossa nova, no final dos anos 50, inserida no contexto das mudanças realizadas
pelo governo do presidente Juscelino Kubitschek (1902-1976), delineia-se no
país um desenho cultural e político de dimensão significativa para a
compreensão do imaginário da época.

Embora o samba tenha exercido, em períodos anteriores, papel relevante para a legitimação dos conceitos modernos de nacionalidade e de identidade popular, articulando-se em torno de compositores de classes sociais distintas, somente mais tarde é que esse papel foi devidamente estudado. A retomada da linha evolutiva da música popular brasileira resultou do diálogo iniciado entre a classe intelectual e a classe artística, realizado de modo incipiente nos anos 20 e 30 (Pixinguinha e Gilberto Freyre, Manuel Bandeira e Sinhô), e a sua efetiva realização nos anos 60-70. Antônio Carlos Jobim, Vinicius de Moraes, João Gilberto, Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Paulinho da Viola, entre outros, pertencentes à classe média, desempenhavam a dupla função de artista e intelectual, ao se posicionarem como porta-vozes dos desejos populares de transformação social.

Ao substituírem o lugar dos poetas do modernismo diante da cultura popular, pela sua formação letrada, encurta-se a distância entre a classe intelectual e o compositor popular, uma vez que a mediação se efetua de modo eficaz. Torna-se mais próximo o diálogo entre as experimentações vanguardistas do discurso musical do período e a tradição da música popular. Chico Buarque de Holanda conversa com o samba urbano de Noel Rosa, assim como Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros mesclam as inovações da música internacional aos ritmos nacionais. Motivados pela lição revolucionária da “batida” de João Gilberto, das variações jazzísticas de Antonio Carlos Jobim (1927-1994) e da poética de Vinicius de Moraes (1913-1980), aquela nova geração de artistas/intelectuais exerceu um papel de destaque na consolidação da música popular contemporânea.

João Cabral de Mello Neto, Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector, Manuel Bandeira, Guimarães Rosa e os poetas concretistas, como Haroldo e Augusto de Campos, participam indiretamente desse momento de transformação da cena musical brasileira, ao se transferir a experiência literária para os experimentos resultantes da conjunção entre letra e música. Os textos cinematográfico, plástico e teatral (o cinema novo, a arquitetura de Niemeyer, o teatro de Arena e o de José Celso Martinez Correa) exerceram igualmente papel definidor na troca de experiências com a canção popular que estava sendo produzida no momento.

Os artistas de formação literária e cultural comum à juventude universitária das décadas de 60 e 70 ocuparam o lugar de intérpretes de uma comunidade estudantil atuante e representativa dos movimentos populares e políticos do período. Uma geração que cresceu ao lado de seus ídolos musicais, que se alimentou dos mesmos paradigmas literários e políticos, e que hoje ocupa espaços significativos no cenário nacional. Por essa e outras razões, a fidelidade aos princípios estéticos e culturais próprios a essa geração de

compositores constitui, às vezes, empecilho para a aceitação, por parte da crítica, de estilos musicais contemporâneos alheios a essa prática. Através da mediação do compositor letrado, evidencia-se o teor de miscigenação racial como marca da produção heterogênea existente, seja entre a música brasileira e a estrangeira - o jazz, o rock – seja em relação ao samba ou a outros ritmos nacionais. Ainda que a opinião pública se comportasse de maneira desconfiada diante das manifestações musicais oriundas da classe popular – da favela e da periferia – e da classe média universitária, somente nas últimas décadas do século XX é que a natureza heterogênea desse discurso recebeu tratamento adequado.

Na opinião de Hermano Vianna, em *O mistério do samba*, “o discurso da homogeneidade mestiça, criado no Brasil através de um longo processo de negociação, que atinge seu clímax nos anos 30”, terá que ser revisto a partir da presença simultânea de projetos heterogeneizadores, que pregam a diferença como contrapartida da semelhança entre os discursos. A presença dos “mediadores transculturais” propicia a interpenetração de projetos os mais variados e de mundos diferentes, “remodelando constantemente os padrões correntes à vida social e mesmo redefinindo as fronteiras entre esses mundos diferentes”. É forçoso lembrar que a função mediadora dos artistas junto aos anseios populares se configura atualmente de modo diferenciado, uma vez que se reatualiza o verso do samba antigo “eu sou o samba/a voz do morro sou eu mesmo/ sim sinhô”, ao ser dispensada a mediação pelo intérprete e assumida a voz de seu gueto. O funk, o rap e o pagode são performances que registram a inserção da marginalidade no debate contemporâneo sobre a música popular. O nível de complexidade da existente na sociedade brasileira merece ser levada em conta, para que não sejam cometidos equívocos interpretativos nem preconceitos referentes a esta ou aquela manifestação musical, considerando que a diversidade cultural de um país periférico certamente conduz a discussões sobre o gosto ou os critérios de valorização estética.

