

SINFONIAS DO COTIDIANO BRASILEIRO (POESIA E MÚSICA EM CHICO BUARQUE DE HOLANDA)

IRLYS ALENCAR FIRMO BARREIRA*

RESUMO

O texto aborda um conjunto de representações sobre o cotidiano brasileiro contidas nas músicas de Chico Buarque de Holanda. Tendo em conta as especificidades que marcam a música popular brasileira, o texto busca refletir sobre as condições de produção poéticas, que se inspiram nas tramas e enredos típicos de nossa sociedade. São tramas que têm como personagens principais a mulher, o malandro e tantos outros que corporificam as contradições e dilemas de uma realidade complexa e diferenciada. O lírico, o trágico, a vida moderna e o seu contraponto dão sentido à orquestração poética das músicas do compositor, visto como intérprete de seu tempo.

* Professora titular do Programa de Pós Graduação em Sociologia da UFC

Chico Buarque de Holanda. Seu nome é marca registrada da música popular brasileira. Suas canções falam de múltiplos sentimentos, evocando desejos, perdas, sonhos, desigualdades sociais e perseguições políticas, utilizando metáforas que saltam do erudito ao popular. Em entrevista concedida à Revista 365 (cf. Meneses, 1982:72) o compositor afirma: "Sou um cantor de co-

tidiano", expressão que muito bem configura seu trabalho de criação musical voltado para a função de retratar o universo brasileiro, tal qual um repórter, que tira fatos da vida diária e comum para compor o material de suas notícias.

O objetivo deste artigo é explorar dimensões culturais da música de Chico Buarque de Holanda, atentando para sua capacidade de expressar aspectos importantes e cotidianos da sociedade brasileira moderna. As prioridades temáticas, as metáforas, a evocação de personagens, os recursos melódicos e rimas servirão de guia para o entendimento da música como forma singular de representação da realidade cotidiana.

UM COMPOSITOR, UM ESTILO

A emergência de um compositor do estilo de Chico Buarque está relacionada com

Fazer da linguagem o artefato do sublime. Transformar desejos em sons e palavras. Eis a tarefa do poético-musical, patrimônio histórico de uma forma de criação que tenta resgatar a alegria, exorcizar o lamento: "A tua lembrança me dói tanto, que eu canto pra ver se espanto esse mal" ("Desencontro" - Chico Buarque de Holanda).

A música, sendo ritmo e rima é um recurso inscrito na própria linguagem, pois, como nos lembra Barthes (1982) "sem ritmo nenhuma linguagem seria possível".

Sabemos que a produção poético-musical é simultaneamente expressão individual e coletiva, sendo recurso utilizado desde épocas remotas para expressar diferentes situações. É também, contemporaneamente, fruto de uma experiência criadora, marcada pelo desejo de superar as influências, de explicitar originalidades (Bloom, 1995). Cada autor é sucessor e precursor de modos de exprimir sua obra, cuja efetividade recria escolhas, temporalidades e marcas: as famosas etapas a partir das quais identificamos tendências e escolas.

O compositor é também intérprete de seu tempo, narrador de acontecimentos vividos (Benjamin) ou maestro de uma orquestra de sentidos e sentimentos. Aquele que é capaz de, estando "à toa na vida, ver a banda passar cantando coisas de amor".

as características típicas de transformação da música popular brasileira, ao lado de outras formas culturais que permeiam o mundo da arte em geral.

A *Arte em Revista 1*, que publicou um inventário dos anos 60, destaca três tendências da música, em torno das quais erguiam-se os críticos do gênero. A primeira defendia as produções consideradas autênticas da MPB aliadas a aspectos tradicionais de origem popular. Uma outra perspectiva buscava unir a sensibilidade de base popular com compositores de origem universitária comprometidos com formas de engajamento político. Uma terceira tendência defendia a autonomia dos fenômenos artísticos, valorizando a Bossa Nova e o emergente Tropicalismo.

No espaço dessas diferenciações que atravessam o campo artístico musical é possível dizer que as músicas de Chico Buarque estão de algum modo identificadas com aspectos de cada uma das tendências, muito embora em alguns momentos suas composições fossem colocadas como espécie de opção ao Tropicalismo ou à música de protesto.

De todo modo, o sucesso musical de Chico Buarque esteve, desde o início, ligado à sua capacidade de agregar ritmos e letras, factíveis de atingir uma classe média urbana identificada com o tema das questões nacionais, sem a radicalidade das vozes “nacionalistas” ou expressões voltadas inteiramente para o engajamento político. Nesse sentido, vale a pena reproduzir o depoimento de Carlos Drummond de Andrade: “A felicidade geral com que foi recebida a passagem dessa Banda tão simples, tão brasileira e tão antiga na sua tradição lírica, que um rapaz de pouco mais de 20 anos botava na rua, alvoroçando novos e velhos, dá bem a idéia de como estávamos precisando de amor” (*Correio da Manhã*, cf. Werneck, 1994: 72).

As músicas de Chico Buarque trazem o som da diversidade contida nos ritmos ances-

trais que vêm da cantiga urbana de Portugal (Tinhorão, 1990) e das expressões musicais populares que se materializaram no samba. Amante da Bossa Nova, Chico Buarque também herdou as notas dissonantes de João Gilberto, mais fortemente visíveis na parceria com Tom Jobim.

É, portanto, um dos compositores capaz de expressar uma musicalidade diversificada, onde se percebem recursos oriundos da linguagem musical dos modernistas dos anos 30 e 40 que “prendia-se, de um lado, às forças da tradição – tonalidade, modalismo; e, de outro, incorporava traços da contemporaneidade compatíveis com os perfis rítmicos, timbrísticos, melódicos, oriundos dos cantos folclóricos” (Contier, 1992: 281).

O repertório de Chico Buarque traz um conjunto diversificado de ritmos que inclui valsa, samba, bolero, frevo, tango, etc. Entre eles a presença forte de um samba que desceu o morro e foi se complexificando em novos acordes. Trata-se de uma característica emblemática da música brasileira que, segundo Menezes Bastos (1996), estabelece em suas origens um diálogo criativo de ritmos que incluem o maxixe, tango, blues, foxtrote, fado, valsa, travando ainda um diálogo com Chopin e Ravel.

Marcado por tons graves, o som musical de Chico Buarque, de difícil assimilação ao primeiro contato, traz a conformação de notas dissonantes com acordes abertos que às vezes dão a impressão de “frases” que não se concluem. A música “Moto Contínuo”, de 1981, em parceria com Edu Lobo, traz a marca do final repetido sem os acordes que sinalizariam o fechamento da música. Na mesma direção, a música “Pelos Tabelas”, de 1984, mostra uma sonoridade repetitiva e intermitente, que gradativamente vai diminuindo o volume para sinalizar o final não concluído na música.

