

Em busca da festa perdida: samba versus cotidiano nas canções de Chico Buarque

Priscila Gomes Correa*

Ao longo da obra da musical de Chico Buarque, destaca-se uma constante referência ao samba como um instrumento capaz de instaurar o tempo/lugar da festa, que surge como o extraordinário do cotidiano, ou seja, como uma possibilidade transformadora existente no seio de uma realidade repetitiva e maçante, em geral associada ao tempo/lugar do trabalho. Trata-se da cotidianidade tecida sob o processo de industrialização e urbanização desordenada, uma consolidação de espaços urbanos cada vez mais carentes de lugares de lazer e festa.ⁱ A sensibilidade para o drama contemporâneo das grandes cidades, voltadas para a exploração do trabalho e para o tempo regrado, caracteriza muitas das canções do artista desde seu primeiro disco, lançado em 1966.

A música de maior sucesso, *A Banda*, já chamava atenção para as transformações operadas pela música, como um despertar para a vida, ainda que momentâneo, enquanto outras canções expunham contrastes desconcertantes, até mesmo “naturais”, de um dia-a-dia sem “festa”, então lançada à excepcionalidade, como uma transgressão consentida. Quando, por exemplo, o desatino do “eu” apenas revelava o desatino do “outro” (*Ela desatinou*), sob a festa do carnaval: “ela não vê que toda a gente/ já está sofrendo normalmente/ toda a cidade anda esquecida/ da falsa vida da avenida onde/ ela desatinou”.ⁱⁱ

De tal modo a narrativa imbuída de gestos cotidianos traça com naturalidade o foco de tensão para o extraordinário da vida, ainda que sob os símbolos do desatino ou da obediência. Também *Tamandaré* (1965), primeira canção censurada de Chico, considerada uma

ofensa ao patrono da Marinha brasileira, compõe uma representação bastante significativa desse ponto de vista, digamos, do homem simples. Não se trata, no entanto, da vida de Zé qualquer como parte de uma esfera maior de sentido, mas sim da significação que esse protagonista atribui ao Marquês de Tamandaré, que sob seu contexto nada mais é que uma nota de um cruzeiro desvalorizada. Solidário ao Marquês, Zé qualquer promove o encontro e compartilha dor e samba com o novo amigo, cujo destino ingrato ao seu se assemelha ou vice-versa.

Convém acompanhar esse breve encontro, sob essa canção que possui apenas um registro gravado na voz de Chico Buarque, em seu depoimento ao *Museu da Imagem e do Som* (1966), mas também foi gravada pelo Quarteto em Cy em 1991, no disco *Chico em Cy*. Esta gravação aparece bastante similar à interpretação original de Chico, explorando com sutileza a interposição de vozes, do narrador ao Zé qualquer. A canção costuma ser interpelada como uma crítica ao poder militar, mas é substancialmente rica em valores contextuais de perspectiva social, revelando uma relação com o tempo capaz de absorver quaisquer destinos sob um contexto urbano.

Eis que “Zé qualquer tava sem samba, sem dinheiro/ Sem Maria sequer/ Sem qualquer paradeiro/ Quando encontrou um samba/ Inútil e derradeiro/ Numa inútil e derradeira/ Velha nota de um cruzeiro”. Anuncia-se na vida de um homem simples, “perdido” sob tantas desventuras, um encontro (a festa) que só o samba pode trazer, mas essa interlocução se revela, na verdade, a consciência do poder do tempo, que passa sobre vidas, sonhos e valores, independentemente de *status* e posição social de cada indivíduo. Inaugura-se um samba ligeiro, sob o qual Zé qualquer tenta expor ao Marquês “de semblante meio contrariado” que, mesmo sabendo que “antigamente era bem diferente”, agora pode dispor da liberdade de lhe questionar de igual pra igual sobre suas glórias e nobreza: “Meu marquês de papel/ Cadê teu troféu/ Cadê teu valor/ Meu caro almirante/ o tempo inconstante roubou”.

