

## Um sambista na Biblioteca Nacional

“A Biblioteca Nacional, guardiã de parte expressiva da memória do país, percebe a necessidade de ampliar a captação de material documental contemporâneo e atender ao interesse do público brasileiro pela atividade dos expoentes culturais da segunda metade do Século XX. Nesse contexto, não poderia haver tema mais feliz para uma mostra na Biblioteca Nacional, do que esta visão abrangente, na exposição ‘O Tempo e o Artista’, de Chico Buarque, artista maior de nosso tempo.”

Catálogo da exposição *Chico Buarque* – o tempo e o artista,  
Apresentação, p. 9.

Chico Buarque completou 60 anos em junho de 2004. O artista não comemorou publicamente a data, afirmando não ser “cabotino a ponto de fazer uma auto-homenagem”(Revista *Época*, 2004, p. 14), mas foi vastamente homenageado. Matérias jornalísticas, programas televisivos e uma expressiva exposição realizada na Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, de julho a novembro, são alguns exemplos das referidas homenagens que foram prestadas ao artista pela imprensa e pelo Ministério da Cultura. Uma delas servirá neste momento como mote. Considerando a Biblioteca Nacional um dos mais significativos espaços de legitimação da intelectualidade brasileira, assim como um ambiente canonizador de nossos escritores e artistas, refletiremos acerca de algumas questões presentes na exposição.

O curador da mostra, Zeca Buarque, sobrinho do artista, recolheu e selecionou material para a mostra:

“A idéia da exposição foi do Pedro Corrêa do Lago, presidente da Biblioteca, que me convidou há mais ou menos dois meses para pensar e organizar a exposição. Muita gente me ajudou, principalmente as irmãs do Chico, que me passaram o ambiente da formação dele. Em todos os lugares onde pedimos ajuda com material fotográfico, filmes, documentos, etc... fomos muito bem recebidos, mesmo deixando claro que o pedido era uma homenagem ao Chico e não um pedido do Chico. Todas as emissoras de TV – Globo, Bandeirantes, Record, Cultura e a Cinemateca Brasileira cederam imagens”, diz Zeca, que explica, ainda, que na montagem teve a preocupação de atingir um público que não conheceu o Chico desde o início de sua carreira. [s/d, s/l]

Tratou-se, portanto, de uma homenagem ao artista e não de um pedido do mesmo. Chico Buarque visitou a exposição antes que fosse aberta ao público e aos convidados. Na mesma ocasião, recebeu do atual Ministro da Cultura, Gilberto Gil, a medalha da Ordem do Mérito Cultural, única condecoração brasileira voltada para a cultura.

Exposições são sempre retratos, perfis de artistas, idealizados tanto pelo curador, quanto pelo espaço que ocupam. Zeca Buarque relata que recorreu a diversas pessoas que lhe assistiram na composição da mostra, para recolher e selecionar imagens, histórias, palavras, depoimentos a respeito do artista e, assim, “começava a se desenhar a exposição que gostaríamos de ver” (Catálogo da exposição *Chico Buarque – o tempo e o artista*, p. 8). Realiza, então, uma seleção dentre vastos materiais, tentando salientar aspectos que considera relevantes. Segundo ele:

Inúmeros temas poderiam ser abordados, tivemos de descartar vários, ficamos com alguns que, acredito, representam aspectos importantes na vida e na obra de Chico: o futebol, o teatro, a literatura, a família, entre outros. (Idem, p. 9)

A exposição *Chico Buarque* – o tempo e o artista ocupou um ambiente que propõe ser “[guardião] de parte expressiva da memória do país” (idem). Personalidades inquestionáveis de nossa cultura, reconhecidas nacional e internacionalmente, assim como alguns nomes significativos da cultura ocidental, por exemplo, Machado de Assis, Monteiro Lobato, Graciliano Ramos, Gonçalves Dias, Castro Alves, Mozart, Camões, Drummond, Chopin, Tolstoi, entre outros, foram homenageados pela mesma instituição. Como percebemos, geralmente as honrarias prestadas pela Biblioteca Nacional, sejam em seu espaço ou por sua participação direta na elaboração, são direcionadas a significativos nomes da cultura erudita, em sua maioria escritores renomados assim como músicos ilustres. Atualmente, conforme foi declarado no texto de apresentação da mostra, a Biblioteca tem interesse em homenagear aqueles que são considerados “expoentes culturais da segunda metade do século XX” (idem). Nosso artista, portanto, é reconhecido como um desses nomes.

Chico Buarque é mais conhecido como cantor e compositor, mas atua em outras manifestações artísticas, como o teatro e a literatura. Seu primeiro trabalho público, quando musicou o poema “Morte e vida severina” de João Cabral de Melo Neto, já estava imerso no ambiente literário. Analisando mais detalhadamente suas produções, percebemos que em diversos momentos sua obra “ultrapassa os limites da criação musical e deve ser lida em clave literária” (Revista *Cult*, 2003, p. 48). Na contracapa de seu primeiro disco solo, “Chico Buarque de Hollanda”, de 1966, o artista fala acerca da importância desse trabalho pioneiro para seu primeiro disco solo e de uma particularidade e preocupação que reconhecemos, também, em sua obra posterior:

É preciso confessar que [à] experiência com a música de “Morte e vida severina” devo muito do que está aí. Aquele trabalho garantiu-me que melodia e letra devem e podem formar um só corpo.

Chico declara que foi por estímulo do pai que começou a ler, afirmando, ainda, que a literatura foi a ponte de aproximação entre eles. A canção “Pedro pedreiro”, também de seu primeiro disco, tem uma palavra, fundamental na

canção, que sofreu influência de um dos seus escritores preferidos: Guimarães Rosa. Em uma entrevista sobre o filho, Sérgio Buarque relata: “quando fez ‘Pedro Pedreiro’, inventou uma palavra: pensamento. Talvez inspirado em Guimarães Rosa, que também era dado a inventar palavras” (Catálogo da exposição *Chico Buarque – o tempo e o artista*, op. cit., p. 21). A suspeita do pai é confirmada pelas próprias palavras do filho: “Guimarães Rosa talvez seja [um] marco para mim. Foi uma descoberta. Durante um bom tempo, queria escrever como Guimarães Rosa” (FERNANDES, op. cit., p. 25). No DVD “Uma palavra” (DirecTV, 2005), esclarece que o “pensamento” é fruto do seu desejo de escrever como Guimarães Rosa. Projeto, segundo ele, malsucedido.

Seu primeiro texto teatral foi *Roda viva*, que estreou em janeiro de 1968. Alexandre Graça Faria, em sua dissertação de mestrado, constata que

As principais qualidades do texto de Chico Buarque são, primeiramente, o explosivo sentido de oposição estética à obra que o próprio artista vinha desenvolvendo: apesar de não conseguir, completamente dar *um chute no lirismo* — como propõe na canção “Agora falando sério” [...] —, *Roda viva* é o trabalho que mais se aproxima de uma postura que pode ser chamada de *antilírica*. Em segundo lugar, o texto representa a radicalização de uma guinada temática que, apesar de já poder ser vislumbrada em canções como “A televisão” [...] ou “Ano novo” [...] só pode ser mais profundamente desenvolvida após *Roda viva*. (FARIA, 1998, p. 25)

*Roda viva* é uma peça rara: conforme notificou o pesquisador, o texto é de muito difícil acesso. Seu trabalho também nos servirá, então, como fonte de parte do texto que foi resgatado por ele, do original presente no acervo da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais).

A peça de Chico, dirigida por José Celso Martinez, chocou a “chicolatria”, que criara sobre aquele “bom moço” a imagem de um rapaz meigo e lírico, contraposta, na maioria das vezes, à “loucura” dos tropicalistas. Houve quem atribuísse ao diretor a responsabilidade pela forma agressiva e ousada que assumiu o texto na montagem. E Chico esclareceu, na ocasião:

Quem assistiu pode saber que não estou muito interessado com a opinião do público sobre minha pessoa. Quem quiser um bom menino em casa que desligue a televisão. [...] Os que falaram mal da direção de José Celso e “livraram a minha cara” não entenderam nada. (*Folha da tarde*: 21/06/68, apud. FARIA, 1998, p. 34)

Esse trabalho é visto, recorrentemente, como a “produção tropicalista” de Chico, questionando a contraposição e o distanciamento de sua postura à de seus contemporâneos: o tema de sua peça é o universo *pop*, ao qual o tropicalismo estava filiado. O texto trata da desmistificação dos ídolos populares: Benedito Silva — ou Ben Silver, depois de tornar-se um ídolo nacional — convive com um capeta e um anjo safado, responsáveis por suas quedas e suas ascensões. Segundo Chico, que estava ciente da maneira como seu texto seria encenado, pois acompanhou os ensaios e compôs músicas complementares na hora: “o Zé Celso *arrepiou* na montagem” (ZAPPA, op.cit., 192):

“Você já matou seu comunista hoje?”, interrogavam os atores dirigindo-se a qualquer um das cadeiras, escolhido aleatoriamente.

Ficou famosa a cena em que os integrantes do coro do espetáculo, no papel de fãs em transe, simulavam a devoração do corpo do cantor despedaçando um fígado de boi cru, fazendo frequentemente com que o sangue respingasse sobre a platéia. Entre as outras muitas provocações e deboches, havia ainda uma cena em que Nossa Senhora rebojava de biquíni em frente a uma câmera de TV, enquanto esta simulava movimentos fâlicos de ir e vir. (SILVA, op. cit., p. 46)

O resultado da parceria com o diretor do Oficina serviu para confundir a imagem do “belo” compositor do sucesso “A banda”. Nosso artista declarou, ainda, em 1971: “antes que brigassem com o Chico, já briguei com ele” (idem).

A peça seguinte é o musical *Calabar, o elogio da tradição*, parceria com Ruy Guerra. Submetida à censura prévia, como era de praxe, o texto foi liberado com a exigência de alguns cortes e alterações. Solicitado para um novo exame pelos militares em Brasília, próximo à data de estréia, foi proibido sem quaisquer explicações, assim como o uso do nome Calabar e, ainda, a divulgação da censura.