Caracterizam-se também as composições musicais de Chico Buarque pelo trabalho de

construção das letras, que dão a impressão de que a melodia tem a função principal de dar maior vigor e som às palavras. Na música "Beatriz", por exemplo, a palavra chão vem acompanhada da nota mais grave, enquanto a palavra 'céu' traz a nota mais aguda. Em algumas situações, letra e música funcionam como repetição onomatopaica de sons que vêm dos objetos. A música Pedro Pedreiro faz da frase "Que já vem" o barulho repetido do trem. A música "Acorda, amor" traz em seu arranjo o som semelhante ao barulho da sirene. Também, a música "Suburbano Coração" imita, em sua primeira estrofe, o som das badaladas do relógio. Trata-se de um recurso poético-musical já presente em Villa Lobos na descrição de ruídos de máquinas presente no "Trenzinho Caipira" que Contier (1992) identificava como traço pré-futurista e pré-concretista.

A sintonia entre letra e música transparece bem nas palavras do próprio compositor: "...Eu vejo a letra tão dependente da música e tão enraizada na melodia, meu trabalho é todo esse de fazer a coisa ser uma coisa só, que geralmente a letra estampada em jornal me choca um pouco. É quase uma estampa obscena" (*Folha de São Paulo*, 09/01/94).

Não obstante a variabilidade do acervo musical que caracteriza as composições de Chico Buarque, há uma dimensão de originalidade marcada pela capacidade de recuperar temas populares a partir de uma erudição vinda da tradição familiar de seu pai, Sérgio Buarque de Holanda. Essa comunicação enriquecedora estabelecida entre o erudito e o popular é considerada por Massi (1991) como o traço marcante de sua poética.

Ainda iniciante, ele musicou o poema *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, utilizando-se de contatos com músicos já consagrados como Baden Powell e Vinícius de Moraes e participando ativamente de espaços promovidos por festivais. A "Banda" vence o festival de 1966 promovido pela TV

Record, música que lhe renderá celebridade o suficiente para ser convidado a participar de shows e programas de rádio e televisão.

Os primeiros anos após 1964 não repercutem imediatamente sobre a produção cultural. Clássicos do cinema brasileiro, tais como "Deus e o Diabo na Terra do Sol", de Glauber Rocha, e "Vidas Secas", de Nelson Pereira dos Santos, datam desse período. Gradativamente, Chico Buarque passa a viver da música dividindo-se entre Rio e São Paulo em programas de rádio e televisão. Dentre eles o musical "Pra ver a banda passar" ao lado de Nara Leão (Werneck, 1994). Por ocasião do Festival Internacional da Canção, Chico Buarque obtém o terceiro lugar com a música "Carolina" interpretada pela dupla Cinara e Cibele.

A música popular brasileira, firmando-se no cenário nacional e seduzindo setores intelectualizados da classe média, tem, no entanto, suas divisões internas. No primeiro momento, há uma oposição radical entre Bossa Nova e Jovem Guarda. O surgimento do movimento Tropicalista é interpretado, tanto pela crítica como pelo público, como uma espécie de oposição à forma discreta de Chico Buarque através da irreverência de Caetano Veloso.

A ousadia contida na peça "Roda Viva", dirigida por José Celso contrariou, no entanto, a versão de compositor pacato, rendendo-lhe dividendos sérios que, somados a seu passado de engajamento político, produziram crescentes perseguições.

Após a decretação do AI-5, segundo o relato de Werneck (1994), Chico acordou com a polícia dentro de sua própria casa. A música "Acorda, amor" pode ser pensada como recurso sublimador de uma situação vivida durante o período em que muitos músicos sentiram a necessidade de retirar-se do país.

Chico Buarque será um dos exilados a viver esse momento de saída e dúvida quanto à possibilidade de volta. Ao tomar o cami-

nho de retorno dedica-se com intensidade à sua carreira musical nunca de fato interrompida, travando grandes embates com a censura. Nesse sentido, aprendeu a disfarçar suas letras através de personagens fictícios (pseudônimos) que assinavam suas músicas.

O processo criativo de Chico Buarque navega por composições musicais que incluem peças de teatro e mais recentemente chega à literatura. Os temas são tirados de sua vida pessoal, do cotidiano brasileiro, do teatro grego, transposto para o subúrbio carioca (*Gota d'Água*). A sofisticação e arranjos musicais talvez expliquem um sucesso que transcende as modas. Gradativamente, o compositor firma-se como uma espécie de emblema da música brasileira, conseguindo a difícil artimanha de unir ritmos e temas do passado com um processo criativo que se coaduna com os espaços culturais de consumo já consolidados.

A MÚSICA COMO FORMA DE INTERPRETAÇÃO SOCIO-LÓGICA

A tentativa de interpretação sociológica de obras artísticas sempre foi ponto polêmico. Não por acaso, Bourdieu (1995), analisando a obra do escritor Gustave Flaubert, coloca inicialmente as complexidades e críticas direcionadas ao questionamento da “explicação sociológica” no âmbito da criação literária. Sua conclusão a respeito do tema é que a sociologia, ao desnaturalizar objetos consagrados, desmistifica as construções imaginárias daquilo que foi criado para produzir prazer estético, causando, portanto, mal-estar.

Isso é verdade também para a música, que indiscutivelmente produz o prazer da escuta, evocando também outras formas expressivas ligadas à dança e outros rituais. A análise sociológica sinaliza, por outro lado, emblemas culturais que se revelam na linguagem, no modo a partir do qual o compositor retira

da sociedade sua matéria-prima. Nesse sentido, o compositor molda, a partir de materiais e regras que são específicas do campo artístico, aspectos de uma sociedade localizados em determinado tempo histórico.

São vários os trabalhos que analisaram a música brasileira como expressiva de valores típicos da sociedade em seus processos variados de manifestação. Oliven (1987), por exemplo, refere-se à música popular brasileira como sendo reveladora de códigos e costumes culturais, entre eles, as representações masculinas sobre as relações entre os sexos no Brasil. Interpretações a respeito do samba como forma de cultura popular (Berlinck, 1976) ou da música como metáfora do modo de vida ou costumes do sertão (Vieira, 1992/93) constituem exemplos, dentre muitos outros existentes, de que para além do prazer a música sinaliza costumes e projeções de uma época.

A música popular brasileira – MPB – foi a sigla que deu identidade a um conjunto de composições que apresentava diferentes faces de um Brasil Moderno. No final da década de 60 o teatro de arena, o cinema novo, Brasília e a arquitetura de Oscar Niemeyer representaram matrizes a partir das quais a geração musical inscreveu suas notas.

Seja na sua versão irreverente de valores, na crítica política ou na versão romântica, a chamada música popular brasileira apresenta uma espécie de crônica dos costumes que se presta bem à análise sociológica. O conteúdo de uma produção musical ou poética pode ser pensado como porta de entrada para se compreender modos de pensar e viver uma época.

