

A CONTRIBUIÇÃO DE CHICO BUARQUE PARA A CONSTRUÇÃO DO PASSADO NACIONAL

Fabiane Batista Pinto¹ (UFC)

RESUMO: *Este trabalho investiga a percepção de Chico Buarque sobre o Brasil como nação a partir da construção do passado. Tomo como análise o conjunto da obra musical deste artista sem ater-me estritamente a periodizações ou a temáticas específicas. Procuro demonstrar como este autor participa na elaboração de uma memória coletiva a partir de uma determinada concepção de país. Como uma comunidade nacional, teoricamente, é capaz de unir ou aglomerar todos os tipos e tendências sociais, sua construção é forçosamente multifacetária. Assim, interesse-me, na obra do referido autor, por tudo o quanto diga respeito à caracterização do passado, do presente e as expectativas de futuro da vida brasileira.*

Palavras-chave: nação, música popular brasileira e memória nacional.

Introdução

O compositor e cantor Francisco Buarque de Holanda (Chico Buarque), ao longo de 40 anos, tem ajudado na construção de um mapa afetivo e **imaginário** da nação brasileira que atinge significativa parcela da classe média ilustradaⁱⁱ. Considerado um dos artistas mais importantes do país, suas canções contribuem, decisivamente, para a elaboração do sentimento coletivo ou da memória nacional.

Nas últimas décadas, a divulgação de cada novo trabalho de Chico, seja musical ou literário, constitui um relevante acontecimento artístico-cultural. Um novo disco, livro ou espetáculo deste autor tem espaço garantido na imprensa brasileira. Numerosos e importantes cantores gravaram suas canções. Muitas páginas foram escritas na ocasião em que o artista completou sessenta anos. Os jornais dão destaque a suas opiniões sobre o quadro político, sobre acontecimentos ou problemas que afetam a sociedade brasileira. Poucos compositores brasileiros têm suas opiniões tão auscultadas pela imprensa quanto Chico Buarque, não obstante sua insistente reclusão e sua legendária timidez. Tom Jobim certamente não esteve sozinho quando se referiu ao parceiro como **herói nacional**.

Adélia Bezerra de Menezes (1982:37) sublinha que, na medida em que o compositor se dirige à classe média intelectualizada, potencializa sua influência. Se, na atualidade, o alcance da influência dos que são tidos como **formadores de opinião** tornou-se discutível, não seria sensato negar-lhes o papel exercido ao longo do século XX. É difícil admitir que artistas como Chico Buarque tenham perdido repentinamente a capacidade de influenciar vastos setores sociais. Apesar de usar intensivamente metáforas, tornando suas canções de difícil compreensão para o grande público; apesar de grande parte de cancionário ser relativamente pouco divulgado pelos meios de comunicação de massa, a obra de Chico atinge, e persistirá atingindo muitos brasileiros.

Nesse sentido, distancio-me da opinião de José Murilo de Carvalho (2004), para quem Chico Buarque não ofereceria representações do Brasil ou, quando o faz, seria em **canções de segunda categoria**. Ao se manifestar sobre especificidades culturais, costumes, comportamentos, problemas, vontades, predileções, realizações e esperanças dos mais variados segmentos sociais, o artista compõe um vasto e multicolorido painel no qual está metaforicamente revelada a sua representação da comunidade nacional. Mesmo que o autor não tenha buscado deliberadamente representar a nação, suas canções apresentam sua percepção sobre as virtudes e mazelas, alegrias e sofrimentos, belezas e tragédias do Brasil.

O jornalista Fernando Barros e Silva, com finura, considerou que Chico tenta **desvendar em palavras e imagens a metáfora do Brasil**, retratando uma realidade algumas vezes inventada pelo mesmo:

(...) É exatamente essa sensação que nos transmite o contato com a criação de Chico. Ela não apenas registra a nossa história, como freqüentemente a revela para nós sob ângulos insuspeitados, amarrando e comunicando a experiência coletiva aos segredos e abismos da subjetividade de cada um. É o inconsciente do país que parece falar na rede simbólica que Chico nos estendeu ao longo dos anos. (SILVA, 2004. p.8)

Se Chico revela a história do Brasil e o faz sob **ângulos insuspeitados**, como não admitir que o artista ensina os brasileiros a se reconhecerem brasileiros? Ao **amarrar** os **abismos da subjetividade de cada um**, Chico, conscientemente ou não, deixa de ser um **intérprete**, no sentido preciso do termo, e assume a condição de formador desse sentimento comum, dito **sentimento nacional**, que amalgama os diferentes e contrapostos integrantes da comunidade brasileira.