O protagonista da história é inspirado na figura de Domingos Fernandes Calabar (1600-1635), um mulato nascido em Pernambuco que foi esartejado pelos homens fiéis à coroa portuguesa por ter desertado de suas tropas para lutar ao lado dos inimigos holandeses. O título remete a uma problematização que propõem os autores: poderia ou não um protótipo do traidor da causa portuguesa ser considerado, ao contrário da lógica vigente, não um anti-herói, mas sim um defensor da liberdade? Podemos elogiar a traição, dependendo do contexto em que ela ocorre? Ou seja, como esclarecem as palavras de Chico: “a idéia era discutir a traição, mas a traição com uma finalidade louvável” (ZAPPA, op. cit., p. 192).

Conforme declarou em entrevista do episódio “Uma palavra” (DirecTV, 2005), ele e seu parceiro Ruy Guerra fizeram uma longa pesquisa, já que o enredo da peça se remetia ao século XVII, entre os anos de 1630 e 1654, e os autores buscavam estabelecer uma analogia entre Calabar e Carlos Lamarca: capitão do exército que desertara em 1969 para integrar a guerrilha armada, sendo encurralado e morto por agentes da repressão em 1971, no sertão da Bahia. A proibição da encenação — que envolvia em média 80 profissionais, produção de Fernanda Montenegro e Fernando Torres e cerca de 30 mil dólares, um alto valor para o padrão da época — causou prejuízo aos envolvidos.

Com as canções da peça foi lançado o disco “Chico canta”, de 1973, que tinha, na capa original, o nome Calabar pichado num muro, mas que logo foi retirada de circulação e substituída por uma foto do artista. A peça foi liberada e encenada em 1980, mas, como já se tratava de outro contexto, Chico declarou que “não tinha mais graça” (idem).

*Gota d’água* de 1975, parceria com Paulo Pontes, a *Medéia* brasileira e carioca, confirma seu talento como dramaturgo. Será desenvolvida uma análise mais apurada desse trabalho mais adiante, por ser o que mais se aproxima da discussão central proposta por esta dissertação.

Seu último texto para o teatro foi a *Ópera do malandro*, baseada na *Ópera dos três vinténs* e na *Ópera dos mendigos*, de Bertolt Brecht e John Gay, respectivamente. O malandro, figura recorrente em sua obra, reconhecido em algumas análises como seu *alter ego*, é a personagem principal dessa peça, que satiriza os rumos do progresso e da americanização televisiva do país, a moral e os costumes pequeno-burgueses.

A *ópera* de Chico Buarque é do *malandro*, com direito a orquestra e muitos sambas no mesmo ambiente. Mais uma de suas investidas entre os campos do popular e do erudito. A figura malandra, conforme as palavras de Giovanna Dealtry, “em alguns momentos é tomada como uma espécie de ‘herói’ popular, em outros, como a síntese do que temos de pior em nossa cultura” (DEALTRY, op. cit., p. 13). Max Overseas passeia por essas duas características na peça. É exemplo do estereótipo “malandro carioca”, com palavreado, gingado, duas mulheres, sua vida no entre-lugar, entre o oficial e o ilegal.

A imagem do malandro é diversas vezes associada a um símbolo da identidade nacional brasileira. Romances como *Memórias de um sargento de*

*milícias*, no qual o personagem principal, Leonardo, que mesmo desassociado do estilo que frequentemente é associado a tal personagem — ele não é negro, nem pobre, nem favelado —, é constituído a partir de estratégias malandras, pode nos servir de exemplo. O artigo de Antonio Candido, “Dialética da malandragem”, de 1978, é mais um trabalho significativo da intelectualidade acerca desse personagem, tão recorrente em nossa cultura.

A peça de Chico critica os rumos do progresso, da americanização, tão valorizados no Brasil daquele contexto. Transformações que atingem o malandro em cheio, e ele tende a desaparecer num momento em que as estratégias do “barão da ralé” não cabem mais:

Ele irá cantar não o malandro, mas, antes, a sua extinção — personagem de um Brasil que desaparece, no qual não cabe mais essa mistura tão característica de astúcia e ingenuidade, essa reunião entre malemolência e marginalidade que, mais do que uma forma de sobrevivência, resulta num estilo de vida. (SILVA, op. cit., p. 84)

Um de seus sambas mais conhecidos, “Homenagem ao malandro”, é uma honraria póstuma àquele antigo malandro, que abandonou a Lapa e agora mora longe, trabalha, tem família fixa e foi institucionalizado, não servindo mais de mediador entre o oficial e o marginal:

Eu fui fazer um samba em homenagem  
À nata da malandragem  
Que conheço de outros carnavais

Eu fui à Lapa e perdi a viagem  
Que aquela tal malandragem  
Não existe mais

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

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 chacoalha

Num trem da Central<sup>13</sup>

A divisão entre o compositor e o escritor Chico Buarque inicia-se, segundo o próprio, a partir da publicação de seu primeiro romance, *Estorvo*, em 1991. Anteriormente, escreveu as três peças de teatro supracitadas, mas declara que “as peças de teatro eu considero uma extensão do meu trabalho musical” (*Folha de S. Paulo*, 06/10/2004), não se referindo à novela *Fazenda Modelo*, publicada em 1974 (cf. anexo). Serão brevemente analisados alguns aspectos dos três romances de Chico, pois, como foi informado na introdução, o interesse principal aqui é por seus trabalhos como “artista popular”, mais especificamente, como sambista. Em contrapartida, ele confessou a respeito de suas obras de escritor: “minha literatura não é popular. Muito pelo contrário, não é uma leitura fácil” (*Jornal Estado de Minas*, 25/05/2005).

Todos os romances de Chico Buarque têm um cenário comum: a cidade do Rio de Janeiro. Tanto o narrador-protagonista sem nome de *Estorvo*, quanto Benjamin Zambraia e José Costa (ou Zsoze Kósta) passam grande parte de suas histórias na cidade, que serve de “matéria-prima” nos distintos trabalhos do artista. O primeiro livro foi alvo de muitas críticas — positivas e negativas —, relacionadas, muitas vezes, a um questionamento da vertente buarqueana de “escritor”. Houve mesmo a dificuldade de classificá-lo como romance, sendo, por vezes, definido como *thriller*, conforme, por exemplo, a classificação dada por Carlos Ribeiro no artigo “Romance do simulacro” (in: FERNANDES, 2004) e anúncios publicitários das editoras. Alexandre Graça Faria constata, ainda, que o primeiro trabalho de escritor também causou estranhamento aos fãs do artista, pelo menos àqueles que, habitualmente, “cristalizam” sua imagem:

*Estorvo* representa, na obra de seu autor, nos anos 90, o que *Roda viva* representou no final da década de 60. [...] [A]ssim como *Roda viva* marcou a transição da imagem de *Chico-bom-moço* de “A banda” ou “Sonho de um carnaval” para uma das principais vozes artísticas de resistência e contestação política nos anos 70/80, *Estorvo*, inegavelmente, decepcionou os fãs idólatras, que tinham cristalizado a imagem de um *Chico-combativo* e se habituaram ao teor de denúncia política e social de sua produção literária anterior, como *Fazenda modelo*, ou *Gota d’água*. Da mesma forma que os personagens do romance, tais leitores viram-se sem rumo, num momento em que se decretava a morte de utopias. (FARIA, op. cit. p. 111)

<sup>13</sup> *Ópera do Malandro*, faixa 8.

*Estorvo* é composto por uma narrativa frenética, com um personagem que se movimenta incessantemente, mesmo que não seja por vontade própria. O narrador sem nome e atônito é dominado pela ação: a partir do momento em que, no início da narrativa, olha através do olho mágico de seu apartamento e vê alguém, que não sabe com certeza quem é do outro lado, inicia-se “uma narrativa a galope solto, num ritmo de suspense” (SALLES, 2004, in: FERNANDES, op. cit., p. 205). Começa uma fuga misteriosa e sem motivo palpável, em torno da qual gira o livro inteiro. “Qual o destino do personagem, qual o sentido do seu percurso circular? — são perguntas que oprimem o leitor, que, contudo, permanecerá, sem respostas” (FARIA, op. cit., p. 121).

O enredo foi associado a uma imagem complexa do país, à falta de perspectiva que envolve nossa realidade. Chico negou que tivesse a intenção de simbolizar qualquer coisa com a narrativa, mas declarou não se incomodar com essa leitura. Observemos as palavras de Heitor Ferraz de Mello:

O livro vai fixando uma imagem complexa do país. É um giro por camadas de uma sociedade degradada e dividida entre os muito ricos e os que vivem de atividade ilegal ou em torno dela e com proteção da polícia.

O protagonista participará de todos os lados, mas sempre impulsionado pela situação. Ele vai se envolver em situações estranhas, tomar porrada, apanhar de marginais, entrar e sair do mundo da ilegalidade e ainda roubará as jóias da irmã para trocá-las por uma mala de maconha. (Revista *Cult*, op. cit., p. 52)

A crítica observou, no entanto, que os rumos da narrativa nos levam, por vezes, a questionar a veracidade daqueles relatos conturbados. Segundo Cecília Almeida Salles:

paira o tom de suspeita que tudo isso possa não ter acontecido daquele jeito, ou, talvez de forma mais radical, que tudo isso possa não ter acontecido. Outros críticos explicaram essa imprecisão ou falta de clareza pelo fato de que o livro flutua entre o real e o imaginário ou por ser uma narrativa com chave onírica. (SALLES, op. cit., p. 208)

Posteriormente, Chico publica *Benjamin*, em 1995. No segundo romance, considerado mais didático e menos complexo que o primeiro, o personagem-título é um ex-modelo fotográfico, uma espécie de ex-garoto propaganda que imaginava ter uma câmera fora dele o filmando, desde a adolescência. Logo, o personagem perde qualquer chance de naturalidade e passa a representar-se a si mesmo. Observemos também que, assim como no romance *Estorvo*, “em *Benjamin*, também não há espaço para a utopia” (FARIA, op. cit., p. 131).