Como procede o discurso crítico universitário diante das transformações sofridas pela música popular brasileira, seja aquela surgida nos anos 80, com forte influência do rock internacional, seja a mais atual, pautada pelas manifestações da periferia e das favelas e se inserindo nos movimentos marginais tanto dos países periféricos quanto dos centros urbanos globalizados? O discurso musical anterior era interpretado pela erudita conjunção entre o valor poético e o político, procedimento capaz de promover uma reflexão estética sobre o cotidiano urbano, as utopias políticas ou ainda as referências metalingüísticas, numa época de censura e repressão. Pela utilização de um discurso alegórico – as “segundas intenções” segundo a censura – se sobrepunham alusões ao discurso amoroso e ao político, ao jogo

enganoso das palavras, o que se traduzia no convívio paradoxal entre o riso e a dor. Com a abertura política na década de 80, considerada contudo como a década perdida, procedeu-se à revisão dos procedimentos artísticos, em busca de outra linguagem que pudesse desenhar novas linhas criativas e diferentes inserções políticas. O cinema, a literatura, a música, o teatro e as demais artes irão passar por momentos de indefinição e crise, o que culminará com o aparecimento de distintos parâmetros poéticos, aliados a instabilidades de toda ordem.

O comportamento da opinião pública que acompanhou a trajetória do discurso musical dos compositores letrados reage, muitas vezes, de modo conservador e saudosista diante das manifestações mais populares, ao se sentir órfã de novos nomes e intérpretes à altura dos anteriores. Torna-se comum a utilização de clichês valorativos em defesa da superioridade das composições realizadas pela classe letrada de compositores frente aos produtos contemporâneos, em que são diluídas as fronteiras entre o espaço público e o privado, entre a cultura erudita e a de massa, ou entre classes sociais. A tendência habitual dessa crítica é a de se munir igualmente de um instrumental teórico que contemple os discursos vinculados a uma concepção moderna dos valores, em que se privilegiam as letras das músicas em detrimento dos inúmeros componentes das mesmas, como a sua inserção no mercado e na complexa rede da cultura de massa. Os critérios de valor estético, antes válidos para um determinado grupo e em razão da própria contingência histórica desse discurso musical, deverão ser redimensionados, considerando que os conceitos de boa música ou de má qualidade das composições dependem das mudanças processadas no contexto social e político em que são geradas.

Como representante desses compositores que respondem por uma poética que conjuga a herança literária da poesia moderna com o engajamento político, a escolha recaiu em Chico Buarque de Holanda, não só pelo valor d sua obra, mas por estar o Brasil comemorando os seus 60 anos. Com ele estariam contemplados outros artistas dessa época, igualmente defensores de princípios de cidadania e liberdade assumidos na luta contra o governo ditatorial instaurado em 1964. A função que a canção popular exerce hoje como formadora de opinião pública decorre, em grande escala da posição mantida por Chico Buarque ao longo de sua trajetória profissional, na condição de pensador – e de inventor – da cultura nacional. Como motivo condutor desta proposta de análise, será enfocada a apropriação da música como antídoto e saída para os males da nação, tendo como núcleo a canção “ Paratodos”, homenagem feita por Chico Buarque aos compositores brasileiros.

UM ARTISTA BRASILEIRO

Em 1993, a canção “Paratodos” vem selar a linha genealógica instaurada por Chico diante dos pais legítimos e pais musicais: trata-se de uma toada-homenagem aos personagens que integram a tradição da música popular. A letra contém uma bem-humorada saudação à música produzida em todo o território nacional, justificada pela origem múltipla do compositor, que se nomeia filho de paulista, neto de pernambucano, bisneto de mineiro e tetraneto de baiano. Partidário do conceito de música popular que privilegia o aspecto nacional em sua heterogeneidade – uma proposta distinta da modernista –, o compositor considera as manifestações locais como diferenças que se suplementam ao conceito de nação.