O entrelaçamento de temporalidades envolve Zé qualquer, o Marquês e a nota de um cruzeiro na mesma sina de desvalorização irreversível: “Zé qualquer tá caducando/ Desvalorizando/Como o tempo passa, passando/Virando fumaça, virando/Caindo em desgraça, caindo/Sumindo, saindo da praça/Passando, sumindo/ Saindo da praça”.ⁱⁱⁱ A repetição, reforçada pela aceleração rítmica, como aquela que aflige *Pedro Pedreiro* (1966), também envolve esses dois personagens, vítimas, quiçá, da lógica da mercadoria. Lógica que citamos aqui não objetivamente como conceito filosófico, mas como contexto sensível, quando a percepção do sujeito intui sobre determinados objetos o lócus de problemas mais amplos, que encontrará morada na relação com a *modernidade*.

Pode-se dizer que são as temporalidades tecidas pela sociedade burguesa ao longo do século XIX e a conseqüente busca pelo “tempo perdido”, como em Marcel Proust, que permanecem presentes quando se está “assim debochando do tempo perdido” (*Ela desatinou*), quando a história se perde no consumo das coisas, como um “marquês de papel” (*Tamandaré*). Cabe notar que na obra intitulada *Em Busca do Tempo Perdido* (1914-27), Marcel Proust expõe um personagem que diante da angústia de uma temporalidade irreversível, diante da fugacidade da própria vida, encontra na memória um impulso criador capaz de superar a cisão entre o “eu” (artista) e o “mundo” (sociedade burguesa), quando o personagem consegue se “situar no único meio onde poderia viver, gozar a essência das coisas, isto é, fora do tempo”,^{iv} uma reminiscência involuntária evocada pelos sentidos. Como observado por Walter Benjamin, essa experiência, no entanto, pauta-se pelo acontecimento lembrado e sem limites, pois o acontecimento vivido é finito.^v Em meados do século XX, o pensamento sobre a modernidade, do qual Chico advém, encontrará a pulsão criadora também na fugacidade, no vivido.

Aliás, os anos de 1960 caracterizam-se precisamente pelo descortinar das mais diversas “visões de mundo” (*Weltanschauung*),

o despontar de percepções como a de Guy Debord, que aprofundando a reflexão sobre as consequências extremas da fetichização da mercadoria, identifica a “sociedade do espetáculo”, com seu tempo irreversível, com seu “tempo das coisas”. Tempo em que a “história que está presente em toda a profundidade da sociedade tende a perder-se na superfície”.^{vi}

Ora, é justamente a sensibilidade para esse contexto que permite ao artista sobrepor à crítica conceitual a experiência. Decerto a concepção *buarquiana* surge também como *fruit de l'air du temps*, mas sobretudo como busca estética, como parte de sua trajetória, formação e valores. Nesse sentido, cabe lembrar que a ideia de *festa*, em todas as suas virtualidades, pode ser considerada uma expressão por excelência de experiências transformadoras sob o cotidiano. O encontro da festa como transformação, como ação positiva do sujeito, tem sido uma das prerrogativas da música popular, que sendo urbana e comercial está inevitavelmente inserida no espetacular, exigindo do artista e do seu público o domínio dos meandros de determinadas linguagens.

Na verdade, a festa da/na música popular se transfigura no exercício de identidades, possibilitando um processo socialmente criativo, embora substancialmente abstrato, pois prenhe de usos e práticas sociais e estéticas. Nesse exercício está inscrita naturalmente a interlocução com a tradição, seus temas, sonoridades e modos de dizer. São gestos frente à cultura, atitudes e posturas compartilhadas no âmago das mídias e do consumo, situações que o compositor popular procura, não raro, reverter a seu favor.

Nesse sentido, outra canção bastante representativa desse período de ajustamento estético/narrativo de Chico Buarque é *Olé, Olá* (1965), pois a busca/espera pelo samba/música revela a dicotomia entre festa e cotidiano, como felicidade e tristeza. Assim o samba perde sua onipotência (“tem mais samba”), pois adquire tempo e lugar. A idealização do samba salvador acompanha, porém, uma

construção de espaço popular propício, mas efêmero, para sua realização. Eis que ao longo das quatro primeiras estrofes da canção a dimensão negativa da cotidianidade fica em suspenso, pois ela abafa, mas não suprime a possibilidade do êxtase provocado pela música; resvalando em situações e conflitos que supostamente compõem esse potencial espaço urbano para o samba.