Aproximando os dois primeiros romances, Heitor Ferraz Mello constata que

Sonho ou representação da realidade, o fato é que os dois romances apontam para um mundo impedido, que não consegue superar o passado, onde não há esboço de resistência do sujeito. Eles dançam conforme a música, como se tivessem petrificado a individualidade. A imagem mais forte disso é a de Benjamin morando num apartamento cuja janela dá para uma enorme pedra, a Pedra do Elefante. Em certo momento o narrador diz: “Há o cheiro da Pedra em Benjamin, que à saída do quarto fita Ariela, empedernido; é tão presente a Pedra naquela sala que, se Benjamin viesse a emparedar a janela, parece a Ariela que a Pedra ficaria do lado de dentro”. É como se o próprio personagem adquirisse as propriedades da pedra (ele fica “empedernido”) — uma imagem forte de imobilidade e morte do indivíduo. (Revista *Cult*, op. cit., p. 53)

A circularidade da narrativa foi outro aspecto importante notado por Pedro Meira Monteiro. Observemos que:

Não há destino possível, senão aquele que se desenha projetando-se o passado, mas não em direção ao futuro, senão na circularidade das lembranças [...] A projeção do fantasma de Castana Beatriz no corpo de Ariela Masé se dá exatamente neste jogo da circularidade, na possibilidade de que, através da narrativa, eu recomponha o tempo, que passa diante da morte. Mas a única e angustiante possibilidade de recompor as amarras da vida está em reportar-me ao passado — um passado aberto, porque é ainda pura realização — e esquecer o futuro [...] (MONTEIRO, 2004, in: FERNANDES, op. cit., p. 358)

Ainda em tempo, Alexandre Graça Faria, por sua vez, constata, a respeito da questão em *Estorvo* que

De maneira condensada e poética, pode-se considerar que todo o romance está escrito na própria epígrafe —

*estorvo, estorvar, exturbare, distúrbio,  
perturbação, torvação, turva, torvelinho,  
turbulência, turbilhão, trovão, trouble,  
trápola, atropelo, tropel, torpor, esturpor  
estropiar, estrupício, estrovenga, estorvo*

— um percurso que volta ao início e se encaminha através de movimentos circulares em torno de um étimo e de falsos cognatos [...] (FARIA, op. cit., p. 122).

O último e mais bem sucedido romance, *Budapeste*, foi lançado em 2003. Considerado a obra da maturidade do escritor Chico Buarque, com esse livro o artista é reconhecido como um importante escritor da contemporaneidade, tendo em vista as indicações e a conquista de prêmios literários, inclusive.

O enredo de *Budapeste* é narrado entre o Rio e aquela cidade, que o autor não conhecia até finalizar o livro. Baseado em mapas e consultas, Chico escreveu um romance no qual boa parte da história acontece numa cidade que ele cria — ruas, praças, hotéis, bares... O programa “Uma palavra” (DirecTV, 2005) levou o artista recentemente para conhecer, enfim, Budapeste: ele reconhece algumas das informações que buscou e percebe que outras eram equivocadas ou já obsoletas. Sua maior surpresa foi conhecer uma estátua de um “escritor anônimo”, que se assemelha ao *ghost writer* de seu romance.

José Costa vai parar, por acaso, em Budapeste graças a problemas no vôo que o levava de Istambul a Frankfurt, na conexão para o Rio de Janeiro. Sua vida é, a partir de então, totalmente modificada, como é comum aos protagonistas dos romances de Chico:

Em *Budapeste*, problemas no avião que o transportava de Istambul a Frankfurt provocam um pouso imprevisto que leva José Costa a conhecer a cidade que vai virar sua vida do avesso; em *Benjamin*, a vida e a morte do protagonista são seladas por dois mal-entendidos fatais; em *Estorvo*, ficamos sem saber qual a razão da fuga que deflagra o romance. (SILVA, op. cit., p. 122)

É com o último romance que o músico torna-se um reconhecido escritor brasileiro, legitimado e premiado. Além de compositor, Chico Buarque é também um escritor. Ou, conforme declara “um sambista que escreve livros” ou “um homem de música que escreve textos” (Revista *Ocas*, op. cit., p. 17). Ele esclarece que sua profissão é músico: “quando viajo, chego ao hotel e tenho que escrever minha profissão, escrevo sempre ‘músico’. Mesmo quando vou a festivais de livros, lançamentos, é sempre ‘músico’” (idem). Mas constata que “os músicos também não me consideram músico...” (idem), assim como os escritores não o reconhecem como um de seus pares. “Moro no limbo”, brinca. A cultura escrita, das letras, faz parte da biografia do artista, que convivera com ela desde cedo pela aproximação com o pai historiador e escritor na casa repleta de livros. A influência do contato com a cultura escrita e os reflexos dela em sua obra são particularidades que aperfeiçoam seus trabalhos, tanto de escritor quanto de compositor.

Analisemos agora sua primeira grande investida no campo da ficção, em 1974, quando publica *Fazenda modelo*. Num momento complicado para retratar a realidade que o rodeava, particularidade muito presente em sua trajetória, o autor

usa como recurso a alegoria e compõe um texto no qual sua ironia fina, outra de suas características intrínsecas, é notória, servindo como motor para um relato daquele momento histórico específico.

Fruto dos anos 70, período em que era alvo número um da censura, sua “novela pecuária” tem como personagens bois, vacas e bezerros que, em nome do progresso, têm seu cotidiano simples modificado quando surge o projeto progressista de uma “Fazenda Modelo”. Os habitantes daquela comunidade, que viviam misturados em um ambiente com leis nascidas da sabedoria popular, onde “não podia apontar estrela, por exemplo, que dava verruga na ponta do dedo. Se brincasse de vesgo, batia uma brisa e ficava vesgo para sempre. Nem podia olhar mulher nua que nascia terçol e verruga” (HOLLANDA, 1974, p. 15), são submetidos a novas leis, racionais e científicas. É o momento em que se reconhece que a desordenada fazenda:

Podia ser boa e bonita. Mas dava prejuízo. E tem mais: a indisciplina reinava, imperava o mal. Campeavam as libertinagens. Elogiava-se a loucura. As hierarquias eram revertidas, a higiene, o recato. Um quadro nada modelar. Portanto já era tempo de impor a ordem à comunidade vacum. (Idem, p. 18)

O lema positivista de nossa bandeira nacional transformou-se também em metas para a elaboração de uma comunidade modelar. Nação, bois, vacas e bezerros que representam “malandramente”, na novela pecuária de Chico Buarque, o Brasil e os brasileiros do período posterior ao chamado “milagre econômico”. Para que surja uma Fazenda Modelo, ou, alegoricamente, o “Brasil Grande”, fruto da perspectiva desenvolvimentista e ideológica do General Emílio Garrastazu Médici, urgia que fossem realizadas transformações na vida daquele povo que habitava num espaço, até então, absolutamente “indisciplinado”. Atentemos para o fato de que, como denuncia Stuart Hall, “de um jeito ou de outro, o ‘povo’ é freqüentemente o objeto da ‘reforma’: geralmente, para seu próprio bem, é lógico — ‘e na melhor das intenções’” (HALL, 2003, p. 248). E “para seu próprio benefício”, todo cotidiano da comunidade vacum é alterado, desde seu direito de ir e vir, até seus mais íntimos relacionamentos pessoais.

Em um país submetido a uma ditadura militar, onde a intensa censura que, entre outras punições, exigia cortes de versos nas letras de músicas, proibia a exibição de peças, induzia que microfones fossem desligados em shows de cantores e compositores considerados subversivos, os artistas eram obrigados a

usar recursos para que suas obras fossem liberadas. Conforme a expressão criada por Caetano Veloso, era necessária uma nova linguagem, uma “linguagem oblíqua” ou uma “linguagem da fresta”:

[...] O compositor malandro já não é mais aquele de lenço no pescoço, navalha no bolso, como no tempo de Noel; mas sim aquele que sabe pronunciar, ou seja, que sabe ludibriar o cerco do censor. [...] Dizer ou não dizer simplesmente é, nos dias de hoje, uma falsa alternativa. O importante é saber *como* pronunciar; daí a necessidade do olho na fresta da MPB. (FERNANDES, op. cit., p. 37)

A linguagem de nosso “malandro sambista, carioca da gema”<sup>14</sup> é similar a que propõe Caetano, seja compondo suas canções, seus textos teatrais ou na estratégia usada em sua novela pecuária *Fazenda modelo*. É no mesmo ano de 1974, quando Chico percebe o “sinal fechado” da censura para suas composições, que o artista lança um disco regravando canções de outros artistas como seus contemporâneos Paulinho da Viola, Caetano Veloso, Gilberto Gil, dos sambistas Geraldo Pereira, Nelson Cavaquinho, Augusto Tomaz Júnior, Noel Rosa, Nelson Trigueiro e do estreante Julinho da Adelaide, heterônimo que cria para escapar do cerco dos censores. Sua entrevista recente ilustra a questão:

A partir do AI-5 então que começou a existir a censura prévia [...] em jornais, alguns jornais, pra [...] textos de televisão, pro teatro e pra música popular. Você pra gravar uma música [...] tinha que submeter a letra [...] à censura federal, ao Departamento de censura da polícia federal.

Quando me diziam: “— se você mudar tal verso a música é liberada” , eu mudava.

Claro! Eu queria que a música saísse, que a música fosse [...] ouvida.

E muitas vezes quando diziam isso: “— se tal verso for alterado a gente libera”, [...], muitas vezes era puro exercício de poder. Você trocava um verso por um outro que praticamente dizia a mesma coisa; eles ficavam satisfeitos e você também.