É necessariamente através de símbolos que uma comunidade se imagina como nação e como tal é percebida pelo estrangeiro. A participação de Chico Buarque na formatação e difusão dessa **rede simbólica** constitui, em essência, o objeto desse trabalhoⁱⁱⁱ.

1. Nação, memória e música popular

O valor semântico do termo **nação** permanece entre os mais incertos e confusos da ciência política, o que certamente o torna fascinante. O experiente Benedict Anderson, por exemplo, introduzindo o livro de Gopal Balakrishnan (2000:7), afirmou: **ninguém foi capaz de mostrar de forma conclusiva sua (da nação) modernidade ou sua antiguidade**.

Não obstante as incertezas que cercam o conceito têm-se admitido correntemente que a nação moderna, ou Estado-nação, é uma entidade política firmada apenas nos últimos dois séculos através de processos complexos e sofridos, alimentados por confrontos externos e por um persistente esforço de diferenciação cultural. No final do século XIX, Ernest Renan (1992:19) já salientava que a unidade nacional **é sempre feita brutalmente**, pois significaria a imposição de uma vontade geral sobre vontades localizadas ou estrangeiras.

A brutalidade inerente à construção da nação, entretanto, é sempre obscurecida pelo esforço de apresentá-la idilicamente como oriunda de processos naturais ou de determinantes históricos pretensamente inquestionáveis. A nação requer um determinado jeito de olhar o passado no qual lembranças amargas ou incômodas são sistematicamente esquecidas, afirmava Renan.

Se a construção da nação é permeada de violência, intolerância e imposição de vontades, por que todos a almejam e lhe devotam afeto? Por que, nesse empreendimento, inclusive artistas amantes da paz alimentam o sentimento de pertença à **comunidade imaginada**?

Para que uma nação exista é necessário, entre outras coisas, a construção de uma memória coletiva unificada; determinados elementos devem ser esquecidos para que todos se reconheçam com um destino comum. Como observou Halbwachs (1990:64), se integrantes de uma ordem social têm memórias divergentes do passado, não podem **compartilhar experiências ou opiniões**. O Estado é um grande promotor dessa memória coletiva ao organizar museus, promover efemérides, construir monumentos e identificar formalmente o **patrimônio histórico**, mas não poderia cumprir esse papel sem contar com os intelectuais e artistas, pois a construção do passado exige criatividade e fortes apelos emocionais. Múltiplos e variados expedientes são utilizados nas **idealizações** desse passado:

(...) Os construtores de Estados nacionais usam astuciosamente todos os recursos possíveis para demonstrar a cada cidadão a sua responsabilidade como herdeiro de um **passado comum** ou de uma **tradição comum** que, rigorosamente, nunca existiu tal como lhe é apresentado (NETO, 2005.p.58).

Nesse sentido, a construção da memória nacional requer esforços para a sublimação das diferenças internas; tudo é feito no sentido de firmar a noção de que haveria um **passado comum** lastre-

ando a percepção de um futuro comum. É nesse sentido que Otto Bauer definiu a nação a partir de uma **comunhão de destino**. Essa comunhão, em termos sucintos, despertaria um profundo sentimento de solidariedade entre os membros da comunidade nacional. Para Bauer, a consciência comunitária seria constituída, entre outros aspectos, por um pretenso **caráter nacional**, no qual a totalidade de características físicas e mentais próprias ajudaria a unir os diferentes membros de uma mesma nação distinguindo-a das demais. Ou seja, os agrupamentos nacionais tendem a se definir não só pela semelhança, mas pela comparação excludente com o estrangeiro (BAUER, 2000:57).

Já Benedict Anderson afirmou que a nação seria **uma comunidade política imaginada como inteiramente limitada e soberana**. Seus contornos acompanhariam a emergência do mundo urbano-industrial, quando a antiga estrutura social seria diluída, os elos sociais desfeitos e o ideal de unidade de pequenas aglomerações cederia em favor de uma comunidade ampliada. A nação moderna, assim, surgiria como um substituto de comunidades mais simplificadas, de dimensões reduzidas. O sentimento nacional seria cultivado pelo poder com uma função utilitária: a de manutenção dos elos entre indivíduos em situações sociais variadas e antagônicas.