Existe, por conseguinte, uma tensão constante anunciada pelas sonoridades, enquanto a esperança predomina ao longo da narrativa verbal, visto que a felicidade pode ficar, e até mesmo o tempo poderia parar: “Felicidade aqui/ Pode passar e ouvir/ E se ela for de samba/ Há de querer ficar (...). E um samba tão imenso/ Que eu às vezes penso/ Que o próprio tempo/ Vai parar pra ouvir”. Contudo, a diversificação sonora, a partir da segunda repetição do refrão, já começa a instaurar a tensão diante de uma interrupção iminente, “mas muito cuidado, não vale chorar”, sugerindo interferências, ou seja, o anúncio de que a esperança pelo samba/felicidade será minada.

Deve-se notar que esta instável *esperança* está associada à possibilidade de *transformação/festa* em oposição à *determinação* da cotidianidade. O instrumento para a concretização dessa esperança é o violão, associado logo à percussão, mas dependente das circunstâncias. Tal esperança é primeiramente abortada pelo amanhecer: “Luar, espere um pouco/ Que é pro meu samba poder chegar”. Em seguida, o espaço urbano e o tempo cotidiano restringem o espaço/tempo do samba, uma tensão dialética e não excludente: “Não há mais quem cante/ Nem há mais lugar/ O sol chegou antes/ Do samba chegar/ Quem passa nem liga/ Já vai trabalhar”.^{vii} Ora, “não há mais lugar”, pois não há mais tempo; o lugar assume, assim, diferentes papéis: a rua ao sol é lugar de passagem, agora sim de *determinação*.

Em suma, percebe-se que a narrativa está calcada na fala, no coloquial, expressando as esperanças e possibilidades, ao passo que

as variações de timbre e diversificação sonora imputam-lhe uma tensão a partir da aceleração do andamento da música e apesar da batida do samba reanimada após cada refrão, ou seja, exploram-se as temporalidades da própria música como recurso inibidor de sua continuidade. Portanto, a tensão sonora induz o canto à pressa, signo do novo tempo, por isso “seu padre toca o sino, que é pra todo mundo saber”, e a figura do “padre” aparece como uma referência ao contexto urbano, tradicional e popular da cidade pequena, no lado oposto do caminho apressado de quem vai trabalhar. Na verdade, tal açoitamento do narrador advém da busca frustrada pela desaceleração do *tempo*, até que nem mesmo o violão, o samba e o clamor conseguem conter seu avançar, e no *lugar* (na rua, na cidade) uma cotidianidade se instaura quando na última estrofe é anunciada o fim de sua suspensão (“E você, minha amiga/ Já pode chorar”).

Percebe-se, logo, que a incorporação de instrumentos de percussão em paralelo ao violão caracteriza a maioria das obras de Chico do período; o tempo rítmico aparece fortemente marcado, com ênfase na repetição, sobretudo nas canções referentes à temática do cotidiano. Característica cuja construção composicional fica patente nas interpretações realizadas por Chico no *Depoimento para a posteridade* do MIS. Ali temos a rara oportunidade de presenciar a *performance* solitária de Chico, só com o violão, o que permite a percepção de propostas de interpretação para suas composições, pois na ausência de outros instrumentos ele explora os silêncios, reduz e acelera o andamento das melodias e, sobretudo, expõe intuitivamente o seu projeto rítmico para a canção, justamente trabalhando com as possibilidades percussivas do violão.