Eu tive muita experiência com teatro também, por exemplo. Ali era [...]o comércio. Comércio de palavrões.

Você tem aqui a peça [...]. E você também já escrevia um texto quando ele ia (isso eu aprendi) pra censura teatral com uma gordura de palavrões para você poder perder, né? Porque chegava na hora: “— proíbe 20 puta que pariu, deixa esse filho da puta ali”, “tá”. E aquele filho da puta às vezes era mais importante que todos eles; você já montava aquele negócio todo.

Mesmo com música depois eu descobri um sistema engraçado que era [...] mandar uma letra enorme, com uma introdução [...] e um final e tal, e depois [...], no miolo é que “tava” a letra verdadeira. E às vezes com isso, com esse recheio todo [...], a música era liberada. E você tinha uma música liberada mas não era obrigado a gravar toda aquela letra. A música “tá” toda liberada e você podia gravar um pedaço dela. Aí você gravava o pedaço que era pra valer.

<sup>14</sup> “Chico Buarque da Mangueira”, Samba da Estação Primeira de Mangueira, 1998.

[...] Havia esses jogos todos, isso sim era engraçado. Quando falam que era estimulante, era estimulante neste sentido: estimulava o artista a inventar truques para [...] driblar o adversário.

[...]O Julinho da Adelaide foi [...] isso também [...]. Porque em determinado momento eu percebi que o meu nome chamava atenção. [...] Eu falei:[...] “bom, então posso mandar uma música com um outro nome”, nada me impedia, ainda, até então. Depois que descobriram a história do Julinho da Adelaide passaram a exigir o CIC, o nome, a identidade, a xerox e tal (risos). (“Vai passar”, DirecTV, 2005)

Uma das censoras que lia as canções encaminhadas ao Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) confirma que havia uma prática especial para as canções assinadas pelo artista: “era de lei carimbar como interdita todas as letras de autoria de Chico, assim que chegassem à repartição. Antes mesmo do exame” (*Jornal do Brasil*, op.cit., p. B5).

Utilizando provavelmente a metáfora que compara povo à boiada, a rebanho, ou seja, a um grupo fechado e inoperante, facilmente manipulado, Chico conseguiu ter publicada sua primeira novela, na qual faz mais uma de suas críticas à lógica dominante da sociedade brasileira. Lógica essa que, inúmeras vezes, subestima a inteligência e a potência de seu povo, impondo-lhe autoritariamente reformas progressistas importadas que julga necessárias.

Devemos atentar para o fato de que a concepção de “povo” daquele contexto é muito específica. No ano seguinte, 1975, Chico lança *Gota d'água*, a *Medéia* brasileira, parceria com Paulo Pontes. No texto introdutório à peça, os autores sugerem uma nova concepção do que seja o povo brasileiro: “Povo deixava de ser [...] o rebanho de marginalizados; politicamente, povo brasileiro era todo indivíduo, grupo ou classe social naturalmente identificados com os interesses nacionais” (HOLLANDA; PONTES, 1975, introdução, p. xvi). Observemos algumas questões que moveram a confecção do texto.

Estudiosos e interessados em literatura geralmente conhecem textos clássicos, como o de Eurípides. Não é novidade que escritores de qualidade sejam “devoradores” de livros e que marcas de alguns de seus predecessores apareçam também em seus textos. Assim como marcas, temas reaparecem constantemente. Chico Buarque e Paulo Pontes utilizam o texto como base para pensar questões brasileiras, cariocas e atuais, naquele momento em que se encontravam. Questões que, no entanto, não são de todo desatualizadas. E assim surge *Gota d'água*, peça

escrita com preocupações que os autores consideravam dignas de reflexão naquele momento, conforme declararam na bela apresentação do livro.

A peça é escrita sob a ótica da problemática a ser discutida e colocada em foco, e estas questões são centrais no texto. Os autores esboçam as preocupações principais que procuravam enfocar com a peça. Acompanhemos:

A primeira e mais importante de todas [...] se refere a uma face da sociedade brasileira que ganhou relevo nos últimos anos: a experiência capitalista que vem se implantando aqui — radical, violentamente predatória, impiedosamente seletiva — adquiriu um trágico dinamismo. (Idem, p. xi)

A experiência capitalista e suas problemáticas em nossa realidade nacional são as principais questões que moveram a confecção do texto e que, visivelmente, foi bem desenvolvida no mesmo. No texto de Eurípides, Jasão abandona a família para se casar com a filha do rei Creonte. Seu interesse é uma velhice gloriosa, que não adquiriria casado com uma estrangeira, uma feiticeira bárbara na Grécia. Além disso, declara que “queria — e este é o ponto capital — assegurar-nos [a ele e aos filhos] de uma vida próspera, isenta de privações, sabendo que todos os amigos fogem e se afastam do pobre” (EURÍPIDES, [s/d], p. 30). O Jasão da tragédia carioca não age de maneira muito distinta, mas dentro de seu contexto específico.

“*Medéia* é uma história de reis e feiticeiros. *Gota d’água* é uma história de pobres e macumbeiros.” A caracterização de Eduardo Francisco Alves, presente na contracapa do livro, é muito coerente. Tanto o Jasão grego quanto o carioca buscam, através do enlace com as filhas dos “reis” — de Corinto e da Vila do Meio-Dia —, a possibilidade de mudar suas vidas, de ascender social e materialmente. Tanto Medéia quanto Joana são expulsas pelos Creontes de suas casas, dos reinos deles, por ambas terem insultado publicamente os próprios, suas filhas e os respectivos Jasões. Medéia é conhecida por ser uma “feiticeira temível, vinda de terra longínqua e fabulosa, [tendo] da ‘Bárbara’ a astúcia e a dissimulação” (EURÍPIDES, introdução, p. 13).

Chico Buarque e Paulo Pontes vão se distanciando do texto de Eurípides e se aproximando do que propõem discutir, já que as personagens principais de *Gota d’água*, Joana e Jasão, são moradores de um conjunto habitacional que tem um único dono: um bicheiro rico e aproveitador graças a sua posição. A primeira preocupação que declaram na apresentação do livro aparece claramente encenada:

Creonte é símbolo explícito de um sistema capitalista cruel, no qual muito poucos detêm a maior parte da riqueza, enquanto a maioria pode ser considerada apenas como sobrevivente deste sistema.

Segundo as palavras dos autores, está presente a preocupação em encenar o fato de que “a brutal concentração de riqueza elevou, ao paroxismo, a capacidade de consumo de bens duráveis de uma parte da população, enquanto a maioria ficou no ora-veja” (BUARQUE; PONTES, op. cit., p. xi). O texto é de 1975, e ainda hoje essa discussão é absolutamente atual no cenário carioca, assim como no brasileiro. Vemos, cada vez mais, aumentar o número de favelas e habitações irregulares, já que a maior parte da população não tem fácil acesso, ainda hoje, a esses bens. Acompanhamos as personagens da tragédia carioca lutando para conquistar suas propriedades, o que se torna cada vez mais difícil com as injustas e infinitas prestações que Creonte lhes cobra. É dessa mesma realidade que vem o sambista Jásão. Quando muda de lado, quando ascende socialmente, é usado como intercessor por seu sogro para acalmar os moradores da Vila do Meio-Dia e propõe soluções para as reivindicações de seus ex-vizinhos, que ameaçavam não mais pagar as absurdas prestações.

*Gota d'água* é confeccionada segundo preocupações político-sociais dos autores, baseadas na ideologia vigente no Brasil dos anos 70, diferentemente da peça de Eurípides, escrita para uma Grécia antiga onde questões de tal tipo eram consideradas de âmbito privado e inexistiam na arte com o mesmo objetivo dos autores brasileiros. Medéia, uma bárbara na Grécia, foi expulsa de Corinto por proferir insultos contra a família real. Joana fez o mesmo e também foi expulsa, mas da casa de que pagara inúmeras prestações e ainda não era sua. A tirania de Creonte é muito bem expressa no momento em que expulsa Joana, “barbarizando-a” também, de alguma forma. A desapropriação de Joana é também uma questão política e social. Diferentemente de Medéia, não havia quem a recebesse em terras estrangeiras. Egeu, que acolheria Medéia em seu reino, na tragédia carioca é apenas mais um morador, melhor esclarecido e já proprietário na mesma vila onde Joana não poderia permanecer; conselheiro dela e dos outros moradores explorados por Creonte.

A princípio, a expulsão de Joana torna-se uma questão de interesse coletivo. Porém, quando Creonte anula as prestações atrasadas dos outros moradores e, além disso, lhes oferece melhorias na vila, seu problema passa a ser

individual, pessoal e intransferível. Só lhe resta abandonar sua casa e partir. Ouçamos as palavras do coro das Lavadeiras, vizinhas de Joana, no momento em que criticam sua ousada atitude:

Virgem matriarcarum, me livrai  
de toda inútil e vã rebeldia  
Joana está sem casa e os filhos, sem pai  
por ela querer mais do que podia  
Virgem, cultivai em mim o respeito  
Às leis e ao apetite do mais forte  
Joana rebelde tem por pena um leito  
gélido e solitário como a morte.  
(Idem, p. 138-9)

Medéia tem a vida comum de uma mulher livre na Grécia; Joana tem a vida de uma mulher simples, pobre no Rio de Janeiro dos anos 70. Jasão na Grécia é um argonauta que conquistou o Velocino de ouro, missão praticamente impossível. O outro Jasão, no Rio de Janeiro, é um sambista que alcança a glória com o sucesso de sua canção, “A gota d’água”. Ambos realizaram proezas. Ser bem sucedido como sambista, como acontece a Jasão, é visto pelas personagens da tragédia, que refletem o imaginário brasileiro e carioca, como uma exceção entre as exceções. O esclarecido Mestre Egeu aconselha Jasão, pai de família e marido:

Olha, samba  
é só uma espécie de feriado  
que a gente deixa pra alma da gente  
mas você não se iluda porque  
a vida a gente ganha no batente  
(Idem, p. 48)