Roger Bastide (1977), falando a respeito da poesia como método sociológico, refere-se à necessidade de o pesquisador ultrapassar as fronteiras do puro domínio racional e captar sentimentos, pois “a estética é uma tendência permanente, racional e pro-

funda da humanidade, que existe desde o tempo dos habitantes das primitivas cavernas, que faziam dos ossos flautas musicais e desenhavam nas paredes das rochas, com suas mãos tintas de vermelho, os saltos dos animais ou os arabescos dos seus sonhos". O artista retira então de seu mundo a matéria, substância com a qual molda sua canção, cantando a vida, a morte, a mulher, a tristeza e a alegria.

Chico Buarque pode ser caracterizado como um dos compositores que tira sua criação poético-musical da vida cotidiana. "Tem mais samba no chão do que na lua. Tem mais samba no homem que trabalha. Tem mais samba no som que vem da rua".

É a sociedade brasileira, com seus problemas, seus desvalidos, pivetes, marginais e malandros que serve de matéria-prima às músicas que articulam denúncia, cotidiano e lirismo. É nesse sentido que Adélia Bezerra de Meneses faz um paralelo entre as músicas de Chico Buarque e o momento sociopolítico a partir do que ela nomeia de homologia estrutural. Segundo as palavras da referida autora: "descobrir aí uma poesia que conta a história do seu tempo, ao contar a história do homem" (Meneses, 1982: 18).

Os propósitos da discussão desse texto são bem mais restritos, muito embora cada escolha abra sempre possibilidades infinitas de discussão. Escutar as músicas de Chico Buarque, examinar as letras verificando o que há de recorrente, penetrar no labirinto metafórico da poesia torna-se o guia dos passos iniciais, iluminados pelas seguintes questões: como o cotidiano brasileiro aparece nas canções do compositor, de que forma e a partir de que personagens é nomeado?

Cantar o cotidiano é falar de múltiplas dimensões da vida. Chico Buarque, além de expressar sentimentos relativos a amor, perda e felicidade, que são de caráter mais subjetivo, apresenta, em suas composições, temáticas que são da ordem do "social" ou da

"política" referidas em situações variadas da sociedade brasileira. A partir de metáforas originais, apresenta situações emblemáticas da cena de um espaço urbano desigual e sedutor em torno do qual passeiam personagens diurnos e noturnos com os dilemas típicos de um mundo que cresce feito "roda viva" e "carrega o destino prá lá".

O MUNDO SOCIAL PELAS LENTES DO COMPOSITOR

A referência constante a temas e personagens do mundo urbano faz das músicas de Chico Buarque espécie de relato de cenas observadas em uma sociedade diversificada. Segundo suas próprias palavras, é daí que nasce sua inspiração: "Quando entrei na faculdade de arquitetura, São Paulo novamente se transfigurou aos meus olhos. As universidades, a rua Maria Antônia, os sonhos políticos, as frustrações, a profissão, o tijolo, o pedreiro, o engenheiro, São Paulo vista de dentro. As longas noites paulistas e o violão entrando em cena. E foi aí que eu encontrei a fonte do meu samba urbano, cheirando a chaminé e asfalto. É, portanto, sem receio que confesso que Pedro Pedreiro espera o trem no subúrbio paulista, Juca é o cidadão relapso do Brás, Carolina é a senhorita da janela da Bela Vista e a banda passou, por incrível que pareça, no Viaduto do Chá, em clara direção ao coração de São Paulo" (Discurso proferido por Chico Buarque, na Câmara Municipal de São Paulo, cf.: Meneses, 1982:20).

O samba urbano cheirando, a "chaminé e asfalto" diz bem das constantes referências do compositor às vicissitudes da cidade grande, incapaz de acolher de forma igualitária e com dignidade as diferentes categorias sociais. Pedro Pedreiro é o símbolo da espera intermitente, do "sem vintém" que espera a sorte, o filho, a morte e personifica a esperança aflita dos moradores pobres do subúrbio. A irreverência de Juca demonstra o lado

contestador mas não menos sombrio da vida de setores populares: O sambista seresteiro a zombar da ordem do delegado que “nunca fez samba pois nunca viu Maria”. Carolina representa o lugar feminino da espera, o sonho configurado em espaços ainda não inteiramente dominados pela urbanidade.

Esse caráter romântico que parece se contrapor ao fluxo contínuo da cidade grande é nomeado por Adélia B. de Meneses (1982) de lirismo nostálgico, marcando o início das composições de Chico Buarque na década de 70. A autora destaca como canções típicas desse momento “A Banda”, “O Realejo”, “Sonho de um carnaval”, “Noite dos mascarados” e “Olé Olá”.

O lirismo pode, no entanto, ser percebido como a poesia incrustada em espécies de nichos que se superpõem ao tempo. Além da nostalgia, o mundo fugidio pode guardar recantos sutis de encantamento e beleza.

A música “As vitrines”, de 1981, traz o contraste entre o caminhar que se perde nas galerias e o vigia que “cata a poesia” refeita no caminhar. Vale a pena examinar um pouco mais detidamente esta letra:

“Os letreiros a te colorir
Embaraçam a minha visão
Eu te vi suspirar de aflição
E sair da sessão, frouxa de rir
Já te vejo brincando, gostando de ser
Tua sombra a se multiplicar
Nos teus olhos também posso ver
As vitrines te vendo passar
Na galeria
Cada clarão
É como um dia depois de outro dia
Abrindo um salão
Passas em exposição
Passas sem ver teu vigia
Catando a poesia
Que entornas no chão”

O segredo dessa música parece estar no caráter fugidio e efêmero da vida na cidade, composta de luzes, apelos, sombras e galerias. Lugar onde é possível passar sem ver e se perder no excesso das luzes. O início da música supõe um diálogo e um pedido de permanência. Prossegue a letra anunciando a personagem que se locomove entre espaços de um mundo que parece transparente, mas “embaraça a visão”, criando formas imaginárias, entre as quais o cinema, lugar recluso e legítimo da imaginação.

O vigia, como contraponto da imagem fugidia parece evocar o *flâneur* analisado por Benjamin. Embora personagem de um “outro tempo”, ele faz a alegoria das significações espaciais, emprestando a elas seu olhar de admirador que cata a poesia derramada e perdida pelo vão da cidade.

Talvez, menos que nostalgia, seja viável pensar que a criação poético-musical de Chico Buarque navega nessa duplicidade de um mundo estilo roda-viva, que se curva de vez em quando diante de algo que brota de lugares inusitados, como espécie de resistência que tanto assume conotações políticas como sentimentais.

Há, no entanto, nas primeiras composições de Chico Buarque uma forma lírica mais evidente que irá de algum modo diferenciar-se de suas produções subseqüentes, principalmente aquelas marcadas pelos dribles à censura ou denúncias de um sistema autoritário. Esse fato coloca para o analista a tentação de sucumbir às “fases” através das quais identificam-se tendências evolutivas ou diferenças no espaço interno da produção artística.

Em outra direção, é possível optar por uma escolha de temas circunscritos à obra do compositor, segundo a hipótese deste artigo, reveladores de uma modernidade típica da sociedade brasileira tão bem capturada através da música. Trata-se de uma sensibilidade especial da criação artística para tematizar a

vida borbulhante e igualmente paradoxal que atravessa o tempo em seus personagens e códigos diversos. A multiplicidade de valores e vozes silenciadas que passam a ter, através da música, uma espécie de interlocução exemplar.