Contudo, não podemos deixar de observar que alguns elementos formais da música de Chico remetem intuitiva e propositalmente à estruturas musicais mais sedimentadas do samba. Intuitiva porque apreendida na prática como músico, proposital porque o compositor visa contribuir a partir e para a tradição do samba. A canção mais expressiva neste sentido é *Pedro Pedreiro*

(do primeiro LP de Chico – 1966, mas que apareceu pela primeira vez em um compacto com *Olê, Olá* em 1965), na qual, aliás, desponta o tema do cotidiano suburbano que terá longevidade ao longo de sua obra. Com seu ritmado “martelar”, suas sonoridades e narrativa sugerem a ausência de novidades no dia-a-dia de um operário da construção civil, que *espera* como um gesto mecânico e desgastado pela repetição, mas que no mesmo gesto desenvolve a percepção de que sua espera é muito maior e infinita. Assim, a canção expõe uma representação acerca da vivência urbana de um trabalhador de baixa renda e de origem migrante, que espera o trem, como a sorte de melhorar de vida; e permanecendo errante, empurrado para longe, espera voltar para sua terra de origem, de onde, outrora, também fora expulso. Ou nem sequer isso, só espera a morte.

Ao avaliarmos o registro fonográfico de *Pedro Pedreiro* de 1966, também com arranjo de Francisco de Moraes, percebe-se um samba com tempo fortemente marcado, enfatizando o efeito de repetição percussiva logo na introdução, simulando uma situação de ruídos comum ao canteiro de obras, um burburinho típico de centros urbanos. Por um lado, a percussão preponderante é acompanhada pela narrativa verbal calcada no recurso da aliteração (criando uma ambiência repetitiva, neste caso, expressão da cotidianidade);

É interessante notar que ao buscar o elemento popular, as sonoridades do dia-a-dia, Chico Buarque apresenta-nos a sensibilidade para aquela composição musical que estava sendo executada no “palco do mundo”, assim expressando uma paisagem sonora, como definiria Murray Schafer.^{viii} A crítica *buarquiana* incide, portanto, sobre um problema social, daí a elaboração de uma realidade pressuposta, uma cotidianidade urbana que tem o trem como foco. Mas também sobre questões existenciais que afligem o próprio compositor em sua “missão” como artista-intelectual, o *samba/festa* aparece como grande elemento de transformação. Note-se que a dicotomia básica que percorre a maioria de suas primeiras canções é samba/cotidiano, ora como negativa ora como positiva, na

verdade uma profunda tensão. Em *Tem mais samba*, o cotidiano ainda propicia a festa, mas em *Olê, Olá* e *Pedro pedreiro*, essa relação se *tensiona* até que a cotidianidade não consegue se reconciliar com a *festa*.

Por exemplo, em *Com açúcar, com afeto* (1965) Chico adota o eu lírico feminino, mas sob uma ótica crítica, expondo a cotidianidade de um casal que vive sob um conflito silencioso, mas reproduzido graças à passividade da mulher, visto que esta se sente preterida por um conjunto de hábitos de seu marido, mas, apesar da queixa, sua rotina repetitiva é aceita passivamente. Aí reaparece o operário pobre que vive a dicotomia samba/trabalho em seu dia-a-dia, sob o contexto urbano: casa/bar/trabalho. Já em *Fica* (1965), apresentam-se um conjunto de elementos de uma cotidianidade pressuposta, porém de um ponto de vista negativo (ironia), pois adaptada a um modo de vida em desajuste com o senso comum, mas sugerindo em oposição os hábitos desejados. Predomina a “vista de baixo”, da margem, da cidade pequena ou suburbana, em que alguns valores ainda norteiam a conduta pública, o receio à desmoralização: “Fale do nosso barraco/ Diga que é um buraco/ Que nem queiram ver/ Diga que o meu samba é fraco/ E que eu não largo o taco/ Nem pra conversar com você/ Mas fica”.^{ix}

O fato é que do conjunto de seus personagens conseguimos perceber a preocupação central com a *temporalidade*, vivida, suposta e imposta pela cotidianidade. Neste sentido, Lorenzo Mammi fez uma interessante observação: “toda a obra de Chico Buarque parece se estruturar entre esses dois tempos, um circular e obsessivo, outro cumulativo, que gera tensão crescente até um ápice que é ponto de volta ou de repouso”.^x Ora, Chico também se identificava com tais angústias, citava paralelos com seus personagens, sua *persona*. Como se pode perceber em artigo de 1965, publicado no *Diário da Noite*:

