

PARA TODOS: AS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE, CURRÍCULO E IDENTIDADE CULTURAL

Gladir da Silva Cabral¹

Resumo

A questão da identidade cultural tem se tornado foco de discussões cada vez mais intensas no mundo acadêmico de hoje. Os meios de representação cultural, entre eles a literatura e a música popular, bem como o cinema, o teatro e as artes plásticas, desempenham papel reconhecidamente importante na construção, destruição e reconstrução de identidades culturais. O caso da música popular é peculiarmente interessante, pois em parte ela é oriunda das forças populares da sociedade, movimentos criativos de migração, aculturação e resistência que forjaram ritmos tradicionais e inovadores (como a modinha, o lundu, o samba), e em parte ela é oriunda da indústria cultural (a partir do século XX), portanto um produto do mercado fonográfico. Segundo Theodor Adorno, os bens culturais podem apresentar-se como resultado de um imenso maquinismo denominado “indústria cultural” e podem ser utilizados para manipular e domesticar a massa da sociedade. Max Horkheimer também adverte sobre a tendência de a indústria cultural, ampliada pelas novas mídias, padronizar e formatar previamente todas as manifestações culturais. Entretanto, intelectuais ligados aos Estudos Culturais, como Homi Bhabha, Stuart Hall e Néstor Canclini, argumentam que é possível entender o espaço produtivo da indústria cultural como um terreno em conflito, uma terra devoluta e lugar de muita negociação. Nesse caso, abre-se a possibilidade para a elaboração de uma crítica séria aos interesses e práticas do sistema a partir da própria indústria cultural, isto é, a música popular, resultado de uma indústria capitalista multinacional, pode ser capaz de tornar-se espaço de luta e negociação social. É isso o que observamos na obra do compositor brasileiro Chico Buarque de Hollanda, que desenhou uma sólida trajetória como compositor popular preocupado com as questões políticas, históricas e culturais de nosso país. De fato, a obra de Chico Buarque permite a construção e a convivência de vozes distintas e até contraditórias a propor uma identidade nacional. Algumas vozes confirmam a lei do silêncio, o cale-se, a intolerância, a exclusão; outras reagem de modo aberto e tomam atitude, fazendo refletir sobre a complexidade do atual quadro social brasileiro. Do concurso e da confluência de todas essas vozes emerge uma proposta contundente de brasilidade, abarcando todas as cores, todas as caras, todas as contradições de nossa realidade nacional. Este trabalho propõe-se, enfim, a discutir a inclusão da MPB no currículo escolar como forma de construir identidades culturais, consciência histórica e política.

Palavras-chave: Música Popular Brasileira; Indústria Cultural; Chico Buarque; Identidade; Cultura Brasileira.

Abstract

¹ Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade do Extremo Sul Catarinense (Unesc). E-mail: gla@unesc.net.

The question of cultural identity has become the focus of many discussions in the academic world today. The vehicles of cultural representation, among them literature and pop music, as well as cinema, theatre, and the arts, perform an important role in the building, destruction and reconstruction of cultural identities. The case of pop music is particularly interesting, since it is partially originated in the popular forces of society, in the creative movements produced with migration, the acculturation and resistance that forged the traditional and innovative rhythms of Brazilian music (such as “modinha”, “lundu”, and “samba”), and in part it is originated in the industrial culture (since the 20th century), being therefore a product of the phonograph market. According to Theodor Adorno, the cultural assets can be seen as the result of an immense machine called “cultural industry” e can be used to manipulate and tame the masses. Max Horkheimer also advises about the tendency of the industrial culture, amplified by the new medias, to previously homogenize and format all the cultural manifestations. However, intellectuals linked to the cultural studies, like Homi Bhabha, Stuart Hall, and Néstor Canclini, argue that the productive space of the cultural industry can be understood as a ground in conflict, unoccupied land and place of many negotiations. In this case, there is an opportunity to elaborate a serious critique of the interests and practices of the system from the inside of the industrial culture, that is, popular music, the result of a multinational capitalist effort, can become a space of struggle and social negotiation. This is what we see in the work of the Brazilian songwriter Chico Buarque de Hollanda, who designed a new solid trajectory as a songwriter concerned with political, historical and cultural questions of Brazil. Indeed, Chico Buarque collaborates for the building and coexistence of different and even contradictory voices proposing some sort of national identity. Some voices confirm the law of silence, the shut up, the intolerance, the exclusion of many people; other voices react in a different way and take action, and reflect about the complexity of the current social portrait of Brazil. From the mixture of all these voices a proposal of Brazilianness emerges that embraces all the colors, all the faces, all the contradictions of our national reality. This article proposes a discussion about the inclusion of the Brazilian pop music in the school curriculum as a form of building cultural identities, historical and political awareness.

Keywords: Brazilian Pop Music; Cultural Industry; Chico Buarque; Identity; Brazilian Culture.

Este trabalho tem como pressuposto básico a ideia de que os meios de representação cultural produzem e reproduzem identidades, um conceito bastante caro aos que trabalham nas fileiras dos estudos culturais (WOODWARD, 2000, p. 17). No desenvolver da sociedade moderna, os conflitos sociais, os interesses diversos e as desigualdades desembocam numa verdadeira guerra de símbolos em que produtos da indústria de massa, como canções, filmes, e programas de televisão se tornam armamento pesado e instrumento de forja de significação. Tais escaramuças ao nível do simbólico interagem com forças e fenômenos sociais, ou seja, produzem efeitos bastante

concretos, históricos e materiais. Neste caso, as identidades são compreendidas como posições ocupadas pelos sujeitos no tabuleiro do jogo social, sempre fluidas e flutuantes, impossíveis de serem reduzidas a essencialidades (HALL, 2001), embora com grande peso e concretude histórica.