Nesse sentido, será privilegiada nessa discussão a análise de categorias sociais que, de modo recorrente, povoam o universo musical do compositor. São elas os excluídos sociais, as mulheres e os poderosos. Essa classificação envolve diferentes momentos da obra musical de Chico Buarque que se inserem em um conjunto nomeado de “representações sobre o mundo social”.

OS EXCLUÍDOS DO MUNDO URBANO

O espaço social que representa os excluídos do Brasil moderno nas composições de Chico Buarque refere-se ao trabalhador, o malandro e o marginal; destacam-se também a mulher de diferentes classes sociais e os poderosos, evocados principalmente durante o período de repressão.

Muito embora as músicas explicitem tanto situações como personagens, é importante afirmar que elas caracterizam-se essencialmente por seu forte conteúdo social, deixando nítida a crítica a circunstâncias de desigualdade que povoam o mundo urbano.

Músicas que já se tornaram verdadeiros hinos povoam o universo amplo das composições de Chico Buarque, que expressam a categoria dos explorados ou desclassificados. São elas: “Pedro Pedreiro” (1965), “Construção” (1971), “Primeiro de maio” em parceria com Milton Nascimento (1971), “Pivete” em parceria com Francis Hime (1978) e “Meu Guri” (1981).

Nas letras das composições destaca-se a vida do trabalhador urbano incluindo as aviltantes condições de trabalho, ao lado da

situação vivida pelo marginal menor e sem perspectiva de futuro. As letras não configuram somente uma música de protesto, deixando afluir uma situação lírica e simultaneamente trágica, a exemplo dos versos da música “Meu Guri”. A letra dessa música supõe o relato de uma mãe amorosa que, parecendo ignorar a condição de marginal do filho, entra no discurso lúdico de sua fantasia de “um dia chegar lá”. Recebe presentes e documentos falsos oferecidos a uma mãe preocupada com a onda de assaltos.

A letra também revela a duplicidade de mundos: o morro, configurado como o lugar da pobreza e a parte baixa da cidade onde o guri recolhe o “carregamento”. Na estrofe “Eu consolo ele, ele me consola, boto ele no colo pra ele me ninar”, emerge a cumplicidade entre mãe e filho, ainda mais fortemente anunciada quando este “chega” estampado nos jornais. A letra deixa escapar a fina ironia da pobreza, incapaz de ascender a uma outra condição social, a não ser através do roubo. É através dele que se torna possível a realização do sonho da mãe em sua trágica ingenuidade.

A possibilidade de retirar do trágico os fragmentos de uma poesia oculta caracteriza muitas das composições de Chico Buarque. Algumas revelando a tragédia do submundo em sua lógica interna avessa e de difícil conciliação com o espaço da ordem.

A fuga ao mundo da ordem aparece inúmeras vezes através da personagem do malandro, que faz de sua vida uma espécie de drible às convenções, unindo boêmia e esperteza.

Músicas de Chico Buarque, abordando o tema da malandragem, são recorrentes desde o início de suas composições. Em 1965, a música denominada “Malandro quando morre” diz no último verso: “Malandro quando morre vira samba”. Na *Ópera do Malandro*, inspirada em duas outras óperas – e dos três vinténs de Brecht e a dos mendigos de John Gay –, as composições retomam com vigor o

tema da malandragem. A “homenagem ao malandro” traz uma visão crítica à visão da malandragem diferente daquela de tempos antigos. A malandragem do morro, anteriormente misturada ao samba e boêmia transmuta-se no malandro de outra classe social com terno, gravata, coluna social e candidato a “malandro federal”. Assim diz o verso:

Agora, já não é normal
O que dá de malandro regular, profissional
Malandro com aparato de malandro oficial
Malandro com retrato na coluna social
Malandro com contrato, com gravata e capital
Que nunca se dá mal

No outro extremo, a composição recupera o verdadeiro malandro:

Mas o malandro pra valer
Não espalha
Aposentou a navalha
Tem mulher e filho e tralha e tal
Dizem as más línguas que ele até trabalha
Mora lá longe e chacoacalha
No trem da central

A malandragem como condição de vida boêmia e típica de determinado segmento social traz como marca a rejeição ao trabalho, presente em músicas de uma geração antiga de compositores, tal como Ismael Silva, Francisco Alves e Noel Rosa analisados por Oliven (1986). Na perspectiva do autor, a malandragem tem seu apogeu na música brasileira da década de 30, constituindo-se uma espécie de concepção de mundo que critica a disciplina e a monotonia associada ao trabalho. Na música “Vai trabalhar, vagabundo”, de 1975, Chico Buarque também ironiza o tema do trabalho percebendo-o como uma espécie de sanção social e moral.

Outros assuntos ligados à malandragem presentes na década de 30 referem-se à es-

cashez de dinheiro, à esperteza e ao jogo de azar como estratégia de sobrevivência. No contexto dessa discussão sobre a malandragem, Oliven coloca ainda a mulher como contraponto, representada ora como condição de prazer, ora como condição de controle institucional.

A retomada de temas musicais, anteriormente tratados por outros compositores brasileiros no acervo de Chico Buarque, demonstra as linhas de continuidade existentes na música popular brasileira. De todo modo, desde 1930, as músicas enfocando o tema da malandragem sofrem variações que passam pela apologia do malandro até a recuperação apologética do trabalho, sobretudo no Estado Novo (Oliven, 1986: 59).

O espaço do poder e dos poderosos, nas músicas de Chico Buarque, aparece sobretudo mediante representações referentes ao momento da repressão política vivida no país a partir de 1964. Durante esse período, Chico Buarque demonstrou talento especial para driblar a censura e colocar em suas letras críticas veladas ou explícitas dirigidas às formas ostensivas de tolhimento da liberdade de expressão. A conhecida música “Apesar de você” tornou-se assim uma espécie de hino contra a repressão. E vale a pena retomar a primeira estrofe:

Hoje você é quem manda
Falou, tá falado
Não tem discussão
A minha gente hoje anda
Falando de lado
E olhando pro chão, viu
Você que inventou esse estado
E inventou de inventar
Toda escuridão
Você que inventou o pecado
Esqueceu-se de inventar
O perdão.

A letra, simulando diálogo com um personagem indefinido, refere-se à impossibilidade da livre expressão vivida pelo povo brasileiro, especificado como “minha gente”. A escuridão representa a metáfora de um tempo de obscurantismo e silêncio, em grande parte extensivo à produção artística. O uso de pseudônimos constitui a forma “malandra” de driblar a censura, já de olho grande nas formas de produção musical envolvidas com a temática do mundo social.