Nem sei se vou ser músico. Sei que toco. E a canção é tudo. 'Pedro pedreiro' chegou esperando. [...] Eu também espero. Não sei o que, mas espero. Talvez um trem. O sonho, ou o Carnaval. A festa, a sorte. Ou, como Pedro, espero alguma coisa mais linda que o mundo, maior do que o mar. Não vou sonhar demais. Dá um desespero sonhar demais. Quero ser o Chico Buarque, nada mais, sem ficar esperando, esperando, esperando...^{xi}

Neste sentido, poderíamos citar uma série de exemplos presentes em seus dois primeiros LPs. Por exemplo, *A Televisão*, em que à reflexão sobre o cotidiano urbano é acoplada a crítica ao processo de expansão da indústria da cultura e seu principal recurso naquele momento, a televisão. As consequências do intenso processo de industrialização e massificação surgem na canção de um ponto de vista negativo, visto que estaria sobrepujando modos e vivências da cultura popular. Não só substituindo a festa popular, como também imobilizando o povo que humildemente abdica da confraternização popular ao aceitar passivamente a informação televisiva. Reproduzindo, assim, uma atitude de inércia não só frente a cotidianidade, como também em relação a festa.

Em suma, a norma, a eficácia, a repetição, a disciplina e a obrigação, eis um tal *cotidiano*, que prescinde do *lazer*, da *festa*, ou que mesmo esta normatiza. A experiência do cotidiano passa a ser frequentemente associada à rotina e à exploração do trabalho. A opressão do cotidiano, que, na verdade, é uma opressão gerada por uma estrutura social específica, é traduzida em cotidianidade, aparecendo na espera do trem, nas filas, vilas, favelas. É nesse dia-a-dia que aflora a sensibilidade para um *tempo imposto*, ou para um *tempo livre* esvaziado de sentido, pois que orientado e vigiado. Um cotidiano, ainda que equivocadamente, começa a se definir pela sensibilidade, como tantos artistas cantam, pintam e escrevem, pois, a arte, como as canções de Chico Buarque, já aponta a *situação* e, dentro dela, a *saída*.

Esse desassossego que habita o fazer artístico, remete, portanto, ao fato básico para um encontro com a *festa*, a consciência de que “a vida cotidiana não está ‘fora da história’, mas no centro do acontecer histórico; é a verdadeira essência da substância social”.^{xii} De acordo com Agnes Heller, o artista se converte, em suas fases produtivas, em representante do gênero humano, aparecendo como protagonista do processo histórico global, mas “toda obra significativa volta à cotidianidade e seu efeito sobrevive na cotidianidade dos outros”.^{xiii} Por isso, não é difícil entender a relevância atribuída ao artista popular, como arauto de tantas vivências.

Notas e referências

- * Doutora em História pela Universidade de São Paulo (USP). Professora da Universidade do Estado da Bahia.
Contato: cbcvpgc@gmail.com
- i LEFEBVRE, Henry. *A Vida cotidiana no mundo moderno*. São Paulo, Ática, 1991.
- ii HOLLANDA, Chico Buarque. *Chico Buarque de Hollanda Vol. 3*. RGE, CD, (2001), 1968.
- iii CY, Quarteto em. *Quarteto em Cy: Chico em Cy*. Cia Industrial de Discos, CD, 1991.
- iv PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: O tempo redescoberto*. São Paulo, Editora Globo, 2004, p.152
- v BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1994, p.37
- vi DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997, p.99*
- vii HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque de Hollanda*. RGE, CD, (2001), 1966
- viii SCHAFER, Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo, Ed UNESP, 2001
- ix HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque de Hollanda Vol. 2*. RGE, CD, (2001), 1967

- x In ZAPPA, Regina. *Cancioneiro Chico Buarque*. Rio de Janeiro, Jobim Music, 3v, 2008, p.20
- xi In ZAPPA, Regina. *Cancioneiro Chico Buarque*. Rio de Janeiro, Jobim Music, 3v, 2008, p.65.
- xii HELLER, Agnes. *O Cotidiano e a História*. São Paulo, Paz e Terra, 2008, p.34
- xiii HELLER, Agnes. *O Cotidiano e a História*. São Paulo, Paz e Terra, 2008, p.43.