Outro pressuposto importante deste artigo é o de que a música popular brasileira contemporânea opera uma mescla bem-sucedida de cultura popular e indústria cultural de massa. Os cantores, músicos e compositores populares do Brasil são legítimos herdeiros de produções culturais coletadas ao longo de séculos de história e devidamente readaptadas, formatadas pelos modelos e clichês aprovados e utilizados pela indústria de bens culturais de massa. Dessa maneira, os músicos populares no Brasil transitam em terra movediça e de profundos conflitos de interesse ideológico. O compositor está entre as forças dinâmicas e reprimidas do povo e os interesses da indústria fonográfica, cinematográficas ou do rádio, por exemplo, sem contar que o próprio Estado leva a sua fatia nessa grande festa de discursos, símbolos e representações.

Para a análise dos produtos da indústria cultural de massa, os conceitos de Adorno e Horkheimer, da escola de Frankfurt, tornam-se indispensáveis, principalmente a relação que existe entre cultura de massa e dominação social. Para Adorno e Horkheimer, os produtos culturais da sociedade de massa estão sob suspeita de abrigarem interesses outros que não os culturais e artísticos na medida em que são antecipadamente planejados a fim de atingirem um determinado público, um resultado que se reflete em cifras monetárias, em dinheiro. “Para el consumidor no hay nada por clasificar que no haya sido ya anticipado en el esquematismo de la producción” (HORKHEIMER; ADORNO, 1988, p. 3). Trata-se de negócio, de indústria, portanto de trabalho e lucro.² É “o triunfo do capital investido”, é a onipresença do sistema capitalista que a tudo iguala e massifica. O próprio produto cultural, o *show*, o bailado, não muda muito; são variações do mesmo tema, permeado de clichês previamente formatados e esperados ansiosamente de acordo com o gosto popular para serem mais

² Alda Cristina Silva da Costa *et alli* resumem bem o pensamento adorniano quando definem a indústria cultural como “o conjunto de meios de comunicação como, o cinema, o rádio, a televisão, os jornais e as revistas, que formam um sistema poderoso para gerar lucros e por serem mais acessíveis às massas, exercem um tipo de manipulação e controle social, ou seja, ela não só edifica a mercantilização da cultura, como também é legitimada pela demanda desses produtos” (2003, p. 13).

facilmente digeridos, mas tudo feito de modo a esconder a opressão subjacente ao produto e o caráter ilusório e alienante do esquema mercadológico.

Adorno percebe uma grande diferença entre música popular e música erudita, e essa diferença se revela, entre outras coisas, no nível de padronização. Adorno chega a chamar a música erudita de música séria, em contraste com a música popular, tendo em vista o critério da padronização (ADORNO, “On Popular Music”, 1941). Ele considera inferior a música popular porque esta não leva em consideração a estrutura do todo e se limita e foca apenas detalhes específicos da canção. Em comparação, a música clássica estaria diretamente relacionada com o todo, com a estrutura geral. Na música erudita, diz ele, cada detalhe ganha seu significado na totalidade da peça, que opera em ativa relação com o detalhe, o que não acontece com a música popular.

Sem dúvida, o nível de exigência técnica da música erudita, seu acabamento e rigor, suplantam em muito a música chamada popular, embora haja exemplos de música popular que demandam um alto grau de exigência dos seus executantes, como a chorinho, por exemplo. Portanto, a distinção entre música popular e clássica expressa nas ideias de Adorno é passível de alguma revisão nos dias atuais em que o conceito de cultura já foi ressignificado.³ Para fins deste trabalho, o interesse pelas canções de Chico pressupõe o reconhecimento da música popular como um fenômeno socialmente relevante e como um experimento cultural digno de aceitação. Mesmo com toda a ironia e cortante senso de humor, a música de Chico é séria no sentido adorniano de apresentar uma forma em que o detalhe é tão importante quando o arcabouço do todo, sem contar a dinâmica perceptível em suas canções.⁴ Nelas, tema e forma caminham juntas a fim de operar o fenômeno complexo da arte popular.

Do ponto de vista do ouvinte, Adorno sugere que a música popular fomenta muito mais a distração do que a concentração, o que de certa forma é confirmado pela noção de música como entretenimento. E entretenimento é uma palavra que aponta para o estado de estar entre duas coisas, entre trabalho e trabalho, entre ação e ação, entre labor e atividade (como se a música clássica não servisse também aos mesmos propósitos, seja na coorte, seja nas salas de teatro) (ADORNO, 1941). A indústria do

³ O próprio Adorno reconheceu o caráter artificial da divisão entre música popular e música erudita, e preferiu vê-las como dois lados da mesma moeda (MIDDLETON, 1990).

⁴ Em canções como “Construção” e “Beatriz”, os detalhes de cada verso são apresentados e reapresentados em suas mais amplas variações, explorando todas as possibilidades da música e da poesia. Ainda que musicalmente, a forma não apresente grande variação, a letra se altera e propõe ressignificações contínuas.

entretenimento funciona como uma válvula de escape para as pressões da vida dentro de um sistema de produção que gera ansiedade e medo do desemprego, perda de renda, competição, guerra... Mas será que o mesmo não poderia ser dito da música chamada clássica? Consumidores de música contemporânea e a própria música contemporânea seriam produtos da mesma indústria.