A música “Acorda, amor”, assinada com o pseudônimo de Julinho da Adelaide, em 1974, traz de forma sutil a referência aos “desaparecimentos” ocorridos no período da repressão. O refrão da música intercalado por versos que evocam uma situação de pesadelo exemplifica a situação:

“Se eu demorar uns meses
Convem, às vezes, você sofrer
Mas depois de um ano eu não vindo
Ponha a roupa de domingo
E pode me esquecer”

Outras formas sutis vão referir-se aos crimes da ditadura, a exemplo da música “Angélica” de 1977, que lembra o desespero da mãe diante do filho morto:

“Quem é essa mulher
Que canta sempre esse estribilho
Só queria embalar meu filho
Que mora na escuridão do mar”

Além das músicas que constituem uma espécie de denúncia à situação de repressão, observa-se já, em 1976, os prenúncios da anistia, momento em que a escuridão, para usar uma metáfora do compositor, vai sendo gradativamente substituída pelos “sussurros em versos e trovas que andam combinando no breu das tocas”. A composição “Flor da terra” anuncia a inversão radical de valores como uma espécie de força emergente incontrolável.

... “O que será que será
Que andam suspirando pelas alcovas
Que andam sussurrando em versos e trovas
Que andam combinando no breu das tocas
Que anda nas cabeças, anda nas bocas
Que andam acendendo velas nos becos
Que estão falando alto pelos botecos
Que gritam nos mercados, que com certeza
Está na natureza, será que será
O que não tem certeza nem nunca terá
O que não tem concerto nem nunca terá
O que não tem tamanho”

...

Que vive nas idéias desses amantes
Que cantam os poetas mais delirantes
Que juram os profetas embriagados
Que está na romaria dos mutilados
Que está na fantasia dos infelizes
Que está no dia a dia das meretrizes
No plano dos bandidos, dos desvalidos
Em todos os sentidos, será que será
O que não tem decência nem nunca terá
O que não tem censura nem nunca terá
O que não faz sentido”

Outras letras sinalizam momentos menos sombrios, onde a sensação de liberdade, através da metáfora da dança, aparece mais fortemente. A música “Pelas tabelas” traz a evocação da luta pelas eleições diretas exemplificada no verso:

..... “ Dão oito horas e danço de blusa amarela
Minha cabeça talvez faça as pazes assim
Quando ouvi a cidade de noite batendo panelas
Eu pensei que era ela voltando pra mim”

Nessa mesma direção, a música “Vai passar”, de 1984, representa o símbolo da alegria da cidade reconciliada com seu povo:

..... “Meu Deus vem olhar
Vem ver de perto uma cidade a cantar
A evolução da liberdade
Até o dia clarear”

NOMEAÇÕES DO FEMININO

As mulheres cantadas por Chico Buarque são muitas e quase todas trazem a marca de um gênero vinculado à tradição ou revolução de costumes. A Carolina que “nos seus olhos fundos guarda tanta dor, a dor de todo esse mundo”; a Januária, homenageada pela natureza, onde “até o mar faz maré cheia para chegar mais perto dela”. A mulher do Cotidiano que “faz tudo sempre igual”, que exige cuidados, espera o marido que “todo dia só pensa em poder parar”. São mulheres que esperam. A Carolina que deixou o tempo passar na janela, as mulheres de Atenas que “quando eles embarcam soldados / elas tecem longos bordados / mil quarentenas”.

Há também as mulheres que provocam paixões avassaladoras. Maria que “lembra mar... que puxa a correnteza; “Maria cigana, Maria maré” que parte com a lua.

A mulher “de vida fácil” está também bastante presente nas composições do autor. Na música “Folhetim”: “se acaso me quiseses,/ sou dessas mulheres que só dizem sim/ por uma coisa à toa uma noitada boa ou um corte de cetim”. Também colocada na condição feminina, Geni que é homossexual é “a rainha dos detentos, dos cegos e dos lazarentos, velhinhos do internato, viúvas sem porvir”.

Na música “Beatriz”, de parceria com Edu Lobo, encontra-se a mulher mistério que é “de louça, de éter, atriz”. Na música “Sob medida”, a “traíçoeira e vulgar, sem nome e sem lar”.

Muitas vezes, a mulher é evocada a partir de contraposições: “melhor seria ser filho da santa que ser filho da outra”. Também na música “Umas e outras”, observa-se o contraponto de mulheres que expressam dois modos de vida. De acordo com a última estrofe da música:

“Mas toda santa madrugada
Quando uma já sonhou com Deus

E a outra triste namorada
Coitada, já deitou com os seus
O acaso faz com que essas duas
Que a sorte sempre separou
Se cruzem pela mesma rua
Olhando-se com a mesma dor

Algumas letras revelam o surgimento da mulher liberada. Aquela que após viver a rejeição amorosa libera-se e desafia “Olhos nos olhos”, refeita pelo tempo e por novos amores. “E quantas águas rolaram/, tantos homens me amaram/ bem mais e melhor que você”.

As inúmeras explicitações da condição feminina encontram-se nomeadas na canções do compositor, sugerindo a travessia de vários momentos. Assim, “a moça que está diferente” é metamorfose daquela “que é a tal da janela que eu me cansei de cantar, e agora está só na dela botando só prá quebrar”.

A diversidade de papéis femininos incide sobre as diferentes formas de amor que compõem o repertório poético de Chico Buarque. Assim, o amor puro da valsinha que fez “o mundo compreender e amanhecer em paz” é travestido em outras formas. Na personagem da música “Rita”, “que matou nosso amor de vingança”, na traição como gota de água que fez extravasar “Um pote até aqui de mágoa”, na despedida de um amor dilacerado e jogado “nos teus pés, ao pé da cama”. O amor de muitas rimas e dentre elas a dor, a exemplo de sua forma simbiótica que não sobrevive a separação, pois “se confundimos tanto as nossas pernas, diz com que pernas eu devo seguir”. O sentimento também se adoça com açúcar e afeto figurado no par convencional, cuja mulher faz um doce predileto à espera do marido que foi em busca do salário e parou no bar “olhando as saias de quem vive pelas praias coloridas pelo sol”. Em “samba para um grande amor” a palavra mentira serve de estribilho e contraponto ao conjunto de versos românticos que adquirem assim, uma dimensão de ironia.

Amores não convencionais também emergem na música "Mar e Lua", que fala de duas mulheres que "amavam o amor sereno de noturnas praias, levantavam as saias e se enluaravam de felicidade...". Amores difíceis (Retrato em branco e preto), impossíveis, proibidos, não correspondidos refletem os diferentes amores que amam "De todas as Maneiras".

Esses sentimentos são corporificados em personagens que sintetizam diferentes classes sociais. "O amor mal feito fazer a barba e partir" do operário, da prostituta que "para viver do amor, há que esquecer o amor", o amor do funcionário e da bailarina "que é tão bom, mas o horário é que nunca combina". Em "Casamento dos Pequenos Burgueses" encontra-se o teatro das convenções sociais: "Ele faz o noivo correto e ela faz que quase desmaia/, vão viver sob o mesmo teto até que a casa caia" A diversidade de personagens e modos de ser fazem das músicas espaços permanentes de identificação. Esta, muitas vezes evocada na forma de colocar-se em lugar do sujeito, dar voz a personagens assumidos no masculino ou no feminino.