A herança musical completa a genética, por reunir, na figura do “maestro soberano”, Antônio Brasileiro (Tom Jobim), o nome e a função próprios à gestação musical do compositor brasileiro, inserido na tradição do samba, do chorinho e da bossa nova. O artista nasce do duplo poder de Antônio Brasileiro, a quem são atribuídas as funções de iniciador, maestro e legítimo representante da música popular brasileira: “O meu pai era paulista/ Meu avô, pernambucano/ O meu bisavô, mineiro/ Meu tataravô, baiano/ Meu maestro soberano/ Foi Antônio Brasileiro.”

A leitura da música popular sob esse ângulo esclarece não só a reflexão sobre a sua tradição como a discussão sobre questões de identidade. O músico e crítico José Miguel Wisnik, em *A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil*, aborda a presença, em *Paratodos*, de vários pais, entre eles o pai paulista, o sociólogo e historiador Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982) “autor de *Raízes do Brasil*, remetendo a toda uma linhagem de fundações colhida nessa toada serenada”. À herança genética se acrescentam a livresca e a intelectual, responsáveis por um pensamento moderno e canônico sobre a identidade brasileira.

Nos anos 30, o samba carioca “começou a colonizar o carnaval brasileiro, transformando-se em símbolo de nacionalidade”, como afirma o antropólogo Hermano Vianna, em *O mistério do samba*, ao relegar os demais gêneros regionais. Tal atitude respondia pelo projeto de modernização e de nacionalização da sociedade. O mesmo não se verifica na posição de Chico Buarque em “Paratodos”, ao deslocar o samba de seu lugar anterior, de origem negra e carioca, e alçá-lo a símbolo de nacionalidade. Ao optar por compor uma toada, cantiga popular, de melodia simples e não circunscrita a uma região específica, o compositor dirige a saudação aos intérpretes de vários ritmos nacionais, do samba ao rock, e confirma a natureza heterogênea, híbrida e

mestiça da música popular, avessa a critérios de pureza criativa ou de essência étnica.

O mesmo não se dá com o “Samba da bênção”, de Baden Powell (1937-2000) e Vinicius de Moraes, modelo musical de “Paratodos”, composto nos anos 60. Nesse samba, é saudada a comunidade de compositores negros, homenagem que a bossa nova presta aos seus precursores e à tradição musical. Nas palavras da socióloga política Maria Alice Resende de Carvalho, citada pela psicanalista Maria Rita Kehl, em *Da lama ao caos: a invasão da privacidade na música do grupo Nação Zumbi*, esta comunidade não era brasileira, mas carioca, tendo alcançado o status brasileiro a partir das palavras de Vinicius, que se posiciona como “o branco mais preto do Brasil”.

Eleger Tom Jobim o “maestro soberano” é ainda legitimar a filiação à bossa nova, representada por um de seus maiores símbolos, além de colocá-la como marco revolucionário da música brasileira em todos os seus aspectos. Por ocasião dos 90 anos do arquiteto Oscar Niemeyer, em 1997, Chico Buarque, em texto de homenagem, reitera as afinidades eletivas com Tom Jobim e as estende ao arquiteto. Ao sentimento de decepção do compositor por não ter morado em casa projetada para o pai por Niemeyer se mescla sua dívida diante da profissão de arquiteto, por não ter concluído o curso. Nesse texto, Niemeyer e Tom Jobim são evocados como símbolos do desejo de perfeição buscado pelo artista, aliando o sonho do arquiteto à música. O livro do jornalista Fernando de Barros e Silva, *Chico Buarque*, recupera esse texto e o elege como abertura do ensaio. A passagem citada é retirada daí: “Quando minha música sai boa, penso que parece música do Tom Jobim. Música do Tom, na minha cabeça, é casa do Oscar.”

A escolha do precursor, assim como a linha evolutiva seguida por ele, insere Chico na mesma tradição de Caetano Veloso, representada pela bossa nova, embora tenham preferido eleger pais e caminhos diferentes. As distinções entre eles tornam-se mais visíveis por ter o compositor nomeado João Gilberto como seu precursor, afinidade que permite desenhar poéticas próprias e justificar posições. Em ambos persistem a intenção de legitimar influências e o propósito de assumir o sentimento de fazer parte de um país inventado pelas suas canções.

A admiração de Chico Buarque por Antônio Brasileiro reside na defesa de uma estética pautada pelo lirismo, pelos temas amorosos e pela harmonia musical que se apropria das imagens e dos sons da natureza sob a forma de metáforas nacionalistas. É brasileiro o tom, revolucionária a urgência em preservar o desgastado sentimento de nação, através de resíduos da voz inaugural dos pássaros. O primeiro encontro entre eles talvez tenha sido com “Sabá”, de 1968, nova canção do exílio que, durante o Festival da Canção, foi

considerada distante dos ideais políticos do momento. Concorrendo com a politizada “Pra não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré, “Sabiá” foi a escolhida e recebeu homérica vaia.