Para Adorno, a música popular constitui hoje um “cimento social”. O que se faz operar via sujeição ao ritmo, ao “coletivismo autoritário”, “coletivismo antropófago” que impõe o gosto, e ao emocionalismo. Para ele, a mídia da música popular é por si mesma repressora, de modo que não se pode esperar que ela produza uma canção que seja socialmente relevante, pois seria uma grande inconsistência (ADORNO, 1941). Isso põe em xeque toda a proposta contida na obra de Chico Buarque. Evidentemente, há que se lembrar que Adorno fala isso antes do movimento pelos direitos civis nos USA, por exemplo, antes do fenômeno da música de protesto americana, da canción nueva latino-americana e da música politizada no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Ele fala de obediência ao ritmo, obediência ao “beat”. Nesse caso, os indivíduos são chamados à acomodação e à subsunção ao ritmo.⁵

Adorno também observa que, para entrar nas paradas de sucesso, uma canção segue um circuito totalmente planejado, que inclui muita repetição, acesso aos meios de divulgação, como o rádio, o cinema e muita propaganda. Tudo vai depender da articulação entre produtoras e distribuidoras. Há todo um trabalho de publicação e propaganda a fim de lançar um produto, com vista a tornar sua audição, a reação do público, automatizada, forçando o gosto e a aceitação do produto. As canções de sucesso trazem a marca da padronização e do marketing e do equilíbrio entre convencionalismo, trivialidade e uma pitada de originalidade (ADORNO, 1941).

Os Estudos Culturais, por sua vez, propõem uma perspectiva diferente e mais positiva em relação ao fenômeno da cultura de massa. Para eles, a cultura de massa é um espaço produtivo, criativo, tanto de contestação como de negociação (ESCOSTEGUY, 2006; BHABHA, 1994; HALL, 2001). Dessa maneira, os produtos da indústria de massa não são percebidos simplesmente como resultado e retroalimentadores do sistema de alienação social, mas como fenômenos dinâmicos e

⁵ Mas ele também critica os compositores clássicos contemporâneos por se entregarem à sujeição à era da máquina, portanto uma forma de desumanização característica do mundo moderno. Para ele, isso representa a renúncia do sonho (Adorno, 1941).

contraditórios que tanto podem servir aos interesses da indústria como revelar fraturas no sistema e acolher vozes discordantes, às vezes resistentes, sempre num sutil movimento de negociação de posições e relações de poder. É o que acontece na música de Chico Buarque.

No caso específico da música popular, ela tanto pode servir de instrumento de propaganda dos valores do sistema capitalista, como pode vez por outra acobertar e abrigar em seu seio elementos subversivos e de negação dos próprios interesses do sistema. É assim que a música de Chico Buarque, por exemplo, pode ser vista como um produto da indústria cultural e ao mesmo tempo como um fenômeno cultural popular autêntico por meio do qual se podem ouvir inúmeras e distintas vozes, uma polifonia de discursos entretecidos na linguagem poética e musical, um coral, muitas vezes estridente e dissonante a refletir as contradições da realidade brasileira. Nela se ouvem a voz do morro e da cidade, do mundo urbano e do rural, da periferia e do centro.

No que diz respeito à construção das identidades, os Estudos Culturais afirmam o caráter performático e narrativo da construção identitária, que acontece na vida em sociedade, no meio de uma complexa rede de relações de poder, um construto social (HALL, 2000; 2001). A identidade é construída socialmente, não é mais uma essencialidade autônoma. Nessa perspectiva, o sujeito é visto como estando sempre localizado dentro de um sistema social e cultural. Ele é discurso e performance em relação com outros agentes, num contexto caracterizado pelo jogo de poder, marcação da diferença, exclusão, mais do que identificação com o semelhante (HALL, 2000).

Embora se reconheça o caráter alienante da produção cultural de massa, há que se encará-la também como espaço de discursivo heterogêneo, pluralidade e de contestação em que a mídia desempenha importância fundamental.

Ora, a mídia, ao mesmo tempo que é um lugar de onde várias instituições e sujeitos falam – como veículo de divulgação e circulação dos discursos considerados ‘verdadeiros’ em nossa sociedade –, também se impõe como criadora de um discurso próprio. Porém, pode-se dizer que, nela, talvez mais do que em outros campos, a marca da heterogeneidade, além de ser bastante acentuada, é quase definidora da formação discursiva em que se insere. (FISCHER, p. 2001, p. 212)

Todos os discursos de hoje são perpassados, atravessados pela mídia. Essa perspectiva abre espaço para o entendimento das produções culturais como espaço de contestação, resistência e negociação (HALL, 2001).⁶

E a compreensão do caráter multivocal do fenômeno discursivo faz-nos remontar a Bakhtin (2006) e o seu conceito de dialogismo, o que tem grandes repercussões para o nosso entendimento de cultura popular bem como do processo educativo, particularmente quanto às questões curriculares. Para Bakhtin, a linguagem segue um movimento dialógico, e o sentido também, exigindo interpretação, negociação entre sujeitos sociais. Segundo ele, “[a] prática dialógica não é neutra, passiva e linear, mas é interessada, política e ideologizada” (*apud* PEREIRA, 2001, p. 150). Nas palavras de Pereira, “Há uma política de sentidos”, haverá sempre ideologia, interesse, interpretação, negociação de sentidos, inclusão e exclusão de “singularidades culturais”. De modo que a inserção da música popular no currículo produz uma potencialização ainda maior da dimensão plurivocal do fenômeno social e educativo.

Traços, indícios, riscos, rabiscos de uma identidade nacional

Nascido em 1944, Chico Buarque de Hollanda criou-se em meio aos livros, aos grandes compositores e cantores da música popular brasileira como Ismael Silva, Dorival Caymmi e Ataulfo Alves (BUARQUE, 2004), ao samba de partido alto e testemunhou o nascimento da bossa nova, movimento musical no qual ingressaria e que marcaria profundamente com desenvoltura e ousadia. Ele teve acesso, dessa maneira, tanto à cultura popular quanto à erudita, tanto à indústria cultural quanto à matriz popular.