A linguagem presente nas músicas é por vezes narrativa, referindo-se a um outro ou às vezes é cantada como expressão de um sentimento vivido. São vozes diferentes que falam de um mundo da ordem e da desordem, lados em antíteses ou convivências desiguais que revelam o paradoxo do mundo.

No samba dos anos 30, 40 e 50, como afirma Oliven (1976) os temas do trabalho, dinheiro e mulher são freqüentes e interligados. Orestes Barbosa e Noel Rosa constroem associações dicotômicas entre trabalho e lazer, sendo a mulher considerada elemento propulsor de conflitos que são alusivos ao mundo da ordem e da desordem, Conclui, então Oliven, que a mulher "faz e desfaz o homem", em seu papel dicotômico de provocar ventura ou infelicidade.

Na mesma direção Berlinck (1976), em sua análise sobre o samba brasileiro, constata a construção masculina e feminina como elementos constantes na maioria das músicas. A "mulher doméstica", a "mulher piranha" e a "mulher onírica" compõem uma trilogia de imagens que perpassam o imaginário musical do samba em diferentes momentos. Referindo-se à música "cotidiano" de Chico Buarque, Berlinck a caracteriza como sendo a "denúncia resignada da ordem" (p. 105).

De fato, comparando-se o modo como a mulher é cantada em sambas tais como "Saudades da Amélia" de Ataulfo Alves ou "Emília" de Wilson Batista, cujos versos são bastante conhecidos, percebe-se que a música "Cotidiano" de Chico Buarque é tradutora de mudanças em relação ao padrão anterior que é importante ressaltar. Percebe-se que a referência ao feminino perde o seu caráter de idealização tal qual está presente na "Amélia que era mulher de verdade", para transfigurar-se na explicitação de uma condição vivida em sua ambivalência, submissão e transgressão. Tudo se passa como se o compositor se colocasse na condição de ator e ser humano portador das complexidades e incoerências do desejo. Assim, na música "Cotidiano", a mulher é aquela que sufoca, mas mantém o sorriso, garantia e pontualidade do sujeito que se cala porque pensa na vida pra levar. A mulher exprime a condição de opressão e garantia. O carinho diário de muitas bocas: de hortelã, café, paixão e pavor. Do lado masculino, a boca calada de feijão. As mulheres, nessa perspectiva, acenariam com as metáforas da mistura com seus lados ambivalentes ou paradoxais.

A multiplicidade de falas no feminino e no masculino povoada por formas variadas de identificação distingue o samba de Chico Buarque de seus antecessores. A recusa a qualquer padrão feminino idealizado, seja da mulher tradicional ou liberada, faz com que a diversidade de situações e papéis possa ser

percebida em sua inteireza. A capacidade de absorver o antigo e incorporar um novo paradigma de mulher marcam a originalidade de músicas que acenam diferentes tempos e lugares.

A travessia de tempos encontra-se bem configurada no significante “janela”, tema utilizado em diferentes músicas: A banda, Carolina, Januária, Flor da idade, A noiva da cidade, Juca, Lua cheia, Ela e sua Janela, Choro bandido. Lugar metafórico de transição entre a casa e a rua, a janela simboliza a espera, o sinal de travessia, o lugar de sedução e serenata, o recato limite da condição feminina, espaço potencial de chamado – “mesmo que você feche o vestido e as janelas do vestido minha musa vai cair em tentação” (música “Choro Bandido” em parceria com Edu Lobo).

Outros tempos revelam um novo sentido do feminino sob a condição da modernidade urbana, referido na mulher da música “Vitrines” que desfila e se perde nas galerias, vai ao cinema e “sai da sessão frouxa de rir”.

Figura mutante, travestida de muitas facetas, a mulher nas músicas do compositor é a referência de modificações fortes e recentes de uma condição social. A título de exemplo, vale a pena evocar dois sambas de autoria diferente nos quais essa temática é tratada:

“Pecadora” (Jair Costa e Joãozinho)

Vai, pecadora arrependida

Vai tratar da tua vida

Por favor me deixa em paz

Me deste um grande desgosto

Eu não quero mais ver teu rosto

Palavra de rei não volta atrás.

“A Rosa” (Chico Buarque)

Arrasa o meu projeto de vida

Querida estrela do meu caminho

Espinho cravado em minha garganta

A santa às vezes troca meu nome

E some

Comparando-se as duas letras, percebe-se na segunda a ambigüidade entre o sentido acusador e o tom afetivo que coloca o personagem na condição paradoxal de amante infeliz, mas ciente dos prazeres e dores que o destino lhe reservou. Observa-se, nesse caso, a ausência de uma linguagem acusatória, o que confere à letra um sentido bem-humorado, reforçado pelo ritmo de samba, com versos que se encadeiam sucessivamente, rimando o fim e o início de cada frase. Essa é uma das características interessantes de algumas das músicas de Chico Buarque que, ao apontarem a relação continuada entre letra e música, retiram a marcação diferenciada que existe no estribilho, construindo uma dimensão de horizontalidade.

As músicas de Chico são também povoadas de outros personagens que encarnam um cotidiano carregado de multiplicidades. São eles os loucos, a prostituta, os pivetes, os homossexuais e malandros. É possível dizer que Chico Buarque trabalha uma memória subterrânea dos desvalidos, ou uma espécie de cotidiano de inversões de valores e instituições, repondo os outros lados do estigma e da exclusão social.

Inversões ou transgressões de sentimentos cotidianos como o ciúme, por exemplo, estão fortemente presentes na música “Mil perdões” que finaliza com a estrofe “te perdô, por te trair”. Na música “Noite dos Mascaraços”, a desordem consentida no carnaval, explorada pelo antropólogo Roberto da Matta (1990), constitui uma espécie de hino: “ Mas é carnaval/ não me diga mais quem é você/ amanhã tudo volta ao normal/ deixa o dia raiar/ deixa o barco correr/ que hoje eu sou da maneira que você me quer/ o que você pedir eu lhe dou/ seja você quem for/ seja o que Deus quiser.”

A alusão transgressora do sentimento absoluto em sua entrega encontra-se também na estrofe do choro bandido em parceria com

Edu Lobo: “mesmo que os romances sejam falsos como o nosso/, são bonitos não importa/, são bonitas as canções/ mesmo sendo errados os amantes seus amores serão bons”.

Essa dimensão às vezes irônica, ou às vezes transgressora das músicas, não as caracteriza como sendo tipicamente de protesto. Os senões da mulher considerada moderna, os meios tons ou espaços intermediários que permeiam as zonas de verdade supõem a ambigüidade de sentimentos – os muitos lados que habitam o ser humano. Não por acaso, o compositor declara em entrevista que “nem toda loucura é genial e nem toda lucidez é velha”, em resposta a críticas dirigidas a suas composições iniciais, tidas como ultrapassadas face à produção musical do Tropicalismo.