E, posteriormente, descobre qual poderia ser sua verdadeira profissão:

Agora você provou de vez  
Que já tá marcado o teu destino  
Eletrônica das oito às seis  
E em noites de lua, violão.  
(Idem, p. 58)

Jasão, “verdadeira jóia do cancionário popular” (idem, p. 60), como o chama Xulé, um de seus ex-vizinhos, é visto como uma exceção. Músico, sambista principalmente, não tem profissão: é diversão para os momentos de

folga. Quem não tem a sorte de poucos deve procurar uma verdadeira profissão. Jasão foi um “sortudo”. E, além de ascender graças a sua canção, ainda conquistou a filha de Creonte, que vê o enlace de sua filha Alma com tal tipo da seguinte forma:

**Creonte**

Sou franco — pra minha menina  
 Contava com coisa mais fina  
 Pensava assim... um diplomata,  
 um gerente... um tecnocrata,  
 tenente, major, capitão,  
 político de situação...  
 Quem me dera um capitalista  
 ou quem sabe um psicanalista  
 Por que não um ginecologista?  
 Talvez até mesmo um dentista,  
 qualquer coisa menos sambista,  
 porque Alma não é masoquista  
 e, ora porra, eu não sou leão  
 Que ela arranjasse um burocrata  
 de óculos, terno e gravata  
 Bancário, mesário, escrivão,  
 político de oposição!  
 Um simples assalariado,  
 um mero psicanalisado,  
 Cadete, cabo, reservista,  
 guarda de trânsito paulista,  
 qualquer coisa menos sambista  
 Pois foi ao último da lista  
 Que a minha filha deu a mão.  
 (Idem, p. 40)

O sambista é o último da lista. Então é necessário que Jasão assuma sua nova posição: não será mais marido de uma mulher qualquer. É necessário que passe de vez para o lado de Creonte, pois “co’esse violão não vai dar conta do recado” (idem, p. 38). Assim, Jasão se separa cada vez mais de sua realidade sombria e passa para o lado da luz. É o braço direito de Creonte, que o usa como intermediário entre ele e o povo.

As *hybris* de Medéia e Joana são semelhantes: enfrentam a autoridade máxima dos locais onde moravam por amarem Jasão, a quem muito ajudaram. As conseqüências e o desfecho das histórias, entretanto, são muito distintos para cada uma delas: uma é salva; para a outra não há salvação, por não estar enfrentando somente um homem, mas também um sistema no qual ela é absolutamente descartável.

Além da preocupação com a forma que escrevem a peça, buscando uma revalorização da palavra, em um texto escrito em versos “intensificando poeticamente um diálogo que podia ser realista” (idem, p. xix), há ainda uma outra preocupação que os autores desejam enfatizar e que fica muito bem encenada. Observemos suas palavras:

A segunda preocupação de nosso trabalho é com um problema cultural, cuja formulação ajuda a compreender o que foi dito acima: o povo sumiu da cultura produzida no Brasil — dos jornais, dos filmes, das peças, da TV, da literatura, etc. Isolado, seccionado, sem ter onde nem como exprimir seus interesses, desaparecido da vida política, o povo brasileiro deixou de ser o centro da cultura brasileira. Ficou reduzido às estatísticas e às manchetes dos jornais de crime. Povo, só como exótico, pitoresco ou marginal. Chegou a hora em que até a palavra povo saiu de circulação. Nossa produção cultural, claro, não ganhou com o sumiço. (Idem, p. xvii)

A arte brasileira estava separada da realidade brasileira. Os autores viam a necessidade, urgente, de colocar o povo no palco e reaproximar a arte da realidade nacional. A partir da década de 50, a classe média percebe que está distante daquilo que pensa e produz. E para formar um perfil do povo brasileiro, é nas camadas populares que ela busca inspiração, ao povo que tem uma história a fazer, a construir. As classes médias assumem o lugar de intermediária entre as outras duas classes, tão distantes. O objetivo de *Gota d'água* é ser “uma tragédia da vida brasileira” (idem).

Na visão dos autores, uma das lutas do teatro deveria ser a reaproximação com a única fonte de originalidade da intelectualidade brasileira: seu povo. Urgia então levá-lo ao palco, com suas histórias, tantas vezes esquecidas ou camufladas. É parte da vida brasileira devolvida aos palcos com *Gota d'água*. A trama de Eurípidés serve perfeitamente para que se pense um enredo dentro de nossa realidade, também farta de tragicidade.

A razão principal de estar sendo analisada mais aprofundadamente a peça *Gota d'água* é a escolha de um sambista como antagonista da tragédia carioca. A personagem será aproximada da discussão desta dissertação, que tem como mote a entrevista em que Chico Buarque se autoproclama também sambista, presente na exposição da Biblioteca Nacional.

Comparando a personagem Jasão e o artista Chico Buarque já percebemos uma distinção entre “espécies” de sambistas. Jasão tem sua realidade miserável

transformada a partir do momento em que sua canção “A gota d’água” estoura nas paradas de sucesso. E seus companheiros constatarem o seguinte:

**Amorim** — Samba e futebol  
são a salvação da lavoura. Duvido  
que exista outra maneira de fodido  
brasileiro arranjar lugar ao sol [...]

**Cacetão** —... Foi sambando, foi sambando  
e não é que ele acabou descolando  
a filha do homem? Aperta aqui!  
(Idem, p. 60-1)

As palavras dos ex-vizinhos de Jasão são a expressão de uma das questões que os autores buscam problematizar com a peça. Sendo o capitalismo, por natureza, “seletivo”, há espaço somente para aqueles considerados “mais capazes”. Muitos ficam à margem das conquistas; a maioria, componentes das classes subalternas. Individualmente ou em grupo, um “homem capaz” ou uma elite das camadas inferiores pode ascender, mas, como grupo, as classes populares estão reduzidas à indigência política. Por isso, os companheiros de Jasão vêm samba e futebol como veículos imediatos de mudança da realidade; um destes instrumento que concedeu a ele sua ascensão.

Pensemos agora a respeito do sambista Chico Buarque. Seu primeiro disco, *Chico Buarque de Hollanda*, de 1966, com exceção de “A banda”, é composto por sambas, como já foi dito anteriormente. No texto introdutório, Chico declara: “pouco tenho a dizer além do que vai nestes sambas”<sup>15</sup> e ainda que “o samba chega à gente por caminhos longos e estranhos, sem maiores explicações. A música talvez já estivesse nos balões de junho, no canto da lavadeira, no futebol de rua...”<sup>16</sup> Um disco de sambista, como confirmam suas palavras. Quando não apareceu nenhum samba, no disco de 1989, o seguinte, “Paratodos”, ganhou uma canção intitulada “De volta ao samba”, na qual o artista lhe pede perdão pela “falta grave”:

Pensou que eu não vinha mais, pensou?  
cansou de esperar por mim  
acenda o refletor  
apure o tamborim

<sup>15</sup> *Chico Buarque de Hollanda* (1966), contracapa.

<sup>16</sup> Idem.

aqui é o meu lugar  
eu vim

fechou o tempo, o salão, fechou?  
mas eu entro mesmo assim  
acenda o refletor  
apure o tamborim  
aqui é o meu lugar  
eu vim

eu sei que fui um impostor  
hipócrita querendo renegar seu amor  
porém me deixe ao menos ser  
pela última vez o seu compositor

quem vibrou nas minhas mãos  
não vai me largar assim  
acenda o refletor  
apure o tamborim  
preciso lhe falar  
eu vim  
com a flor dos acordes que você  
brotando cantou pra mim  
acenda o refletor  
apure o tamborim  
aqui é o meu lugar  
eu vim

eu era sem tirar nem pôr  
um pobre de espírito ao desdenhar seu favor  
porém meu samba, o trunfo é seu  
pois quando de uma vez por todas  
eu me for  
e o silêncio me abraçar  
você sambará sem mim  
acenda o refletor  
apure o tamborim  
aqui é o meu lugar  
eu vim.<sup>17</sup>

Há, no entanto, algumas questões que gostaria de problematizar. Como o próprio Chico afirma, o samba chega (aos artistas) por caminhos longos e estranhos. E “estranho” foi, também, o caminho do próprio samba e a trajetória dos sambistas iniciais, para que fossem aceitos socialmente, e o samba valorizado e legitimado, conforme já começou-se a discutir no capítulo anterior. Retomando Nelson Sargento, em “Agoniza, mas não morre” o sambista caracteriza o samba como “negro forte, destemido” que foi “duramente perseguido, na esquina, no

<sup>17</sup> “De volta ao samba”, *Paratodos*, faixa 4.

botequim, no terreiro”<sup>18</sup>. E até o momento em que a “fidalguia do salão” o aceitasse e absorvesse, foi uma longa e dura caminhada, que submeteu seus artistas e participantes à violência física, punições e humilhações diversas. Novamente vamos analisar um pouco da trajetória do samba e dos sambistas, sob um enfoque um pouco distinto.

Regida por uma lógica que inferioriza e discrimina a alteridade, a polícia no início do século XX, baseada nas lógicas da sociedade de então, perseguia a religião e a cultura dos negros no Rio de Janeiro, período em que grande número de afro-descendentes, a maioria baianos, desembarcavam na cidade em busca de uma vida mais livre e digna:

Havia na época muita atenção da polícia às reuniões dos negros: tanto o samba como o candomblé seriam objetos de contínua perseguição, vistos como coisas perigosas, como marcas primitivas que deveriam ser necessariamente extintas, para que o ex-escravo se tornasse parceiro subalterno “que pega no pesado” de uma sociedade que hierarquiza sua multiculturalidade. (MOURA, op. cit., p. 100)

Os componentes da “pequena África”, expressão cunhada por Heitor dos Prazeres, que dela fez parte, precisaram estabelecer algumas estratégias para que sua cultura e sua religião, heranças da longínqua África e de seus ascendentes, não morressem. O samba, canção absolutamente influenciada pela tradição africana, a princípio desvalorizado e perseguido num momento em que, conforme declarou João da Baiana, “não se ganhava dinheiro com samba. Ele era muito mal visto” (idem, p. 83), tinha alguns espaços onde podia ser tocado e dançado, sem preocupações de seus participantes quanto à repressão que lhes era imposta. A famosa “Casa da Tia Ciata”, personagem lembrada em todos os relatos acerca do surgimento do samba, foi, entre esses espaços, um dos mais reconhecidos e comentados.