Anderson realça o artefato da **imaginação** e o apelo emocional no sentido de configurar, num grupo heterogêneo, laços, aspirações, desejos e lembranças comuns: **não nascemos amando a pátria e sim nos ensinam a amá-la, afirmou esse autor**. A nação, apesar de construída com sofrimento e violência, encerraria generosas promessas de solidariedade, proteção, aconchego e a esperança num futuro promissor. Mecanismos são acionados para que todos se identifiquem com esse novo modelo societário e, entre eles, a produção artística.

Anderson enfatiza o papel da música na construção da **comunidade imaginada** e salienta a função socializante do rádio, instrumento que passa a emitir uma **representação auditiva** onde a **página impressa** dificilmente penetraria. Além da transmissão radiofônica, a indústria fonográfica e a televisão foram mecanismos eficientes na difusão de idéias e na circulação de informações em escala ampliada.

A importância da música na formação da comunidade nacional pode ser facilmente percebida a partir do papel exercido pelos hinos nacionais. É inimaginável uma nação sem um hino nacional ou sem músicas que sejam facilmente identificadas como nacionais. A linguagem musical atinge de forma mais rápida e profunda grandes coletivos e não é por acaso que o poder político, pretendendo legitimar-se, é sempre o maior disseminador de hinos nacionais, seja através de sua execução em solenidades comemorativas seja no cotidiano institucional ou nas atividades escolares. Em situações que exigem demonstrações de unidade e elevação de espírito de um coletivo, recorre-se inevitavelmente ao hino nacional ou, eventualmente, a uma canção facilmente reconhecida por todos.

Mais do que **lazer e divertimento**, a música induz a reflexões, levanta questionamentos, desperta emoções individuais e coletivas, facilita insubordinações. Por conta disso, sempre foi vista com muito cuidado pelos poderosos: são numerosos os casos de perseguição policial a compositores e mesmo a gêneros musicais. O samba, por exemplo, originado nas camadas populares e marginalizadas, hoje admitido orgulhosamente como um símbolo nacional brasileiro, foi duramente perseguido pelo aparelho repressor do Estado. Durante décadas, vários compositores, amantes desse gênero musical, foram identificados como **marginais**.

No caso brasileiro, o predomínio da palavra oral sobre a escrita tem sido apontado como um traço marcante da cultura nacional; o que é falado sempre esteve mais próximo do imaginário popular do que aquilo que é transmitido por outras formas de manifestação artística, sobretudo a literatura, produzida ao gosto das elites e inacessível a maioria. Nesse caso, o canto, uma dimensão potencializada da fala, ajudou significativamente a comunicação oral.

Em certo sentido, é possível afirmar que a sociedade brasileira se reconheceu cantando: com a modernização tecnológica dos meios de comunicação de massa e a possibilidade do registro dos sons, ocorre um enriquecimento da oralidade da população brasileira que, até recentemente, vivia basicamente no isolamento do mundo rural. O rádio ganha destaque como artefato difusor da música: além de ser fonte de informação, lazer e de sociabilidade, incita poderosamente paixões e imaginários, não só individuais, mas, sobretudo coletivos.

No decorrer do século XX, o advento do rádio e da televisão promove reviravoltas no meio musical brasileiro com a propagação de uma grande quantidade de canções e gêneros musicais por espaços territoriais antes isolados. A partir dos anos trinta, a música produzida nas cidades passa a dominar a preferência do público em detrimento das apresentações instrumentais de alcance restrito. Junto à incipiente indústria do lazer e do entretenimento, nasce um mercado promissor para obras que perduram na memória dos brasileiros, lhes auxiliando na percepção **imaginária** de sua comunidade nacional.

O prestígio que hoje goza a Música Popular Brasileira (MPB), sigla que se tornou sinônimo de música comprometida com a realidade nacional e de alta qualidade estética, decorre, em grande parte, da atuação dos compositores dos anos sessenta, período de importantes alterações nos padrões musicais. Chico Buarque é uma figura de destaque entre os músicos dessa geração, integrando inclusive a parcela engajada na luta pela democracia e por reformas sociais.

Além de um posicionamento político, Chico explorou, em suas canções, variadas temáticas sobre a vida social e cultural brasileira. Sua obra pode ser vista como uma ampla aquarela do país, na qual a leitura sobre o passado e as expectativas de futuro de sua comunidade estão sempre presentes.