Nessa pluralidade, tangos, valsas e óperas misturam passado e presente, mediados por momentos difíceis da ditadura militar. Chico Buarque é um dos interlocutores dos momentos negros, época por excelência de rimas sutis e metáforas alusivas ao tempo em que “a minha gente andava falando de lado e olhando pro chão” (samba “Apesar de Você”).

Posteriormente, prenúncios da abertura saúdam “O que todos os avisos não vão evitar/, o que está na romaria dos mutilados/, no dia a dia das meretrizes/, no plano dos bandidos dos desvalidos...”

AMBIVALÊNCIAS DE UM BRASIL MODERNO

A diversidade musical de Chico Buarque apresenta personagens e situações que poderiam ser compreendidos como sendo parte de uma modernidade complexa. Acumulando tradições e somando cenas de um outro tempo, as músicas caracterizam-se por se reportarem a essa mistura de sentimentos, comportamentos e valores típicos da sociedade brasileira.

Se a modernidade pode ser vista como uma nova articulação espacial motivada por mobilizações e comunicações que aproximam distâncias (Harvey, 1989), é justo nesse momento que se percebe a visibilidade dos contrastes; espaços tempos e personagens eu não se integram ao ritmo cotidiano emergente.

Percebe-se nas músicas do compositor a presença de momentos que parecem evocar a mistura de tempos históricos diferentes. A banda que passa, a moça na janela e a valsinha tocada na praça constituem cenas que, como espaços inusitados, pontuam o ritmo frenético da vida urbana, fluindo no contrafluxo da roda viva.

O contexto do mundo moderno é também incapaz de integrar os cidadãos por ele criados, fazendo emergir os desvalidos, marginais e desclassificados, os quais nas músicas são recuperados não apenas na condição de excluídos, mas como símbolos de outras verdades ocultas. Nessa perspectiva, a modernidade brasileira é evocada em seus contrastes, com suas dimensões peculiares de espaço e tempo. Cidades e regiões expressam misturas e transferências de costumes. Personagens de momentos históricos diferenciados transitam ou desfilam dando a visibilidade de mundos que convivem em seus contrastes.

A busca de subterrâneos, de linguagens não autorizadas encontra-se presente em muitas das músicas do compositor, sobretudo naquelas em que a versão oficializada dos fatos significa a repressão de valores emergentes.

Destaca-se ainda, a percepção do compositor de um país em mudança, em vias de um processo de globalização que desnuda fronteiras internas e externas. A música “Bye Bye, Brasil”, cuja cadência rítmica sugere a linearidade de um telefonema, traz em sua letra as mudanças culturais de regiões longínquas, especificamente o norte do país. Essa música, em parceria com Menescal, trilha so-

nora do filme de Cacá Diegues, fala do tema da migração, da busca de riqueza no Norte configurada no personagem que segue sozinho e promete voltar para buscar a família. A conversa telefônica, entremeada de expressões americanas, diz muito de um país que vem modificando suas raízes culturais. Um dos versos da música exemplifica bem essa situação:

“No Tocantís, o chefe dos Parintintins
Vidrou na minha calça lee”

Em outras circunstâncias, Noel Rosa em “Cinema Falado”, de 1933, opõe as rimas do morro a expressões americanas, sugerindo a impossibilidade de tradução do samba para outras línguas. Diz a música: “Esse negócio de alô boy, alô John, só pode ser conversa de telefone”.

A música “Bye Bye, Brasil”, que de fato traduz uma “conversa de telefone”, é emblemática no sentido de retratar um país em mudança, que se metaforiza nas frases do personagem em ligação para a sua amada distante; “Tem um japonês atrás de mim” ou “Já tem fliperama em Macau”.

No entanto, as referências a esse país cuja aquarela mudou não representam uma apologia saudosista de um nacional desfigurado pelo tempo. Antes, a evidência de uma mudança irreversível constatada por um personagem atônito que carrega a ilusão do migrante.

Observa-se, até, que em outros momentos Chico Buarque rejeita a valorização incondicional do país, sobretudo em momentos em que o ufanismo representava uma espécie de ideologia do sistema autoritário. A música “Partido Alto”, de 1972, que diz em sua última estrofe censurada “na barriga da miséria, nasci brasileiro” ou, “A gente vai levando”, de 1975, traz a fina ironia de um país do qual era difícil ter orgulho.

A crítica à noção de um patriotismo incontestado vai aparecer de forma mais nítida, como bem observou Meneses (1982), na peça *Calabar* produzida em parceria com Ruy Guerra. A adesão de *Calabar* aos holandeses ao invés de solidariedade aos portugueses significaria uma traição à sua pátria? Essa é questão que permeia a peça teatral. A música “Fado Tropical” traz a ironia de um país colonizado que “ainda vai tornar-se um imenso Portugal”. Sugere também essa música a mistura de culturas que se entrelaçam nos costumes, nos instrumentos musicais e na própria natureza:

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

A música de Chico Buarque se insere em um movimento de afirmação autóctone da cultura, materializado no teatro, no cinema, na poesia e na literatura dos anos 60. Pronunciando-se nesse sentido, o teatrólogo José Celso Martinez (1979), indagado sobre a produção teatral de Chico Buarque em *Roda Viva*, afirma que não acredita “hoje em dia em separação de gêneros de arte – teatro aqui, cinema lá, etc. Hoje tudo se mistura numa única linguagem impura e mista de comunicação, em que vale tudo”. A própria música “A Banda”, diz ele, poderia ser um filme, uma peça ou um quadro.

À época do AI-5, a música brasileira funciona como uma das formas alternativas de falar através de metáforas, de uma situação de crise vivida no sistema político. A esse respeito, diz Antônio Cândido: “Através da linguagem figurada e da exploração sistemáti-

ca da ambigüidade, tem sido possível a alguns compositores-poetas dizer muita coisa que encarna o protesto e manifesta a crítica, motivando freqüentemente a proibição de seus discos e espetáculos, o que tem acontecido sobretudo com o serenamente bravo Chico Buarque de Holanda” (1979:25).

Colocando-se a música de Chico Buarque nesse contexto amplo de renovação, também sintoma de uma modernidade cultural, é possível pensar que os ritmos e letras trazem as marcas fortes da tradição musical aliadas ao talento individual e à busca de símbolos brasileiros.

Assim, se é possível pensar que as composições de Chico Buarque refletem as singularidades da vida social e política brasileira, em seu binômio modernidade *versus* tradição, o material poético musical também sintoniza a mesma articulação. A afirmação de Caetano Veloso em entrevista à revista *Código*, de Salvador (cf. Meneses, 1982), de que Chico Buarque “anda prá frente arrastando a tradição” é reveladora desse sincretismo musical que associa ritmos, temas e personagens de tempos históricos diferenciados.