As festas eram tradicionais na casa da baiana, no centro do Rio de Janeiro, graças à respeitabilidade do marido, funcionário público que, posteriormente, esteve ligado à própria polícia; influente dentro e fora do meio negro. Os encontros eram, portanto, realizadas em um local “livre de batidas da polícia”. Sua casa tornou-se, ainda, um espaço privilegiado para as reuniões, reconhecida como:

---

Devemos observar, ainda, que o disco “Paratodos” é repleto de fotografias e a que ilustra a canção em questão associa-se muito à imagem das “tias” de escolas de samba.

<sup>18</sup> Nelson Sargento, “Agoniza, mas não morre”, in: *Chico Buarque de Manguiera*.

“um local de afirmação do negro onde se desenrolam atividades coletivas tanto de trabalho [...] quanto de candomblé, e se brincava, tocava, dançava, conversava e organizava” (idem, p. 100).

Em relação aos participantes,

[as] festas na casa de Ciata eram freqüentadas principalmente pelos “de origem” e pelos negros que a eles se juntavam, estivadores, artesãos, alguns funcionários públicos, policiais, alguns mulatos e brancos de baixa classe média, gente que progressivamente se aproxima pelo lado do samba e do Carnaval, e por doutores “gente boa”, atraídos pelo exotismo das celebrações. (Idem, p. 103)

Conviviam vários segmentos da sociedade nas festas que a baiana oferecia em sua casa, sendo a maioria deles negros, mas que tinha, também, integrantes da burguesia carioca que apresentava “progressivo interesse [...] pelas coisas que se ouvia dizer que o povo fazia” (idem, p. 88). Na casa, “a festa era assim: baile na sala de visitas, samba de partido alto nos fundos da casa e batucada no terreiro” (idem, p. 83), garantidas, dubiamente, pelos seis soldados do “coronel Costa”, amigo dos baianos.

Em outros locais da cidade, públicos ou privados, as autoridades praticavam, no entanto, ações autoritárias e agressivas contra os participantes do samba, salvo raras exceções, conforme declarou Donga, fazendo uma retrospectiva daquele época:

[...] a situação vexatória dos que vinham sofrendo a pressão bárbara e irregular, na sua própria residência em festas íntimas, quando eram cercados pela polícia de então e intimados a ir ao distrito dar explicações por estar dançando o samba, este que toda gente admira e dança. Em certos casos, permaneciam no distrito. Na festa da Penha, os pandeiros eram arrebatados pela polícia por medida de precaução, quando por falta de sorte dos sambistas não estava de serviço na Penha o piquete de cavalaria do 1º ou 9º Regimento da [...] arma de nosso exército, que sempre nos protegeu. (Idem, p. 111)

A cultura urbana das camadas inferiores, nos finais do século XIX e início do XX, sem que constituísse um partido político de classe, representou uma fonte de luta e resistência contra a dominação que, no decorrer da história, vem sendo imposta ao povo. Essa não é uma especificidade apenas do Brasil, mas uma característica reconhecível na cultura de toda a América Latina, segundo Alejandro Olloa Sammiguel (in: MOURA, op. cit., p. 85-6). O autor afirma que, do norte ao sul das Américas, foram os pobres que criaram uma cultura

hegemônica transnacional, nunca as classes médias ou a burguesia. Essa cultura popular tem origem no conflito e na luta por sobrevivência, em um meio absolutamente hostil.

No Brasil, particularmente, sabemos que a cultura de origem popular influenciou grande parte das produções nacionais, mesmo quando estavam mais próximas da arte erudita — Villa-Lobos, Tom Jobim — ou seguiam rumo à arte pop. Com o decorrer do tempo, os signos culturais sofrem diversas modificações como, por exemplo, o samba no Rio de Janeiro — que hoje já tem subdenominações como “samba de raiz” — ou o Maracatu de Pernambuco — dividido entre rural e urbano.

Anna Paula Mattos Silva analisa em sua dissertação de mestrado, já citada, uma intensa polêmica travada em Recife nos anos 90, entre o então secretário de cultura Ariano Suassuna e integrantes do movimento Manguebit. O tema é um ótimo exemplo para ilustrar distintos olhares direcionados à cultura de origem popular e seus rumos. Enquanto o secretário anunciava que só destinaria fundos estatais para manifestações populares “autênticas”, ou seja, aquelas “eleitas” folclóricas, as quais necessitam e são dignas de memória e preservação, segundo seu enfoque e seus critérios, Chico Science e seus parceiros de um movimento que tinha como proposta “não acabar com o folclore e sim resgatar os ritmos regionais, envenená-los com a bagagem pop” (SCIENCE, apud. MATTOS SILVA, op. cit., p. 12) foram excluídos dos projetos patrocinados pela Secretaria de Cultura.

A postura conservadora de Ariano Suassuna se contrapõe à releitura da tradição popular proposta pelo Manguebit, que a utiliza como fonte para a criação de algo novo, mas não a negando à medida que inova. A fusão do folclórico com os instrumentos que a cultura pop oferece, segundo Chico Science: “pode chamar atenção das pessoas para os ritmos como eles são e criar interesse pelo folclore” (idem), tornando-se, assim, mais um meio de acesso a ele. Aquilo que é nocivo na visão de Suassuna representa, para Science, a possibilidade de ampliar o alcance das manifestações tradicionais da cultura.

Podemos associar a proposta do movimento Manguebit, que dialoga com a tradição e a revitaliza, a um dos projetos do filósofo Friedrich Nietzsche que, no texto “Da utilidade e dos inconvenientes da História para a vida”, faz apologia ao uso criativo dos conhecimentos adquiridos. Segundo o pensador, que tem grande

preocupação com os caminhos que tomam a cultura no ocidente, a herança que nos é legada pela tradição não pode servir apenas para um estudo anacrônico e conservador, mas deve ser atualizada e, assim, servir para a vida, para o tempo presente e para o porvir. O conhecimento do passado e da tradição são instrumentos que possuímos para “lançar uma ação intempestiva contra esta época, sobre esta época e [...] em benefício do tempo que há-de-vir” (NIETZSCHE, [s/d], p. 103) e deve ser querido apenas à medida em que “está ao serviço do futuro e do presente” (idem, p. 133).

Discursos tradicionalistas e folcloristas associam à perda de autenticidade as atitudes de artistas que não sejam previstas para o papel que, supostamente, lhes foram atribuídos. Carlos Sandroni no texto “Adeus à MPB” relata casos interessantes em que artistas associados ao folclore e assim, por extensão, “deveriam” estar distanciados do mercado e da mídia, transgridem esta “regra”:

Em Pernambuco, onde essa tendência parece ser particularmente forte, o primeiro caso talvez tenha sido o de dona Selma do Coco. Trata-se de uma senhora que trabalhava como tapioqueira no Alto da Sé de Olinda, e cantava cocos nas horas vagas, sobretudo na época das festas juninas, como é hábito na região. Mas em 1996 sua bela voz foi “descoberta” por um produtor brasileiro que morava na Europa, e que lhe propôs gravar um CD. Neste CD foi incluído o coco “A rolinha”, que foi o grande sucesso do carnaval de Recife/Olinda em 1998 (mesmo não se tratando de um gênero típico do Carnaval). Na seqüência, dona Selma desentendeu-se com o referido produtor, mas continuou fazendo CDs e *shows*, inclusive turnês internacionais. (SANDRONI, op. cit., p. 32)

O autor afirma, no entanto, que transgressões como essas sempre aconteceram na música brasileira, sendo o samba carioca a mais bem sucedida de todas elas. Quando se fala em samba de raiz, procura-se diferenciar este de outros tipos de sambas, que não estariam associados às origens, às “raízes autênticas”, conforme discutido anteriormente.

Gostaria de salientar mais uma vez que os argumentos deste trabalho são baseados, no entanto, numa perspectiva diferenciada da proposta por “puristas” e “cultivadores de raízes”, já que a música popular é aqui considerada um espaço de combinações estéticas variadas, assim como é reconhecida a trajetória artística de Chico Buarque e sua obra como um todo. O próprio artista, numa recente entrevista, elogia a capacidade de assimilação dos músicos nacionais, sem que isso represente a perda de seus estilos próprios:

**Chico Buarque:** [...] não recusamos a influência da música estrangeira, porque o nosso poder de assimilação é muito grande. O melhor exemplo disso é o Manguebeat, de Pernambuco, misturando o mangue (a parte miserável do Brasil) com o beat, que é americano. Tivemos um movimento de sincretismo musical no país.

**Entrevistador:** Mas não há resistência e críticas a essa influência estrangeira?

**Chico Buarque:** Alguns conservadores a recusaram nos anos 20, por exemplo. Pixinguinha foi um pouco rejeitado naquela época porque tocava saxofone, instrumento importado dos EUA. Mas vale lembrar que o violão e o piano não são instrumentos puramente brasileiros. Mesmo assimilando a música estrangeira, os brasileiros mantêm o estilo próprio, que é muito forte. Gilberto Gil, por exemplo, mistura músicas de John Lenon com Bob Marley e Luiz Gonzaga! Tango com baião. É a mistura de todos os ritmos num estilo próprio. (*Jornal Estado de Minas*, op. cit.).

Concordando com a discussão proposta por Anna Paula Mattos Silva, interessamo-nos por um estudo que não equivale à “tradição de estudos culturais populares que se centram nas discussões acerca da autenticidade e da originalidade de suas expressões artísticas” (MATTOS SILVA, op. cit., p. 69-70), mas que a vê e a valoriza como um discurso polifônico e híbrido.