Sua extensa obra musical e literária influenciou gerações de compositores e tem chamado a atenção de inúmeros intelectuais interessados em estudar os mais variados aspectos de sua obra. Ele foi o primeiro compositor e cantor brasileiro a colocar em seus discos encarte com as letras das músicas, o que mostra a importância da linguagem poética e literária em seu projeto artístico (CALVANI, 1998).

⁶ De igual modo, entende-se o currículo, neste trabalho, como um espaço de contestação e negociação e renegociação de valores, Ordem do dia: “(re)negociação de valores”, campo de luta pela construção e imposição de significados. O currículo é campo “contestado”, e a escola é espaço de luta política (PEREIRA, 2001, 146-7).

Após estudar as canções de Chico Buarque, buscando indícios de uma proposta identitária nacional, acabei encontrando um quadro de múltiplas faces, um conjunto de múltiplas vozes, nem sempre harmônicas, nem sempre reduzíveis a uma unidade coerente e central. Lúcido quanto à delicada posição que o compositor e o músico ocupam na engrenagem da máquina de produção cultural, Chico Buarque sempre trabalhou na tensão entre os interesses da “voz” e do “dono da voz”. Ainda que de modo bastante limitado e parecendo até artificial, proponho mostrar seis aspectos importantes da poética musical do compositor, privilegiando seu vínculo com o povo e a cultura do Brasil. Dessa forma, sugiro a seguinte subdivisão: 1) o Brasil é para todos; 2) o Brasil é o carnaval; 3) o Brasil é uma construção; 4) o Brasil é uma feijoada; 5) o Brasil é o futebol; 6) o Brasil não é de todos.

O Brasil é para todos

Uma das preocupações presentes na obra de Chico Buarque é com a sondagem da matriz cultural do povo brasileiro. Chico é um poeta preocupado com as nascentes culturais e históricas da nação, sobretudo em canções como “Morro dois Irmãos”, “O Velho Francisco”, “Casa de João de Rosa”, “Meio-dia, Meia-lua”, ou até mesmo a clássica “Piano na Mangueira”, canções que desenhavam face múltipla do Brasil, que citam suas cidades, seus poetas, suas dores e dilemas, suas alegrias e festas. Tal preocupação manifesta-se mais claramente em canções como “Paratodos”, do CD que tem o mesmo nome e que foi lançado em 1993. Ela começa em tom quase confessional, com o poeta desafiando as linhas genealógicas e culturais de sua família, num percurso que abrange boa parte do país, um relato que sugere uma considerável diversidade cultural:

O meu pai era paulista
Meu avô, pernambucano
O meu bisavô, mineiro
Meu tataravô, baiano
Meu maestro soberano
Foi Antonio Brasileiro

Ao final da estrofe, o poeta cita a influência de Antônio Carlos Jobim, o “maestro soberano”, como que a sugerir um vínculo quase que filial com o mestre e como a reconhecer que sua constituição identitária só é possível agregando o fenômeno da



música popular brasileira. Em outras palavras, Chico é da linhagem de Tom Jobim. E Tom Jobim é personalidade fundante da cultura de todos os brasileiros, ele é “maestro soberano”, portanto primeiro para todos nós.

Na estrofe seguinte, o poeta encadeia o elemento jobiniano de sua identidade e mostra o quanto sua obra foi “soprada” por ele, quase que divinamente, na sagração da gênese cultural brasileira. O modo como Tom Jobim é citado, “Antonio Brasileiro”, ressalta ainda mais o caráter fundante da obra do maestro, sua importância para a formação cultural do povo brasileiro.

Foi Antonio Brasileiro
Quem soprou esta toada
Que cobri de redondilhas
Pra seguir minha jornada
E com a vista enevoada
Ver o inferno e maravilhas

A “vista enevoada do poeta” aponta para a intensidade emocional dessa canção, que o autor chama de “toada”, gênero musical brasileiro muito tradicional e que remonta ao século XIX, um gênero híbrido de elementos vindos da Europa com elementos da cultura rural do interior do Brasil. “[I]nferno e maravilhas”, é o que o poeta espera ver ao olhar para a amplitude da realidade nacional.

Tendo estabelecido a primazia de Tom Jobim como a figura maior da cultura popular no Brasil, Chico vai citar, nas estrofes seguintes, vários grandes nomes da música e da cultura no Brasil, os quais ele agrega à sua genealogia cultural, nomes como os de Dorival Caymmi, Jackson do Pandeiro, Ari Barroso, Vinícius de Moraes, Nelson Cavaquinho, Luiz Gonzaga, Pixinguinha, Noel Rosa, Cartola, Orestes, Caetano Veloso, João Gilberto, Erasmo Carlos, Jorge Ben, Roberto Carlos, Gilberto Gil, Hermeto Pascoal, Edu Lobo, Milton Nascimento (o Bituca), Nara Leão, Gal Costa, Maria Bethania, Rita Lee e Clara Nunes, além de outros tantos músicos e instrumentistas anônimos.

A canção parece indicar que há um poder redentor na viola brasileira, que é capaz de servir de cura contra “fel, moléstia e crime” – “a viola me redime”. Ou seja, a música popular contrapõe-se à realidade violenta das cidades e sertões do Brasil, a música constitui-se num elemento curativo para as dores da mente, para os males do corpo e para as mazelas sociais. Tão diversa e poderosa é o efeito da música, que o poeta atribui a ela efeitos sinestésicos, isto é, a ela se pode cheirar, fumar e beber, uma

alusão ao caráter intoxicante até, ou mesmo alienante, que a canção popular guarda em si.