2 Criando o passado nacional

Em 1966, Chico Buarque tornou-se subitamente conhecido produzindo lindas fantasias sobre o passado dos brasileiros. A sua imagem de saudosista e de cultor da tradição foi disseminada por conta de suas primeiras composições e, logo em seguida, das disputas por mercado, com artistas ávidos de espaço, que se agruparam no chamado movimento **tropicalista**. Uma frase ferina do compositor Tom Zé, no calor dos debates no final dos anos 60, ilustra o esforço de caracterização de Chico como um cultor do passado. Na pretensão de mostrar-se comprometido com a renovação da música brasileira, Tom Zé declarou que Chico **merecia respeito**, pois, afinal, seria **nosso avô** (WERNECK, 2006. p.59).

Essa caracterização de Chico foi absorvida pela literatura acadêmica. Adélia Bezerra de Menezes (1982), por exemplo, considera o primeiro período do trajeto de Chico como marcado por uma **obsessão nostálgica**, um encantamento pelo passado. Adiantaria ainda, de forma meio enigmática, que o artista recusaria o **presente sofrido**. Ora, os adeptos da renovação não recusariam igualmente o **presente sofrido**?

O primeiro grande sucesso de Chico, **A Banda**, de 1966, uma música que atingiu amplas camadas sociais foi certamente fundamental para que o artista fosse apontado como um cultor do passado. A pouca idade do autor, estampada na timidez que se tornaria legendária, e na cara de menino bem comportado, ajudaria a alimentar o imaginário sobre o artista. Os brasileiros estavam absolutamente encantados com a canção. Num país submetido a uma ditadura militar e vivenciando intensivamente grandes mudanças estruturais, a marchinha de sabor antigo trazia repentinamente de volta um Brasil que na cabeça de cada um devia ter existido no passado.

Mas, há algo intrigante no grande sucesso obtido pela música: a sua nostalgia não induzia à tristeza, ao contrário, era percebida como um chamado à festa, à alegria e, como tal, contagiou a todos. Além disso, apesar do pretenso culto ao passado sugerido pela música, ninguém, além de artistas que disputavam com ele a popularidade, acimaria o compositor de retrógrado. Chico não foi estigmatizado como um opositor das novidades, ao contrário, era visto como um jovem que se incluía entre os renovadores da música brasileira.

O apelo à confraternização, contido em **A Banda**, mostrou-se forte o bastante para dividir o primeiro lugar no II Festival de Música Popular Brasileira com **Disparada**, uma parceria de Geraldo Vandré e Théó Barros. No contexto do concurso promovido pela TV Record, a proeza de Chico foi extraordinária: o ambiente era eletrizado pelo protesto contra o regime militar e a música de Vandré, na voz arrebatada de Jair Rodrigues, ecoava como um chamamento à rebeldia coletiva: **porque gado a gente marca, tange, ferra, engorda e mata, mas com gente é diferente!**

A disputa entre as duas composições e o clima tenso na platéia foram amenizados com a partilha do primeiro lugar no Festival. Como relata Zuza Homem de Melo (2003, p.129), **A Banda** foi eleita pelos jurados como a única vencedora do certame, mas essa decisão foi recusada nos bastidores por Chico Buarque, que teria reconhecido a superioridade musical da canção de Vandrê. De fato, **Disparada** continha muitos ingredientes bem sintonizados com a conjuntura política.

Na voz doce e calma, no jeito encabulado de Nara Leão e do próprio Chico, a apresentação de **A Banda** aparecia como o avesso das intenções de Théo Barros e Vandrê. Na frente de uma bandinha de coreto de interior, executando um arranjo de Geny Marcondes, com tuba e bumbo, a voz quase sumida de Nara falava de alguém que estava **à toa na vida** e que, de repente, foi surpreendido por uma banda que passava **cantando coisas de amor**. Descortina-se, então, um instante mágico, ninguém resiste ao apelo do som festivo: pessoas de vida sofrida, homens preocupados em ganhar dinheiro, malandros faroleiros, contadores de vantagem, namoradas com a cabeça nas estrelas, meninos correndo agitados, velhos frágeis, pessoas arredias, como a moça feia, enfim, todos esquecem seus dramas, preocupações e tristezas, afastam-se do comezinho, vão à rua, numa alegre celebração coletiva. A natureza tropical contribui generosamente para a festa: a lua cheia, que vivia encoberta, aparece radiosa para enfeitar a cidade. A banda, **cantando coisas de amor**, tem o condão de unir instantânea e alegremente, sem maiores dificuldades, um diversificado mosaico social. No entanto, a magia é passageira, fugaz como um sonho: do jeito que a alegria chega, vai embora; depois de a banda passar, todos voltam a seus lugares e a suas dores.