A idéia de retomar a tradição dando-lhe uma feição moderna atravessa a criação dos novos artistas da MPB desde o tempo dos festivais. A Bossa Nova de João Gilberto funciona como espécie de carro-chefe, sugerindo uma redefinição da música brasileira a partir de materiais produzidos em outros contextos (Castro, 1990). Quer soando como nostalgia ou carregando elementos de novidade presentes na vida cotidiana, a música de Chico Buarque trilha seu espaço de singularidade constituído a partir de um país de múltiplas versões e viva herança musical.

A música “Para Todos”, de 1995, traduz em sua última estrofe o sentimento conjugado de herança e universalidade:

“O meu pai era paulista
“Meu avô pernambucano

“O meu bisavô mineiro
“Meu tataravô, baiano
“Vou na estrada há muitos anos
“Sou um artista brasileiro”.

MÚSICA E POESIA

Recriar o cotidiano do ponto de vista poético é reinscrevê-lo no espaço de inesgotável dizer. A incompletude do amor, a falta nomeando o desejo incitam os temas básicos da música e da poesia, pois, como bem diz Gullar (1995: 12), “O poeta, particularmente sujeito aos espantos da vida, comove-se com eles, recebe-os como uma experiência única, não repetível e efêmera que, mal ocorre, já começa a apagar-se na sucessão dos acontecimentos. O poeta quer expressá-los em sua essência, na sua pureza, e quer, mais do que isso, redimi-los da morte”.

Em diferentes momentos e culturas os temas do amor, da morte e da mulher são recorrentes. Espécie de tentativas de dizer sempre melhor o que a rima mira e nunca alcança. A música “O que será”, de Chico Buarque, parece ter intuído esse sentido da poesia em movimento, sempre querendo dizer “O que salta aos olhos/ aperta o peito/ não tem medida/ não tem cansaço nem limite”, captando dimensões de um sentimento que “brota à flor da pele”.

A palavra revestida de poesia, cantada como sublimação da dor ou perda assume a função de espantar os males ou opor-se ao silêncio dos tempos da ditadura como sugere a música “Cálice”, homônima da palavra calese.

Cantar é, portanto, retomar a esperança. “Não chora ainda não que eu tenho um violão e nós vamos cantar”, pois “se de repente a gente distraísse o ferro do suplício ao som do violão/, então eu te convidaria para uma fantasia no meu violão”. A música reve-

la-se, nesse momento, como condensação de sentimentos: “ai quem me dera pelo menos no momento juntar todo sofrimento pra botar nesse chorinho”.

A experiência pessoal de Chico Buarque, permeada de fatos marcantes de uma vida agitada não escapam a essa captura poética, que passando pela boêmia cerca o engajamento, o exílio, as peripécias juvenis que provocam a prisão. São fatos cantados nas diferentes músicas. Trata-se da palavra como matéria-prima, que “se acomoda em balde em verso em mágoa”, nas conexões entre o vivido, o sublimado e o inspirado. É nesse sentido que José Paulo Paes (*Folha de São Paulo* de 12- 11- 95) diz o seguinte: “ eu acredito piamente na poesia, não como uma visitação superior, ou uma insuflação da musa, nada disso: É ela o inconsciente, ou o subconsciente que faz as coisas. O que o consciente faz é trabalhar esse material, descobrir a lógica que vai dentro dela e desenvolvê-la”.

Nessa mesma direção, Nibert Elias (1995), referindo-se à criação musical de Mozart, pensa o lado criativo do sonho, tal qual pensou Freud, em suas conexões produtoras de fantasias inovadoras, que em situações especiais transformam-se em obras de arte.

A música é portanto a transfiguração do vivido mediado pelo som e pela palavra. Enquanto construção artística ela retira do mundo sua “matéria”, evocando um tempo e uma forma de expor sua narrativa.

Para finalizar recorro à música **Construção**, de 1971, que constitui um exemplo significativo de criatividade amoldada em uma forma peculiar de expressão poética. Nessa música, a palavra em seu jogo inventivo deixa emergir a liberdade das trocas entre o homem e os objetos. Aqueles inanimados que parecem adquirir vida pelo calor humano ou o homem pacote flácido, síntese da engrenagem urbana, que “amou daquela vez como se fosse o último”. A expressão “como se”, pre-

sença constante na música, antecede as metáforas de acentuação similar (Máquina, Sólido, Mágico, Lágrima), que podem significar a cadência monótona e trágica do cotidiano em orquestração repetida. Trágica mas não menos lírica, pois a queda flutua no ar como se fosse pássaro.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland - *O Óbvio e o Obtuso*, São Paulo: Nova Fronteira, 1982.
- BASTIDE, Roger- “A propósito da poesia como método sociológico”, *Cadernos do Ceru*, 10/11/97, FLCH, São Paulo.
- BERLINCK, Manoel Tosta - “Sossega leão: algumas considerações sobre o samba como forma de cultura popular”, *Revista Contexto*, 1 nov. 1976.
- BEZERRA DE MENESES, Adélia - *Desenho Mágico, poesia e política em Chico Buarque*, São Paulo: Hucitec, 1982.
- BLOOM, Harold - *A angústia da influência, uma teoria da poesia*, Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BOURDIEU, Pierre - *Les regles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Seuil, 1992.
- CANDIDO, Antonio - “A literatura brasileira em 1992”, *Arte em revista*, anos 60, São Paulo, 1979.
- CASTRO, Ruy - *Chega de saudade, A história e as histórias da Bossa Nova*, São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CONTIER, Arnaldo - “Modernismo e brasilidade: música, utopia e tradição”, *Tempo e História*, São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/Companhia das Letras, 1992.
- DA MATTA, Roberto - *Carnavais, malandros e heróis, para uma sociologia do dilema brasileiro*, Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.
- ELIAS, Norbert - *Mozart, sociologia de um gênio*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1995.

-
- GULLAR, Ferreira - "Uma voz entre a natureza e a cultura", *Cadernos Extensão*, PUC, Minas Gerais, 1995.
- HARVEY, David - *A Condição Pós-Moderna*, São Paulo: Edições Loyola, 1993.
- MARTINEZ, Correia J.C. - "Oficina", *Arte e Revista*, op.cit.
- MASSI, Augusto - "Estorvo" (resenha), *Novos Estudos Cebrap*, 31, São Paulo, 1991.
- OLIVEN, Ruben George - "A malandragem na música popular brasileira" **in**: *Violência e Cultura no Brasil*, Petrópolis: Vozes, 1986.
- TINHORÃO, José Ramos - *História Social da Música Popular Brasileira*, Lisboa: Editorial Caminho, 1982.
- VIEIRA, M. S. de A. - "As metáforas do Sertão: linguagens da cultura na música de Luis Gonzaga", *Revista de Ciências Sociais* UFC, vol.23/24. números ½ Fortaleza, 1992/1993.
- WERNECK, Humberto - *Chico Buarque*, letra e música, São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- MENEZES, Bastos R. J. - "A "origem do Samba" do samba como invenção do Brasil (Porque as canções têm música?)", *Revista Bras. C. Soc.*, número 31 ano 11, ANPOCS, 1996.