Brincando com a linguagem das antigas propagandas de rádio, o poeta afirma que “Para o coração mesquinho / Contra a solidão agreste / Luiz Gonzaga é tiro certo”. Nessa grande árvore genealógica da cultura popular, Chico agrega elementos urbanos, rurais, velhos nomes (a velha guarda), jovens talentos, vários gêneros musicais, do samba ao rock nacional, passando pela música regionalista. Ou seja, uma visão agregadora, totalizante, ampla, generosa, como o próprio título diz: “Paratodos”.

Ao final da canção, o poeta retoma as palavras do primeiro verso, mas inclui elementos novos, ao identificar-se como um “artista brasileiro”. A canção tem, portanto, esse forte elemento confessional e de construção de identidade. A ideia de que o lugar do artista é na estrada está garantida pelo desfecho da canção. A imagem da estrada reforça o caráter nômade da vida do artista, mas também indica o caráter nacional de seu ofício, como alguém que percorre o país inteiro e que, portanto, serve de elo para tecer os fios da identidade nacional.

O Brasil é o carnaval

Outro elemento marcante do repertório imagético e simbólico da obra musical de Chico Buarque é o carnaval, festa popular importantíssima na história do Brasil, oriunda de influências europeias, mas marcada por ritmos e tonalidades nacionais. Embora o símbolo do carnaval seja intensamente explorado pela indústria do turismo no Brasil, utilizado de modo estereotipado para representar o Brasil como a terra paradisíaca e exótica do prazer e da sensualidade. Na obra de Chico, no entanto, o carnaval é ressignificado em termos políticos, históricos e de teleológicos, como transformação e redenção de todas as coisas, como a era da alegria, da felicidade plena para o povo.

Esse tema está presente em canções como “Dura na queda”, “Vai passar”, “Baile dos mascarados”, entre outras. No presente trabalho, para fins de análise e ilustração, vamos concentrar nosso exercício de leitura na canção “Vai passar”, uma canção marcada pelo índice da censura política e marcadora dos novos ares da abertura política nacional da década de 1980. Calvani (1998) também percebe nessa e noutras canções o poder redentor do samba e a dimensão política do carnaval.

Evidentemente, não apenas essa canção, mas grande parte da obra de Chico Buarque está diretamente relacionada às circunstâncias do golpe militar de 1964 e ao período de ditadura e repressão militar que resultou no exílio forçado de uns e voluntário de outros.⁷ Nesse período de exceção, em que havia uma forte censura dos meios de comunicação e produção cultural, o artista que quisesse se comunicar com o público deveria criar seu próprio repertório de códigos e símbolos secretos de modo a ludibriar o serviço de censura. É nesse contexto que a imagem do carnaval ganha conotações libertárias e redentoras na obra do nosso poeta.

Pesquisa feita por Napolitano revela que o nome de Chico Buarque é um dos mais citados nos registros de espionagem do DOPS, conforme se pode observar em pesquisa aos registros que estão nos Arquivos Públicos no Rio de Janeiro (NAPOLITANO, 2003, p. 105). O aspecto mais citado pela espionagem era a ligação de Chico Buarque com subversivos e indivíduos tidos como agitadores políticos

citação do nome do artista em algum depoimento ou interrogatório de presos políticos (bastava o depoente dizer que gostava do cantor ou que suas músicas eram ouvidas nos “aparelhos” clandestinos). Todos esses fragmentos, espalhados em centenas ou mesmo milhares de documentos, eram eventualmente reunidos na forma de peças acusatórias, os chamados “prontuários”, sínteses de informes (anotações dos informantes e coleta de “material subversivo” feita pelos agentes), fichas pessoais e informações reservadas (textos já processados e sintetizados). (p. 105-6)

A canção surge como uma escola de samba que está para entrar na velha avenida. E sua trajetória invoca a memória de antepassados, uma memória coletiva de um povo que por ali deixou sangrar seus pés. Sem dúvida, a imagem dos pés sangrando pela avenida abriga fortes conotações políticas vinculadas à história recente do país. E a emoção será tão forte que até os mais empedernidos ficarão comovidos, cada paralelepípedo “essa noite vai se arrepiar”.

Chico segue o gênero musical “samba enredo de carnaval”, partindo para um passeio pela história nacional, como sugere na segunda estrofe: “Num tempo / Página infeliz da nossa história / Passagem desbotada na memória / Das nossas novas gerações / Dormia / A nossa pátria mãe tão distraída / Sem perceber que era subtraída / Em tenebrosas transações”. De novo, a dimensão política da canção é fortemente apresentada. E a estrofe segue decantando o sofrimento do povo escravizado por uma

⁷ Um dos primeiros trabalhos a analisar a dimensão política do trabalho musical de Chico Buarque foi de Adélia Meneses (*apud* NAPOLITANO, 2003, p. 116).

força política opressora e cruel. Para esse povo, o carnaval representava um frágil ponto de esperança de “uma alegria fugaz”.

Como muita ironia e contraste, a canção vai mostrar, na estrofe seguinte, uma estranha inversão da ordem social: a “ala dos barões famintos / O bloco dos napoleões retintos / E os pigmeus do bulevar”. Na verdade, são pessoas famintas vestidas de barões e napoleões. A indicação dos napoleões como sendo retintos sugere que a dimensão étnico-racial tem relevância. Esse povo pobre e retinto ensaia a representação da possibilidade de uma outra ordem. Comovido e ao mesmo tempo esperançoso, o poeta invoca o testemunho dos céus para esse momento tão raro. Otimista, ele antecipa a “evolução da liberdade” e o clarear do dia, a loucura criativa que vê aquele momento como a celebração e a festa “do sanatório geral”.