Na época, Carlos Drummond de Andrade sintetizou as sensações provocadas pela música:

A felicidade geral com que foi recebida essa banda tão simples, tão brasileira e tão antiga na sua tradição lírica, que um rapaz de pouco mais de vinte anos botou na rua, alvoroçando novos e velhos, dá bem a idéia de como andávamos precisando de amor. Pois a banda não vem entoando marchas militares, dobrados de guerra. Não convida a matar o inimigo (...) Meu partido está tomado. Não da ARENA nem do MDB, sou desse partido congregacional e superior às classificações de emergência que encontra na banda o remédio, a angra, o roteiro, a solução (...). E se o que era doce acabou, depois que a banda passou, que venha outra banda, Chico, e que nunca uma banda como essa deixe de musicalizar a alma da gente. (ANDRADE, 1966. p. 8).

Drummond, com sua autoridade de homem vivido, poeta consagrado, decreta sumariamente: **tão simples, tão brasileira, tão antiga...** Refere-se ainda a uma **alma da gente**, ou seja, a alma de uma comunidade plenamente identificada, supostamente coesa, maior que as disputas políticas. Essa **alma**, assim, como o **partido congregacional** mencionado pelo poeta, não poderiam ser outra coisa que o próprio Brasil. Como não se concebe uma nação sem a união de seus filhos, Drummond sublinha que a música de Chico não chama para o confronto, não convida a matar e sobrepõe-se a divergências menores.

De fato, o arrebatamento provocado por **A Banda** não encontrou fronteiras ideológicas. Nelson Rodrigues, crítico radical da esquerda, defensor entusiasmado do regime militar, torna público o seu encantamento com a música: **O povo não assobiava mais, voltou a assobiar por causa do Chico (...). Ao ouvir a marchinha genial, a minha vontade foi de sair de casa, me sentar no meio-fio e começar a chorar.**

É provável que os dois escritores, homens de uma geração anterior a de Chico Buarque, tenham lembrado de suas infâncias, vividas no interior ou de passagens em cidades interioranas mais desenvolvidas, onde viram bandas em coretos animando pessoas nas praças. Mas, a maioria dos brasileiros, em particular os da geração de Chico Buarque, não poderiam ter de fato registro significativo de tais cenas.

Bandas de música não são **tão simples**, nem **tão brasileiras**, nem **tão antigas** como se referiu Drummond. O conjunto musical retratado na canção de Chico, composto por variados instrumentos de sopro e de percussão, era uma invenção disseminada na Europa ao longo do século

XIX, período em que as cidades cresciam rapidamente com o desenvolvimento das atividades industriais. Se as origens dos instrumentos de sopro situam-se em tempos imemoriais, a produção em escala industrial e a sua comercialização teve que aguardar o aperfeiçoamento tecnológico moderno.

No Brasil, durante o século XIX, apenas as poucas cidades de economia mais pujante formavam bandas. Boa parte dos conjuntos musicais existentes pertencia a corporações militares e eram raras as cidades que abrigavam unidades militares com porte capaz de mantê-las. Os conjuntos musicais efetivamente conhecidos pela maioria dos brasileiros eram baseados em instrumentos de corda e de percussão. Raras municipalidades poderiam arcar com as despesas de aquisição de instrumentos musicais, via de regra, importados. Além do mais, a possibilidade de acesso a estudos musicais necessários à formação de bandas era extremamente limitada. José Ramos Tinhorão (1982) assinalou que a ausência de escolas e de professores fez com que, até recentemente, a maioria dos instrumentistas de sopro do Brasil fosse formada em bandas militares.

O próprio Chico Buarque, na época um jovem de 22 anos de idade, nascido e formado na cidade grande, esclarece a sua pouca convivência com as bandas:

(...) eu não poderia ter escrito “A Banda” porque eu nasci em cidade grande e nunca vi banda. Eu morava na Haddock Lobo, em São Paulo, o terreno de costas era baldio que é na rua Augusta. Hoje a rua Augusta é aquele negócio, mas naquele tempo tinha circo, parque de diversão, eu lembro que tinha bandinha lá. Quando estudei em Cataguases havia bandas. Quando estive na Europa via a banda de escoceses, a troca de guarda, que inclusive marcou bastante. Vi que a banda é um negócio alegre para todo mundo e ela tem a função de congregar pessoas (...). (MIS - Museu da Imagem e do Som 11/11/1966)