Quando Chico Buarque se denomina sambista, temos campo para uma discussão que põe em xeque as categorizações herméticas que distinguem popular, erudito e massivo. Como afirmado anteriormente, a associação de sambista apenas com negros, pobres, moradores de morros e pessoas envolvidas diretamente com escolas de samba foi muito freqüente e, ainda hoje, encontramos associações como estas, em pronunciamentos a respeito do “verdadeiro samba”. Chico, que não preenche nenhum desses “pré-requisitos”, poderia ou não ser reconhecido como tal? É necessário investigar algumas questões acerca do complexo termo popular.

Observemos a definição de dois reconhecidos dicionários da língua portuguesa:

**Popular** [Do lat. *populare*.]  
Adj. 2 g.

1. Do, ou próprio do povo; 2. Feito para o povo (2 e 6);
  3. Agradável ao povo; que tem as simpatias dele;
  4. Democrático (4); Vulgar, trivial, ordinário; plebeu.
- (*Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*)

**Popular** (adj. 2g)

- 1 - relativo ou pertencente ao povo, esp. a gente comum;
  - 2 - feito pelas pessoas simples, sem muita instrução <arte p.>;
  - 4 - encarado com aprovação ou afeto pelo público em geral <artista, político p.>;
  - 7- dirigido às massas consumidoras <música p.>;
  - 9 - ao alcance dos não ricos; barato.
- (*Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*)

Primeiramente, nas definições de ambos os dicionários, popular está associado ao povo, ao que vem do povo, das pessoas simples ou o que é feito para eles. Povo imediatamente nos remete à idéia de pessoas comuns, das classes populares. Stuart Hall no texto “Notas sobre a desconstrução do ‘popular’” realizou uma investigação mais minuciosa, colocando em questão o termo popular.

Seguindo o pensamento de Hall, há alguns requisitos para aqueles que se interessam pelo estudo da cultura popular. Um deles é percebê-lo como uma área de séria investigação histórica, assim como é, por exemplo, o estudo da história do trabalho. Além disso, é imprescindível contextualizá-lo. Acompanhemos um pouco do recorte que fez o autor a partir do século XVIII.

O termo cultura popular esteve, por muito tempo, associado às questões da tradição e das formas tradicionais de vida quando, supostamente, existiam dois pólos dialéticos incomunicáveis e impermeáveis. “Tradição popular” representava, portanto, lugar de resistência às transformações que eram buscadas para o povo; era sinônimo de luta, por ser aquilo que se opunha à lógica dominante, a qual via na cultura popular uma ameaça a seus ideais de “reforma”. Como frequentemente o povo é o principal objeto das reformas para “benefício próprio”, como enfatizado anteriormente, é necessário que surjam “transformações culturais”: “um eufemismo para o processo pelo qual algumas formas e práticas culturais são expulsas do centro da vida popular e, ativamente, marginalizadas” (HALL, op. cit., p. 248).

Segundo Stuart Hall, para realizar um estudo sobre a cultura popular, devemos ter em mente que a transformação cultural é um dado presente no decorrer de sua história. Entretanto, tal transformação não é pacífica ou acordada, mas realizada a partir de um pólo de força, por um processo político de “moralização” das classes trabalhadoras, de ‘desmoralização’ dos pobres e de ‘reeducação’ do povo” (idem). Podemos mesmo ver a cultura popular, nesse

contexto, não como o lugar das tradições populares de resistência, mas como o ambiente onde são operadas as transformações culturais.

Antes de entrarmos na discussão sobre os problemas do termo popular, pensemos no samba como uma das manifestações culturais considerada, a princípio, representante do popular no Brasil, eleita uma de nossas manifestações populares tradicionais. Chico busca a partir de um determinado resgate do samba seu estilo pessoal.

A partir do momento em que Baden e Vinicius compuseram os afro-sambas e “Berimbau”, etc. e tal [...] houve para nós, ou pelo menos pra mim, a necessidade de recuperar um pouco essa memória que havia sido radicalmente abandonada com a Bossa Nova, mas incorporando tudo o que a Bossa Nova tinha trazido de novo. Havia uma fusão [...] [E]u, que havia abandonado Noel Rosa, Ismael, me permiti retornar [à]quilo, mas tocando com o que eu imaginava que fosse a harmonia da Bossa Nova. Coisa que eu fui desenvolver mais depois do contato com Tom Jobim.

(Catálogo da exposição *Chico Buarque – o tempo e o artista*, p. 23, Depoimento de Chico Buarque ao programa “Ensaio” da TV Cultura, 09/12/1994.)

Ainda se referindo ao século XVIII, Stuart Hall constata que, formalmente, o estudo da cultura popular deste período é encarada como a daqueles que estão distantes dos mecanismos de poder, da sociedade política. É a tradição do “povão”, dos trabalhadores pobres, das classes populares; a cultura daqueles que estavam “fora das muralhas” e que os distinguiu cultural, moral e economicamente. Mas será que elas foram, de fato, um estrato isolado, pacífico, fora do campo mais amplo de forças sociais e das relações culturais? Segundo Hall:

Elas não apenas pressionavam constantemente a “sociedade”; mas estavam vinculadas a ela através de inúmeras tradições e práticas. Por linhas de “aliança” e por linhas de clivagem. A partir dessas bases culturais, freqüentemente muito distantes das disposições da lei, do poder e da autoridade, o “povo” constantemente ameaçava eclodir. (HALL, op. cit., p. 249)

Continuando a investigação, o autor chama atenção para mudanças radicais, de bases estruturais, ocorridas no final do século XIX e início do XX: “a profunda transformação na cultura das classes populares que ocorre entre os anos de 1880 e 1920” (idem, p. 250). Ele não faz esse recorte aleatoriamente, mas por considerá-lo interessante para a investigação da cultura popular atual; por julgar parecidas as dificuldades reais de ambos os períodos (teóricas e empíricas). Nesse momento, é o próprio terreno de luta política que se altera, que é reconstituído.

Tudo mudou, e esta nova mentalidade ultrapassou uma simples mudança nas relações de força.

“Não existe um estrato ‘autêntico’, autônomo e isolado de cultura da classe trabalhadora. A maioria das formas de recreação popular mais imediatas, por exemplo, estão saturadas de imperialismo popular” (idem). Com o advento da imprensa, “um dos principais meios de expressão cultural” (idem, p. 251), a imprensa local da classe trabalhadora foi destruída e marginalizada. Nos finais do século XIX e início do XX há uma mudança que causou conseqüências profundas: o surgimento de um novo tipo de imprensa, a *imprensa comercial popular*, na qual a classe trabalhadora se inseriu em massa. Um dos efeitos principais dessa mudança foi, portanto, a reconstituição das relações políticas e culturais entre as classes dominante e dominada. As conseqüências são ainda hoje visíveis, e esta é uma questão importante na história da “cultura popular”: o surgimento de uma imprensa popular que foi organizada pelo capital para (e não pela) classe trabalhadora. O que há é uma representação da cultura popular estereotipada, falsa e ideológica pela cultura dominante e seus instrumentos. Assim sendo, ela é enfraquecida. Em nosso caso podemos pensar, por exemplo, nas telenovelas.

Essas são questões que nem sempre aparecem quando a proposta é um estudo sobre a cultura das classes populares. Muitos estudos foram realizados sem a devida contextualização histórica, que leva em consideração o momento que atravessa o mundo, o país de investigação, o relacionamento entre o povo e aparatos culturais de cada época etc. Observemos mais uma vez as precisas palavras de Hall:

Escrever a história da cultura das classes populares exclusivamente a partir do interior dessas classes, sem compreender como elas constantemente são mantidas em relação às instituições da produção cultural dominante, não é viver no século vinte. (Idem, p. 253)

Para uma desconstrução do termo popular, Stuart Hall encaminhará algumas análises sobre seus distintos significados, que nem sempre considera úteis. A primeira definição que trabalha, a do senso comum, se assemelha a uma daquelas encontradas no dicionário Houaiss: “algo é popular porque as massas o escutam, compram, lêem, consomem e parecem apreciá-lo imensamente” (idem). Ou seja, é uma definição mercadológica, dirigida às massas consumidoras. Considerando que grande quantidade de consumidores nos dias de hoje faz parte

das classes trabalhadoras, devemos levar em consideração essa primeira definição. Comumente, esse conceito de popular é muito criticado, visto claramente como o poder de manipulação da mídia, da imprensa, e estando associado ao aviltamento da cultura do povo. O povo, por sua vez, pensando-o como a classe trabalhadora, é receptor desses produtos. Seria ele, então, formado apenas por “tolos culturais”, passivos e facilmente manipuláveis? Só há espaço para compreendermos a questão e o povo dessa forma se pensamos as formas culturais a partir de dois pólos dialéticos separados: inteiramente corrompidas ou inteiramente autênticas, nas quais não existam quaisquer elementos de reconhecimento e identificação, nem a possibilidade de diálogo:

Tendemos a pensar as formas culturais como algo inteiro e coerente: ou inteiramente corrompidas ou inteiramente autênticas, enquanto elas são profundamente contraditórias, jogam com as contradições, em especial quando funcionam no domínio do “popular”. (Idem, p. 255-6)

A oposição entre “cultura comercial popular” e “cultura popular autêntica” ignora as relações de dominação e subordinação do poder cultural, que são aspectos intrínsecos das relações culturais. Ultrapassando os deslocamentos que muitas vezes recebe o estudo da cultura popular: do pólo da autonomia pura ou do total encapsulamento, Hall vai lançar uma proposta: “não existe uma ‘cultura popular’ íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo de força das relações de poder e de dominação culturais” (idem, p. 254).