O Brasil é uma construção

Chico Buarque também utiliza a metáfora da construção, desconstrução para traçar um perfil da realidade brasileira e para discutir as inconsistências de nosso projeto de país. Esse elemento é bem visível em canções como “Pedro pedreiro”, “Construção”, “Brejo da Cruz”. Nessas canções, o trabalho do operário e a falta de trabalho, a vida na marginalidade, o percurso do imigrante, a opressão do ser humano, dão o tom e estabelecem o ritmo e o núcleo poético. Essas canções trazem um tom de denúncia e têm um apelo social explícito.

Na canção “Construção”, gravada em 1971, a morte de um operário serve de tema para a exploração da faceta trágica de nossa realidade. O contexto imediato é a cidade grande, a metrópole que recebe e engole os imigrantes que nela chegam em busca de trabalho e sobrevivência. Cada verso termina numa palavra proparoxítona, o que dá à canção uma carga de musicalidade e originalidade muito forte. As rimas são ricas e difíceis em virtude dos limites formais que o artista impôs a si mesmo. A trajetória do pedreiro é apresentada de modo quase cinematográfico: “Amou daquela vez como se fosse a última / Beijou sua mulher como se fosse a última / E cada filho seu como se fosse o único / E atravessou a rua com seu passo tímido / Subiu a construção como se fosse máquina / Ergueu no patamar quatro paredes sólidas / Tijolo com tijolo num desenho mágico / Seus olhos embotados de cimento e lagrima”. O herói da canção deixa o espaço aconchegante do lar e sai, de modo heroico, trágico, em direção ao seu

local de trabalho, que vira palco de seu momento final. Por isso, a palavra “última”, que ocorre nos dois primeiros versos, tem importância singular, visto que a canção inteira é uma ode a esse momento final.

Esse homem trabalhador que ajuda a construir a cidade é peremptoriamente desconstruído. A própria estrutura da canção vai sendo remodelada e desconstruída na medida em que chegam os versos finais. Uma série de símiles vão caracterizar os últimos momentos da queda do herói, que embora seja um homem simples, comum, diferente dos heróis da tragédia grega (geralmente reis, soldados e nobres), tem seu momento de ruína valorizado pelo hino do cantor. A série de imagens revelam que o herói passa por um processo de degradação: de príncipe, a náufrago, bêbado, pássaro, e um mero pacote flácido que atrapalha o trânsito. Na estrofe seguinte, no rodopio da desconstrução, mais detalhes são apresentados: o herói constrói “quatro paredes mágicas”, dança, vira máquina, tem seus olhos embotados de cimento, e morre.

O Brasil é a feijoada

Quando se trata de descrever o Brasil, Chico também utiliza a cozinha brasileira para implementar sua representação da cultura nacional. Isso torna-se evidente em canções como “Fado Tropical”, que mescla a cozinha brasileira e a portuguesa, e na simplicidade essencial do pão e do vinho em “O Cio da Terra” e “Se eu fosse o teu patrão”. É claro, a canção em que esse elemento é mais evidente leva o título sugestivo de “Feijoada completa”. Nessa canção, a cultura brasileira recebe um tempero claramente exótico, generosamente inclusivo, garantido pela mescla de diversos ingredientes. Sem dúvida, a comida sugere prazer, digestão, celebração. A canção também transmite a alegria típica e celebrativa, comunitária do povo brasileiro.

A canção, escrita em 1977 para o filme **Se segura, malandro**, traz a voz de um marido avisando a mulher para preparar uma boa feijoada, pois ele estaria levando amigos para jantar em casa. Além do humor típico dessa situação cotidiana, a canção revela o plano das tarefas e papéis domésticos, um certo arranjo social que se torna explícito. À mulher cabe todo o trabalho de preparação, enquanto ao marido, personagem malandro, cabe a função de anfitrião dos seus amigos. Esses amigos, que chegam com “uma fome de ontem” e em número suficiente para serem chamados de “um batalhão”, esperam uma cerveja “estupidamente gelada”.

A voz do marido dispensa formalidades e diz que não precisa nem mesa, “o chão tá posto”, mas os ingredientes da ceia que ele apresenta são ricos e revelam fartura das comidas simples: linguiça, caranguejo, limão, açúcar (a cachaça não é citada) e feijão. O cardápio tem também “Um montão de torresmo pra acompanhar / Arroz branco, farofa e a malagueta / A laranja-bahia, ou da seleta / Joga o paio, carne seca, toucinho no caldeirão”. Cada estrofe termina em tom coloquial com a recomendação do marido: “E vamos botar água no feijão”, que também abriga múltiplos sentidos no cotidiano, que vão desde o imprevisto, à generosidade, à hospitalidade e à inclusão.

A canção termina com instruções do marido para o preparo da feijoada: “Depois de salgar / Faça um bom refogado, que é pra engrossar / Aproveite a gordura da frigideira / Pra melhor temperar a couve mineira”. E tem também a recomendação que os ingredientes sejam comprados na venda do irmão, a crédito: “pendura a fatura”. Esse Brasil que aparece na canção de Chico mora na periferia, é pobre. Nele, a comida simples serve de ingrediente fundamental na feitura da cultura nacional e serve também para a celebração da vida e para fortalecimento dos vínculos sociais e comunitários.

O Brasil é o futebol

Parte inseparável da vida pessoal de Chico Buarque, o futebol é outro grande marcador da cultura brasileira, explorado até o fim pela mídia e pelo marketing turístico. Chico é um apaixonado pelo futebol e o explora como tema importante da sua canção, a fim de mostrar uma dimensão importante da vida nacional. Ingrediente trazido de fora (Inglaterra) e assimilado no início do século XX à cultura brasileira, o futebol tornou-se símbolo nacional. A paixão é compartilhada por uma multidão de brasileiros que encontram no gramado, na bola, nos craques, nos times, nas partidas, nos clássicos, a lógica, a trama, o objetivo, a meta, a lei, a regra, o sentido que muitas vezes a vida nega ou a história esconde.