Um ano após a composição de **A Banda**, Chico leva novamente seus ouvintes a visitar o passado, com a canção **Realejo: Estou vendendo um realejo/ Quem vai levar/ Já vendi tanta alegria/ Vendi sonhos a varejo/ Ninguém mais quer hoje em dia / Acreditar no realejo (...)**

Boa parte dos ouvintes de Chico, certamente, nunca haviam tirado a sorte em realejos; não poderiam, portanto, cogitar a falta de **serventia** desses instrumentos. No entanto, a melodia singela e o ritmo lento, quase arrastado dessa música, eram convites para associar o realejo a um tempo em que o país deveria ser melhor. Certamente não ligariam o realejo à miséria das cidades, aos surtos epidêmicos, ao êxodo rural, às crises econômicas ou à violência, seja de marginais seja dos potentados ou ainda do Estado. Chico os levaria a reconhecer facilmente traços de um cancionista nacional do qual os brasileiros deveriam se orgulhar.

O desaparecimento do realejo, assim como a falta das cadeiras nas calçadas, as brincadeiras no quintal e os namoros cerimoniais nos jardins passavam a ser percebidos pela juventude criada em apartamentos como marcas de um passado em que a vida era mais simples e gostosa. Em músicas como **A Banda**, **Realejo** e **A Televisão**, compostas na mesma época, Chico registrava as vertiginosas mudanças provocadas pelo surgimento da televisão: **em casa a roda já mudou, que a moda muda, a roda é triste, a roda é muda em volta lá da televisão...** O tom de lamento desses versos, que, aliás, não ganharam lugar entre os prediletos do compositor, reflete a perda de tranquilidade das cidades brasileiras e a rápida mudança dos costumes. Os anos sessenta marcam a grande explosão do crescimento urbano; as cidades experimentavam uma desenfreada expansão horizontal e vertical. A chegada da televisão impunha novas sociabilidades e novas possibilidades de estímulos à emoção: **Os namorados já dispensam seu namoro/ Quem quer riso, quem quer choro/ Não faz mais esforço não/ E a própria vida/ Ainda vai sentar sentida/ Vendo a vida mais viva/ Que vem lá da televisão (...)**

Na obra de Chico Buarque, as remessas ao passado transcendem largamente o período que muitos comentadores reconhecem como sua época de nostalgia. É possível encontrar ao longo de seus quarenta anos de atividade como compositor, numerosas passagens em que descreve cenários que haviam deixado de existir. Mais de dez anos depois de sua estréia bem sucedida o compositor comporia **Maninha**, música que situa as brincadeiras e cumplicidades entre irmãos num ambiente de fogueiras, balões, jaqueiras, luars dos sertões, roupas nos varais; um tempo em que todas as modinhas falavam de amor^{iv}.

O passado está presente em Chico Buarque não apenas através de versos que descrevem situações e ambientes desaparecidos. O artista retira de velhos baús antigas crenças populares, melodias e ritmos antigos já fora de circulação, palavras e ditos em desuso. O realce dado a antigos valores e a lembrança insistente de figuras do passado revelam a permanente busca empreendida por Chico Buarque por um país que não mais existe ou que nunca existiu.

A parceria de Chico com Edu Lobo é particularmente rica em lances especulativo-criativos acerca do tempo histórico. **Moto-contínuo**, composta em 1981, já sugere a sintonia dos dois artistas nesse sentido: tanto a música como a letra decretam a natureza atemporal da preocupação humana com o destino, que só ganha sentido em decorrência da profunda ligação com o semelhante: (...) **E quando o homem já está de partida, da curva da vida ele vê/ Que o seu caminho não foi um caminho sozinho porque/ Sabe que um homem vai fundo e vai fundo/ Se for por você (...)**

Com Edu Lobo, ainda, Chico Buarque convida os brasileiros a reviver a beleza de antigos gêneros musicais como as valsas, cirandas (**Meio-dia meia-lua**), frevos (**Frevo Diabo**) e ladainhas (**A Permuta dos Santos**). Ao escrever a letra desta última, Chico retira do inesgotável repertório de Câmara Cascudo uma crença popular que propicia ao ouvinte um mergulho no árido sertão nordestino, espaço que desde o século XIX o olhar do Brasil letrado habituou-se a ver, sobretudo através de Euclides da Cunha, como refratário a coisas modernas.