O canto melancólico do exílio não correspondia ao tempo marcado por gritos e mordidas causados pela repressão. O recado era sofisticado, tanto no nível melódico quanto textual, tornando-se incompreensível para os ouvidos da opinião pública, voltada para o estilo eloqüente das canções próprias ao ambiente espetacular dos festivais. A letra denuncia, em tom lírico, o silêncio imposto pela censura, pela evocação da paisagem emudecida do país das palmeiras. A emergência do canto e da voz “da sabiá” é uma metáfora da expressão artística reprimida: “Vou voltar/ Sei que ainda vou voltar/ Para o meu lugar/ Foi lá e é ainda lá/ Que eu hei de ouvir cantar/ Uma sabiá.”

O MEU SAMBA É UMA CORRENTE

O poder atribuído à música em “Paratodos” refere-se ao seu valor de antídoto, capaz de curar a humanidade de todos os males, motivo recorrente na obra de Chico Buarque. A função libertária da música se anuncia desde sua primeira canção, “Tem mais samba”, de 1965, em que ele afirma que, “se todo mundo sambasse, seria tão fácil viver”. Mas a trajetória do artista, no empenho de ler a realidade pela mediação do discurso musical, passa por transformações e acarreta mudanças no tratamento desse discurso. O período vivido sob repressão política abala o impulso revolucionário do samba, como em “Essa moça tá diferente”, “Corrente” e “Agora falando sério”, notando-se que a ênfase no recurso auto-reflexivo e metalingüístico de sua obra contém uma leitura alegórica e denunciante do momento histórico: “Agora falando sério/ Eu queria não cantar/ A cantiga bonita / Que se acredita/ Que o mal espanta/ Dou um chute no lirismo/ Um pega no cachorro/ E um tiro no sabiá/ Dou um fora no violino/ Faço a mala e corro/ Pra não ver banda passar.”

Em “Paratodos”, a mensagem musical retirada dos intérpretes nacionais atua em todos os sentidos, ultrapassando o auditivo, uma vez que o seu consumo antropofágico se reverte em força positiva e em experiência de vida. A formação do artista se vale do exemplo da música, a ponto de se redimir dos males pelo exercício salutar da profissão. Na sua ação catártica, propicia ao outro a vivência da tristeza e da alegria, como prova do valor a ela atribuído. Seguindo o modelo das cantigas populares que se revestem de lição exemplar, o narrador-artista dirige-se ao público para aconselhá-lo, cumprindo missão

instrutiva, comum aos repentistas de feira nordestina: “Nessas tortuosas trilhas/
A viola me redime/ Creia, ilustre cavalheiro/ Contra fel, moléstia, crime/ Use
Dorival Caymmi/ Vá de Jackson do Pandeiro/ Vi cidades, vi dinheiro/
Bandoleiros, vi hospícios/ Moças feito passarinho/ Avoando de edifícios/ Fume
Ari, cheire Vinicius/ Beba Nelson Cavaquinho.”

Se a experiência da ditadura provocou sentimentos de mal-estar no artista e descrença na denúncia política pela música, em *Paratodos* o clima é de bem-estar e de purgação da dor pela alegria, em que se exercita o conceito de “gaia ciência”, o “saber alegre” do filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900). A positividade existencial se nutre da experiência da dor, sem haver a superação de um pólo pelo outro. Os discursos do ressentimento, do luto e da melancolia são substituídos pela alegria restauradora. A abertura política no país havia sugerido o extravasamento de emoções, por meio do desfile alegórico e metafórico pela avenida do bloco da ditadura, em “Vai passar” (1984), em que se reforça o desejo de restauração da democracia e da vitória do samba popular.

Semelhante posição se encontra na mais famosa canção do autor, “A banda” (1966), momento de exaltação do poder mágico e revolucionário da música. Durante a passagem da banda, vivencia-se, por instantes, a participação do homem comum, motivado a sair da alienação e a despertar para a ação. O tom lírico dessa composição, aliado à sua melodia contagiante, marcou o lançamento oficial de Chico Buarque no cenário nacional, embora tenha se convertido em argumento negativo no balanço de sua obra feito pela crítica. O efeito catártico de “Vai passar” se realiza pelo desfile do “bloco do sanatório geral”, anunciando o fim da ditadura militar.