Na canção “Futebol”, por exemplo, dedicada aos craques Mané, Didi, Pagão, Pelé e Canhoto, jogadores da seleção brasileira que encantaram os sonhos de muitos de nós, sonhos de vitória, alegria, desforra, celebração. Na canção, Chico compara os artifícios e técnicas do jogador no contato com a bola aos recursos e efeitos dos compositores na lida com a palavra, às técnicas e arte dos pintores na lida com o pincel e a tinta. Um belo gol é, para o poeta, tão digno de figurar entre os quadros de uma

pinacoteca. O desenho do craque, com a bola, é de uma geometria perfeita, é o “corredor / Na paralela do impossível / No sentimento diagonal / Do homem-gol / Rasgando o chão / E costurando a linha”.

Na estrofe seguinte, ele compara o jogador de futebol ao homem da roça e ao compositor novamente, embaralhando as metáforas e tornando memorável a lida do trabalhador. O homem anônimo em seu chapéu é rei em pleno Coliseu, que neste caso está para estádio de futebol o que o “roçar o céu” está para o movimento da perna do atleta rente ao chão.

Parábola do homem comum
Roçando o céu
Um
Senhor chapéu
Para delírio das gerais
No coliseu
Mas
Que rei sou eu
Para anular a natural catimba
Do cantor
Paralisando esta canção capenga, nega
Para captar o visual
De um chute a gol
E a emoção
Da ideia quando ginga

O reino aqui é o da emoção, e a canção de Chico não tem nada de capenga e consegue criar imagens vívidas a ponto de fazer o ouvinte seguir o movimento da bola e o gíngado do jogador. Fica evidente a mágica relação estabelecida entre atleta, bola, arte e plateia, a multidão simples e atenta que acompanha o jogo da geral.

O Brasil não é para todos

Chico Buarque não apresenta apenas o Brasil bonito por meio de canções esteticamente refinadas e bem acabadas, como supostamente sugeria o comentário de Caetano Veloso (apud MAMMÌ; NESTROVSKY; TATIT, 2004). O Brasil é também o espaço das exclusões, dos conflitos sociais, um espaço impuro, marcado pela descontinuidade e pelo abandono. É o que se percebem em canções como “Bye, bye Brasil”, em que um viajante, um trabalhador, um aventureiro autoexilado faz uma representação do país a partir de fora, do estrangeiro. Ele “vê um Brasil na tevê”. Esse

Brasil não é o do orgulho, da ufanía patriótica, é o da busca pela sobrevivência e dos desacertos de sua história, o país em vias de abandono.

A ideia de que o Brasil não é para todos se faz explícita numa série de canções que apresentam personagens marginais e socialmente inclassificáveis, como a famosa prostituta Geni da canção “Geni e o Zepelim”, de 1977-1978. Há também o ciclo de canções do malandro: “A volta do malandro”, trilha sonora do filme **Ópera do Malandro**, dirigido por Ruy Guerra, “Homenagem ao malandro” e “Partido alto”. Nessas canções, Chico Buarque faz um contraponto à ideia do Brasil como construção. Nelas, ele desenvolve o motivo da malandragem, da negação da ordem estabelecida, dos valores capitalistas e modernos. O malandro, neste caso, não é compreendido como o criminoso ou o imoral; a malandragem é na verdade um estilo de vida que tem na preguiça, no lazer, no amor e no tempo livre os ancoradouros de sua dignidade.

Um exemplo do caráter excludente da realidade social brasileira está bem retratado na canção “O meu guri”, lançada em 1981. Ela apresenta o depoimento dramático de uma mãe cujo filho foi morto pela polícia. No relato da mãe, transido de dor e alienação, o filho é visto como um menino sofrido e dedicado, que traz sai cedo para trabalhar e volta cansado do batente, trazendo presentes para a mãe, “corrente de ouro”, “uma bolsa já com tudo dentro / Chave, caderneta, terço e patuá / Um lenço e uma penca de documentos / Pra finalmente eu me identificar”. É muito interessante o modo como a mãe tem no filho o elemento construtor de sua própria identidade pessoal, uma identificação que passa pela apropriação dos documentos oficiais de outros e que tem um forte e contraditório ingrediente de legalização e burla.

A ironia da situação é candente. Entre os “carregamentos” que o guri traz para casa, estão “pulseira, cimento, relógio, pneu, gravador...”, objetos roubados e o discurso da mãe denega e que a realidade social ironicamente contradiz. E a mãe lamenta: “Essa onda de assalto tá um horror”. A ternura da relação que a mãe estabelece com o filho contrasta brutalmente com a relação que eles estabelecem com a sociedade circundante. É como que se eles vivessem num mundo paralelo, com percepções próprias a respeito da realidade.

Ao final, a cena da morte, notícia de jornal, símbolo da decadência e da violência que impera nas cidades, símbolo de sucesso para a mãe, que em seu discurso ressignifica o ocorrido. “O guri no mato, acho que tá rindo... Ele disse que chegava lá”. Para a mãe, o filho alcançou o sucesso almejado e prometido. Para o ouvinte da canção,

o discurso da mãe revela uma ironia patética do quadro social do país. Para mim, a canção desenha um perfil muitas vezes negado da nação.