Não obstante, seja talvez em **Paratodos** (1993), que Chico tenha chegado ao mais rebuscado momento de seu alongado trabalho de construção do passado nacional. A letra da canção contém uma saudação espirituosa à música produzida em todo o Brasil, justificada pela origem múltipla do compositor. Chico identifica na genealogia da música brasileira o remédio para os males da nação (**Nessas tortuosas trilhas/ A viola me redime/ Creia, ilustre cavalheiro/ Contra fel, moléstia, crime/ Use Dorival Caymmi/ Vá de Jackson do Pandeiro...**): eleger seu **pai** musical (Antonio Brasileiro); enaltece os compositores antigos (Nelson Cavaquinho, Ari, Pixinguinha, Noel, Cartola, Orestes) e contemporâneos (Gil, Bituca, Caetano, Edu, Roberto, Erasmo); lembra das grandes divas brasileiras (Nara, Gal, Bethânia, Rita, Clara) e reverencia todos os instrumentistas. Como bom guardião da memória nacional, encerra sua homenagem visualizando o futuro: **Evoé, jovens à vista**.

A construção do passado é inerente ao processo formador das nações, entidade cuja existência se legitima pela esperança de futuro que encerra. Como argumentei inicialmente, o Estado se dedica inevitavelmente a essa tarefa. Mas, em se tratando de uma tarefa que demanda muita imaginação, a participação de gênios criativos torna-se indispensável. Herbert Marcuse, comentando o papel da **imaginação artística** assinalou:

O valor da verdade da imaginação artística relaciona-se não só com o passado, mas também com o futuro; as formas de liberdade e felicidade que invoca pretendem emancipar a “realidade” histórica. Na sua recusa em aceitar como finais as limitações impostas à liberdade e à felicidade pelo princípio da realidade, na sua recusa em esquecer o que “pode ser”, reside a função crítica da fantasia. (MARCUSE, 1968. p.138)

Na recusa em aceitar como finais as limitações impostas à liberdade e à felicidade pelo princípio da realidade ou, em outros termos, na propensão para selecionar o que merece ser lembrado, reside a função crítica da fantasia. Ou seja, nas canções em que Chico Buarque mais se destaca como construtor do passado, estão bem assinaladas as suas projeções quanto ao futuro de seu país.

3 Descortinando o futuro

Com o passar dos anos, já na sua fase madura, Chico continuou a buscar referências no passado nacional, sempre, com uma perspectiva futura. A relação com o tempo permaneceu recorrente em sua poesia, atingindo dimensões variadas: ora manifestada de forma intimista com a consciência de sua finitude, porém com a continuidade de sua comunidade, ora alimentando a esperança de uma sociedade melhor.

Em 1993, depois de se definir como **um artista brasileiro** em **Paratodos**, Chico compõe diversas canções que demonstram sua relação com o tempo e às expressões da musicalidade brasileira, hoje apresentadas como tradicionais, como **Choro bandido**, **Tempo de artista**, **Piano na mangueira**, esta uma parceria com Tom Jobim e **De volta ao samba**. Nesta última, o compositor pede desculpas ao samba por ter explorado outros gêneros e afirma a crença em sua eternidade de que, mesmo após sua morte, o samba vai permanecer, pois ele é o que há de melhor como produto nacional:

Pensou que eu não vinha mais, pensou
Cansou de esperar por mim
Acenda o refletor
Apure o tamborim
Aqui é o meu lugar
Eu vim

Eu sei que fui um impostor
Hipócrita querendo renegar o seu amor
Porém me deixe ao menos ser
Pela última vez o seu compositor
(...)
Pois quando de uma vez por todas
Eu me for
E o silêncio me abraçar
Você sambará sem mim

Já no seu mais recente trabalho, **Carioca** (2006), a percepção de futuro aparece de forma trágica e preocupante. Em **Subúrbio**, canção que abre o disco, Chico comenta as fissuras de uma comunidade socialmente desigual, representada pelo Rio de Janeiro, dividida entre a cidade rica e **aquela que não se pinta e nem figura no mapa**. O poeta, então, pergunta **que futuro tem aquela gente toda?**