A década de 1990 registra o convívio dos países periféricos com o processo político e econômico da globalização, o que resultou não só no poder de igualar as qualidades locais com as estrangeiras, mas de ampliar as desigualdades, integrando globalmente as minorias. A imagem de nação moderna vai perdendo o seu traçado original, como na canção de 1998, “Iracema voou”, revisão do modelo romantizado da personagem Iracema, do livro de José de Alencar (1829-1877). O vôo de Iracema em direção à América, em busca de emprego, serve como emblema do destino de milhares de habitantes das nações periféricas, embalados pelo ritmo desconcertante do neoliberalismo.

América refere-se ao nome do continente que se incrusta e se alegoriza no nome de mulher, Iracema, efetuando-se a inversão do sul pelo norte e a perda da identidade, causada pela falta de pertencimento ao lugar de origem. Rompe-se o sentido positivo de Iracema representar o continente e se impor como mito fundador da colônia, como no romance romântico, ao ser relida na condição de

desterrada na própria terra: “Iracema voou/ Para a América/ Leva roupa de lã/
E anda lépida / (...) Não dá mole pra polícia/ Se puder, vai ficando por lá/ Tem
saudades do Ceará/ Mas não muita/ Uns dias afoita/ Me liga a cobrar: /- É
Iracema da América.”

UM SAMBISTA QUE ESCREVE LIVROS

Se a força revolucionária do samba pode se realizar no espaço público da rua, da avenida, do carnaval ou das manifestações populares como as passeatas, os comícios das diretas, a literatura de Chico Buarque tem menor poder de “levantar poeira”. *Estorvo* (1991), *Benjamim* (1995) e *Budapeste* (2003), além de *Fazenda modelo* (1974), compõem o seu acervo literário, mas se desvinculam – com exceção dessa primeira novela – de força alegórica e política, do apelo emotivo e sedutor das canções.

O efeito truncado e labiríntico da narrativa atende ao descompasso das personagens com o mundo, à falta de saída dos problemas que atingem a sociedade pós-urbana e pós-moderna. A praça pública perde a função de ser o local de convivência humana e de palco de discussões, ao ceder lugar para a dispersão dos grandes centros urbanos, povoados pela fantasmagoria dos falsos encontros e de troca de experiências. Com a ruína dos discursos utópicos, pelo esvaziamento do ideal de mudança alimentado pelo espírito revolucionário das décadas anteriores, Chico Buarque se reduplica em artista e escritor e abandona o palco da rua. O narrador de *Budapeste* é retratado na sua função invisível de *ghost writer*, o escritor fantasma que perde a identidade e se torna autor de livros que nunca escreveu. Por meio de um processo irônico, instaura-se o clima de estranhamento do escritor com a própria imagem.

Chico Buarque é hoje um escritor pop, o duplo do artista consagrado, que, em virtude de seu temperamento e de estratégias mercadológicas, cultiva o sonho de se transformar em artista invisível, não cedendo à solicitação esquizofrênica da mídia. O compositor se esconde na pele do escritor, o artista detesta o palco e o espetáculo, alcança a popularidade por se mostrar avesso a ela e se consagra muito mais pela negação da celebridade. Ao contestar a participação mais efetiva na vida pública, furtando-se a emitir opiniões políticas ou se recusando a comparecer a sessões de homenagens, defende a vida privada como refúgio e se fecha para o populacho. Comparece ao festival do livro em Parati, declarando: “Às vezes é bom que o escritor se exhiba um pouquinho, que saia da toca e se reúna com outros escritores. Senão viram

bichos esquisitos.”

Bicho esquisito ou não, Chico Buarque responde por uma participação efetiva na história da música popular brasileira e na defesa de uma imagem de país que ajudou a inventar com seus acordes dissonantes. Se os sonhos ficaram no meio do caminho, a intenção em realizá-los pela mediação da música permanece e se desdobra na revitalização de sua obra pelos futuros leitores.

NOTA

1 Parte deste ensaio foi publicada na revista *Ciência Hoje*, vol 36, n 0 211, dez. 2004.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS E SILVA, F. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004.

CAVALCANTE, B.; STARLING, H. & EISENBERG, J. *Decantando a república. Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro e São Paulo: Nova Fronteira/Faperj e Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

MATOS, C. N.; TRAVASSOS, E. & MEDEIROS, F.T. (orgs.) *Ao encontro da palavra cantada. Poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: Sete Letras/CNPq, 2001.

VIANNA, H., *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/Jorge Zahar, 1999.