Música popular e currículo

A utilização de música popular em sala de aula não é nenhuma novidade, principalmente nas aulas de língua portuguesa, inglês e espanhol, bem como nas séries iniciais do ensino fundamental. Entretanto, há que se implementar sua utilização também em outras disciplinas na área de humanas, como História e Filosofia. É preciso também garantir que a inserção de canções da música popular brasileira seja acompanhada de análise de sua riqueza cultural, histórica, política e social, oportunizando rico debate sobre a realidade nacional.

Deve-se também explorar a oportunidade do debate com os estudantes a respeito da presença da mídia no mundo contemporâneo. Tais aulas permitiriam aos estudantes o letramento midiático,⁸ tão necessário nos dias de hoje em que o contato que as pessoas têm com a realidade é cada vez mais mediatizado pelos produtos da indústria de cultura de massa. Tal letramento permitiria que os estudantes se instrumentalizassem para a compreensão da sociedade atual.

A inserção de MPB no currículo escolar também oportuniza a integração entre cultura de massa e cultura popular, permite a produção do conhecimento científico, escolar sobre história, sociedade e cultura, bem como o reconhecimento do conhecimento popular e da indústria cultural, que também é produtora de conhecimento e de compreensão da realidade. Entender seus processos, seus contextos e seus interesses parece extremamente salutar para os estudantes.

Além do mais, a inserção da MPB serve de trampolim para o exercício da multidisciplinaridade no currículo pela via dos temas transversais previstos pelos Parâmetros Curriculares Nacionais abrangendo as áreas de língua, literatura, arte, filosofia e história. Nessa perspectiva, abre-se espaço para o estudo e o debate sobre a

⁸ Para Douglas Kellner, o letramento midiático se reveste da maior importância na escola, visto que ele permite a experimentação da educação multicultural e do entendimento do fenômeno da mídia, com claros desdobramentos curriculares, já que sua prática é possível nas mais diversas disciplinas escolares, utilizando os mais diversos materiais midiáticos e favorecendo ao reconhecimento do caráter não-neutro da produção de massa (KELLNER, 2008). Questões como poder e realidade social, interesse e ideologia, representação e preconceito, racismo, etnocentrismo e sexismo seriam debatidos em sala de aula. Ele alerta, entretanto, para o risco de uma apropriação acrítica e popularesca dos produtos midiáticos da cultura.

cultura e a história do Brasil por meio seus porta-vozes mais célebres, os cantores e artistas populares, entre os quais se encontra o nome de Chico Buarque. Nessa mesma direção, tal debate oportunizaria a reflexão sobre a construção da identidade nacional, étnica, cultural, de gênero, idade etc. Tais identidades se fazem presentes, e em colisão, nas canções populares.

Tal conteúdo curricular possibilitaria também o exercício crítico e criativo da linguagem, bem como a instrumentação para o entendimento da língua como um fenômeno marcado por posições e conflitos de poder. Nesse sentido, o músico popular seria como que o catalisador de várias vozes presentes na sociedade. Além disso, pode-se trabalhar fartamente com os aspectos estéticos da linguagem, bem como com a interconexão entre língua, arte e educação.

Finalmente, o estudo da MPB em geral e da obra musicalidade de Chico Buarque oportunizaria a compreensão do fenômeno linguístico como exercício constante de afirmação, negação, contestação e negociação das propostas identitárias e demandas sociais.

Referências

ADORNO, Theodor W.; SIMPSON, George Simpson. On Popular Music. **Studies in Philosophy and Social Science**, New York: Institute of Social Research, 1941, IX, 17-48.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 12. ed. São Paulo: Annablume; Hucitec, 2006.

BHABHA, Homi. **The location of culture**. London and New York: Routledge, 1994.

BUARQUE, Chico. **Chico Buarque: o tempo e o artista**. Curadoria Zeca Buarque Ferreira, ed. e textos de Regina Zappa. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2004.

CALVANI, Carlos Eduardo B. Chico Buarque de Holanda. In: _____. **Teologia e MPB**. São Paulo: UMESP; Loyola, 1998.

COSTA, Alda Cristina Silva da; PALHETA, Arlene Nazaré Amaral Alves; MENDES, Ana Maria Pires; LOUREIRO, Ari de Sousa. Indústria cultural: revisando Adorno e Horkheimer. **Movendo Ideias**, Belém, v. 8, n. 13, p. 13-22, jun. 2003.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Foucault e a análise do discurso em educação. **Cadernos de Pesquisa**, n. 114, p. 197-223, nov. 2001.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.



_____. Quem precisa de identidade. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 4. ed. Petrópolis: Vozes: 2000. p. 103-33.

HORKHEIMER, May; ADORNO, Theodor. La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas. In: _____. **Dialéctica del iluminismo**. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

KELLNER, Douglas. Media literacy and cultural pedagogy. Disponível em: www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/papers/SAGEcs.htm. Acessado em: 15 fev. 2008.

MIDDLETON, Richard. **Studying popular music**. Milton Kanes: Open University Press, 1990.

PEREIRA, Graça dos Santos Costa. Currículo e multiculturalismo: reflexões em torno da formação do(a) professor(a). **Revista da FAEBA – Educação e Contemporaneidade**, Salvador, n. 16, p. 145-153, jul./dez. 2001.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn (org.). **Identidade e - diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 4. ed. Petrópolis: Vozes: 2000. p. 7-72.

NAPOLITANO, Marcos. “Hoje preciso refletir um pouco”: ser social e tempo histórico na obra de Chico Buarque de Hollanda – 1971/1978. 2003. **História**, São Paulo, 22(1): p. 115-134, 2003.

MAMMÍ, Lorenzo; NESTROVSKI, Arthur; TATIT, Luiz. **Três canções de Tom Jobim**. São Paulo: Cosacnaify, 2004.

Recebido em fevereiro 2018
Aprovado em julho 2018