A partir dessa primeira proposta de Hall para pensar o popular, podemos especular um pouco acerca da questão que está sendo aqui proposta e da referida homenagem na Biblioteca Nacional. Chico Buarque, ao se autodenominar sambista, afirma ser um artista popular, considerando o samba como tal. Se compreendemos cultura popular apenas como aquilo que é feito pelo povo, sua obra, de sambista, seria também a de um artista popular, oriundo deste segmento social. Há, então, uma contrariedade, uma ambigüidade nesse caso na compreensão do que seria popular, já que conhecemos muito bem em sua exposição comemorativa quais foram sua origem e grande parte de suas influências. Essa ambigüidade é melhor compreendida a partir da segunda definição do termo popular, aquela mais comum até mesmo nos dicionários: “a cultura popular é tudo aquilo que o povo fez ou faz” (idem, p. 256). Há nesta

definição uma tensão entre aquilo que pertence ao povo X aquilo que não pertence ao povo; o que pertence ao domínio central da elite X à cultura da periferia. Chico teria, então, se apropriado da cultura periférica, mas não faria parte dela, não seria seu representante “autêntico” segundo discursos ortodoxos, por não ser oriundo das classes que a compuseram — não observando ou não levando em conta a especificidade que reconhecemos no conceito de popular na cultura brasileira, já discutido. Há no texto um dado que, no entanto, justifica essa possibilidade, o qual encontraremos mais à frente.

Antes de ser legitimado pelo rádio, pelo interesse da indústria cultural e do discurso oficial, o samba representava uma manifestação oriunda das classes subalternas, por mais contaminado que fosse por outras influências e contatos diversos na sociedade. Se acreditamos, como Hall, que, por vezes e segundo interesses, “o valor das formas populares é promovido, sobe na escala cultural — e elas passam para o lado oposto” (idem, p. 257), compreendemos o que o samba tornou-se, no decorrer do tempo, e a exposição homenageando um artista que se proclama sambista no lugar canônico por excelência: a Biblioteca Nacional.

Considerar como popular aquilo que o povo faz ou fez é insuficiente, já que os conteúdos se alteram no decorrer da história, e aquilo que era considerado popular, como forma de resistência, passa a ser apropriado e valorizado pela cultura de elite, como foi o caso do samba. Não são os conteúdos de cada categoria, os signos em si, mas sim forças e relações o que sustentam a distinção e a diferença entre o que pode ou não ser considerado popular. Há alguns processos e instituições legitimadoras, como por exemplo, a escola, o sistema educacional, a universidade, que canonizam, valorizam ou não.

Reconhecendo a Biblioteca Nacional como mais um desses espaços legitimadores, interessada nas manifestações eruditas, não nas populares, como não ver uma ambigüidade na homenagem ao sambista Chico Buarque? Não sejamos ingênuos: no retrato do artista Chico Buarque que nos mostrou a exposição, o que menos ficou visível foi sua imagem como a de um sambista, como a de um artista que tem na cultura popular de origem popular uma forte fonte de influência. Chico se autodenominou sambista, em resposta a quem o quis insultar, e o texto estava exposto naquele ambiente, mas seu retrato ficou, claramente, como o de um sambista erudito, “um sambista que escreve livros” e,

esta foi, provavelmente, a condição que lhe permitiu receber as honrarias em um dos espaços reservados para os eruditos.

Observemos que, atualmente, o signo ou a forma cultural não podem ser vistos como garantia de qualquer relação específica com o objeto que teve origem popular:

Não há garantia intrínseca ao signo ou à forma cultural. Tampouco há garantia de que, só porque esteve ligado a alguma luta relevante, ele será sempre a expressão viva de uma classe, de tal forma que, toda vez que lhe dermos chance, ele “falará a língua do socialismo.” (Idem, p. 261)

A relação não é de causa e efeito. É possível hoje gostar de samba, freqüentar casas de samba de diversos estilos e, ao mesmo tempo, ser racista ou bairrista. Não temos como determinar o que seria um sujeito do povo ou um sujeito popular “autêntico” ou “original”, verdadeiro representante da classe popular e de suas questões. Foi criado o dia nacional do samba, 02 de dezembro. Entretanto, não há qualquer problema para aqueles que querem participar da festa sem contextualizá-la, sem sequer se interessar em saber porque o trajeto da festa é Central do Brasil-Oswaldo Cruz e não Madureira, por exemplo. Não é o samba que é popular, nem nenhum signo ou forma cultural isolados. A noção de “tradição”, que é um elemento vital da cultura, não está associada diretamente à persistência das velhas formas. Os elementos não têm posição fixa, nem mesmo determinada: “Tudo flui”, como diria Heráclito. A tradição está mais associada às formas como são articulados e associados os elementos.

Segundo Hall, para aqueles que estão interessados em uma cultura popular, como ela foi representada em outros momentos históricos, de alguma forma, é necessário enxergá-la da seguinte forma: “a cultura popular é um dos locais onde a luta a favor ou contra a cultura dos poderosos é engajada. [...] É a arena do consentimento e da resistência” (idem, p. 263). É necessário vê-la como campo de batalha. Somente nesse contexto Hall a valoriza: enquanto um local onde há a possibilidade do socialismo ser constituído. No mais, diz não se interessar o mínimo por ela.

Se concordamos com as questões que levantou Stuart Hall acerca do termo popular, devemos observar que tanto na obra de Chico Buarque quanto na de Paulinho da Viola o samba está presente: um instrumento que caracterizou o popular, tendo sido uma manifestação das classes trabalhadoras e subalternas em

determinado momento histórico e que hoje não pode mais ser visto somente como tal. A forma como cada um o resgatou e o apropriou, no entanto, é o que nos interessará agora.

Em *Verdade tropical*, Caetano Veloso fala a respeito da valorização que ele e os companheiros de seu projeto deram à obra de Paulinho da Viola, como estratégia de enfraquecimento do projeto buarqueano:

A mera valorização que fazíamos do trabalho de Paulinho da Viola implicava um grito de independência em relação à hegemonia do estilo buarqueano: tal como Chico, Paulinho voltava-se para o samba tradicional, mas, diferentemente dele, fazia-o sem o filtro da bossa nova. [...] Paulinho era um caso milagroso em nossa geração: ele não parecia nem sequer ter ouvido João, Tom ou Lyra. Como era jovem, mostrava-se também disposto a partir para experimentações e inovações, mas estas não nasceriam — como tudo meu, de Edu, de Chico, Gil ou Jorge Ben — do universo estético pós-bossa nova. Isso dava um encanto especial a suas criações. E nossa insistência em ressaltar sua importância [...] punha também a questão da volta à tradição em perspectiva diferente da consensual, que tinha Chico como a síntese final da dialética da composição da música popular no Brasil. (VELOSO, op. cit., p. 233-4)

Paulinho e Chico resgataram o “samba tradicional”, entretanto, de formas distintas. Caetano fala no filtro da Bossa Nova, que não estava presente na obra de Paulinho, mas que estava vivo na obra de Chico. Refletindo novamente acerca dos integrantes da Bossa Nova, podemos levantar mais algumas questões sobre a exposição que homenageou Chico Buarque.

Tom Jobim, Vinicius de Moraes, João Gilberto e Baden Powell são alguns nomes presentes na mostra comemorativa; integrantes da Bossa Nova; artistas de elite, com uma estética que busca se aproximar da arte erudita. Quando Chico afirma, em um de seus depoimentos já citados, que recuperou a memória que havia sido abandonada, mas incorporando o que a Bossa Nova tinha trazido de novo, talvez tenhamos horizontes para compreender como o sambista Chico Buarque ganhou uma exposição na Biblioteca Nacional.

Pensando na homenagem que recebeu outro sambista, que é contemporâneo de Chico, em 2003 foi apresentado o documentário *Paulinho da Viola – Meu tempo é hoje*. Um perfil afetivo do artista, no qual foi mostrada sua rotina, sua família, suas influências etc. Retomando as palavras de Caetano, ele diz que a obra de Paulinho não apresentava o “filtro da Bossa Nova”. Talvez seja esse o motivo que permitiu, autorizou Chico Buarque, mas não permitiria a Paulinho da Viola receber uma homenagem em um lugar oficial do cânone, do

erudito e do legitimado por excelência. Paulinho se aproxima mais do que seria o “samba tradicional”, popular, espontâneo, da periferia: em seu documentário, aparecem componentes da Portela, sua escola de samba até hoje, “tias”, compositores etc. Madureira está presente no documentário *Paulinho da Viola – Meu tempo é hoje*. Sabemos que Chico Buarque é mangueirense. Veremos no próximo capítulo suas declarações sobre a escola, da qual afirma ser uma espécie de “funcionário”. Entretanto, a única referência encontrada na exposição em relação à Escola de Samba é uma fotografia — sua — do carnaval de 1998, quando a mesma foi campeã com um enredo que o homenageava. E nada mais.

Paulinho não tem o “filtro da Bossa Nova”, ou seja, do erudito, dos personagens que são mormente valorizados pelo cenário artístico brasileiro de elite. Provavelmente jamais receberá uma homenagem na Biblioteca Nacional, caso esta insista em manter certos “perfis” de homenageados. Chico Buarque, sambista, mas filho de intelectual e influenciado pelos bossanovistas, teve vez. O popular entra no lugar do erudito, dependendo do filtro, dependendo da personagem que o introduz. Mas, por vezes, de forma muito astuciosa.<sup>19</sup>

A imagem bela e apolínea de Chico Buarque prevaleceu na exposição *Chico Buarque – o tempo e o artista* e impossibilitou que outras facetas, constantemente presentes na obra do artista, fossem mostradas. Fica para nós, então, o desafio de perceber a quem a cultura nacional oficial está guardando, ainda hoje, no século XXI, o lugar da memória e do legitimado e quem ela, ao mesmo tempo, está excluindo deste lugar.

---

<sup>19</sup> Em relação à recente eleição de Muniz Sodré presidente da Biblioteca Nacional, posterior à escrita deste capítulo, desejo que ela revolucione o insistente perfil da Biblioteca e de suas homenagens.