Mas não se trata de uma comunidade sem esperança, pois o autor conclama o povo trabalhador da periferia para **desbancar a tal que abusa de ser tão maravilhosa**. Propõe um novo olhar sobre essa região tão marcada pela violência e pelos preconceitos ao contemplar um momento de afirmação e dignidade da cultura e das tradições populares, dando voz aos seus moradores: **Fala Penha / fala Irajá / fala Olaria / Fala Madureira / Fala Pavuna...** Com reverência, conjuga estilos musicais do presente e passado para afirmar que são nesses locais que encontramos a diversidade cultural, a sabedoria popular, a troca de experiências, o vigor criativo e a capacidade de resistência do brasileiro: **Vai, faz ouvir os acordes do choro-canção / Traz as cabrochas e a roda de samba / Dança teu funk, o rock, forró, pagode, reggae / Teu hip-hop / Fala na língua do rap (...)** / **Fala no pé / Dá uma idéia / Naquela que te sombreia.**

A esperança, aparece de forma onírica em outra canção do disco, **Outros sonhos** (2006), em que a possibilidade de um mundo melhor se concretiza no plano da imaginação. Tema bastante recorrente na obra do artista, os versos falam com alegria de um tempo onde até **os doentes do coração** se entregam a momentos de pura emoção e a beleza não desaparecia. O poeta comenta os **guris inertes no chão**, não pela violência mas porque contemplavam e discutiam astronomia. No seu sonho o ladrão não roubava, a polícia não mais batia e o entorpecente, motivo de disputas e violência nas grandes metrópoles, era legalizado. E **o povo todo se embevecia** ao escutar uma singela melodia cantada por um passarinho espanhol.

Nesse sentido, como não ver nas canções de Chico Buarque a demonstração de uma sociedade melhor e promissora? Ao contrário de alguns dos analisadores de sua obra, o artista não se encontra preso aos encantos de um passado perdido. Buscando referências no passado, a sensibilidade de sua poesia, tal como a sensibilidade de qualquer obra artística nacional, está sempre, necessariamente, voltada para o futuro.

Referências Bibliográficas

- [1] ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. São Paulo, Ática, 1989.
- [2] BALAKRISHNAM, Gopal (org). **Um mapa da questão nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- [3] BAUER, Otto. **La cuestión de lãs nacionalidades y la socialdemocracia**. México: Siglo XXI, 1979.
- [4] CARVALHO, José Murilo de. “De Noel a Gabriel“. IN: **Decantando a república**: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. São Paulo: Nova Fronteira e Fundação Perseu, 2004
- [5] DE MELLO, Zuza Homem. **A era dos festivais**: uma parábola. São Paulo: Editora 34, 2003.
- [6] HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.
- [7] MARCUSE, Herbert. **A dimensão estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1977.
- [8] MENEZES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico**: poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Ateliê Editorial, 1982.
- [9] NETO, Manuel Domingos. “O militar e a civilização“. IN: **Tensões mundiais**: revista do observatório das nacionalidades. Vol. 01. Fortaleza: 2005.
- [10] RENAN, Ernest. **Qu’est-ce qu’une nation?** Paris: Pocket, 1992.
- [11] SILVA, Fernando de Barros. **Chico Buarque**. São Paulo: Publifolha, 2004.
- [12] TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. Lisboa: Editorial Caminho, 1982.
- [13] WERNECK, Humberto. “Gol de Letras” . In: **Chico Buarque**: letra e música. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ⁱ Mestre em Sociologia (Universidade Federal do Ceará - UFC) e pesquisadora do **Observatório das Nacionalidades**.
E-mail: anebpinto@yahoo.com.br

ⁱⁱ Chico é particularmente influente sobre parcelas de nível intelectual mais elevado, mas algumas de suas canções chegam a atingir grandes públicos. *A Banda*, por exemplo, foi amplamente divulgada e *Construção* chegou a motivar homenagens do Sindicato dos Trabalhadores da Construção Civil de São Paulo.

ⁱⁱⁱ No desenvolvimento do texto, fixo a atenção numa parte da obra musical de Chico Buarque: a letra de suas canções. Lamentavelmente, não disponho de saber musical para explorar de maneira conveniente a riqueza das melodias, os recursos harmônicos sofisticados e não raro surpreendentes, bem como as variadas opções rítmicas de suas canções.

^{iv} Em entrevista, Vinicius de Moraes, amigo próximo e parceiro, zomba de Chico ao lembrar que as figuras evocadas nessa canção não passam de ilusões, nunca fizeram parte de sua infância, ou seja, são construções idealizadas de um passado imaginado ou desejado pelo artista. Ver o documentário musical “Meus caros amigos”, direção de Roberto Oliveira, lançado no Brasil em 2004.