

# Os brasileiros de Chico Buarque

*Neste artigo, apresentamos a percepção do compositor brasileiro Chico Buarque sobre seus compatriotas. Examinamos letras que desenham amplo mosaico social no qual denúncias de situações inadmissíveis se misturam à esperança num futuro promissor. O brasileiro é visto como um trabalhador sem arrimo, submetido a grandes sofrimentos, e também como um transgressor, amante da liberdade, esperto, festeiro, emotivo e, quase sempre, esperançoso.*

**Palavras-chave:** nacionalidade; nacionalismo; cultura brasileira; música brasileira; Chico Buarque.



## The Chico Buarque's Brazilians

*In this article we present the perception of the Brazilian composer Chico Buarque on his compatriots. We analyze his lyrics that describe a wide social mosaic in which the complaints of unacceptable situations are mixed with the trust for a promising future. The Brazilian is characterized as a worker without backing, submitted to great sufferings, but also as a freedom lover, smart, partying, joker, emotive, and almost always full of hope.*

**Key words:** nationality; nationalism; Brazilian's culture; Brazilian's music; Chico Buarque.

---

**Manuel Domingos Neto:**  
Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos Estratégicos da Universidade Federal Fluminense.

---

**Fabiane Batista Pinto:**  
Doutoranda em sociologia pela Universidade Federal do Ceará e pesquisadora do Observatório das Nacionalidades.

## 1 INTRODUÇÃO

Neste artigo, a partir das letras de canções assinadas por Francisco Buarque de Holanda, refletimos sobre o papel do artista no processo formador da nação brasileira. Por nação, entendemos a comunidade estruturada para integrar o sistema global competitivo do capitalismo industrial. Trata-se da entidade que passa a legitimar tanto o Estado quanto a ordem designada como “internacional” e cuja construção, desde o século XIX, é inerente ao que Norbert Elias chamou de “processo civilizador”.

A nação é uma sociedade que se autorreconhece e é impulsionada permanentemente pela promessa de direitos, respeito e perspectiva promissora a todos. Esta sociedade se afirma na redução de seus desencontros domésticos mais explosivos como a servidão, a escravidão, os privilégios do berço e as profundas desigualdades sociais e espaciais. Embora os embates sangrentos - internos ou externos - se destaquem na emergência deste tipo de sociedade, a coesão de seus integrantes é sempre mantida pela expectativa de mudanças benéficas para seus integrantes. Mais que um título de cidadania ou que a submissão ao Estado, a integração à comunidade nacional caracteriza uma condição afetiva e cultural. Enquanto o termo “população” designa habitantes de determinado território, um “povo” adjetivado por uma filiação nacional revela um compromisso sentimental inequívoco e superior a qualquer outro tipo de solidariedade (corporativa, religiosa, de classe etc). Como se sabe, na era moderna, a nação é a única entidade que se julga no direito de pedir a vida de seus “filhos”. Os que exercem ou querem exercer o domínio político se envolvem na construção da nacionalidade, mas os “de baixo” também se engajam no processo buscando reconhecimento e benefícios.

Nosso ponto de partida é a ideia de que o artista detém capacidade especial para captar sentimentos e anseios coletivos e que sua obra interfere na autoimaginação da sociedade. O artista não se aparta da existência social, lembra Elias (1995), por maiores que sejam suas pretensões de autonomia. À revelia das suas convicções íntimas e intencionalidades, sua obra revela propensões coletivas na medida em que reage às expectativas de seus admiradores. A consagração do artista impõe-lhe - tal como no caso dos “heróis” do esporte, da ciência e da guerra - condicionamentos. O artista expõe de maneira privilegiada

conflitos, dilemas e esperanças; relê o passado e sugere perspectivas às suas comunidades; refletindo ou não valores e convicções de segmentos sociais hegemônicos, disseminando eventualmente novidades provenientes “de fora” alimenta o que se tornou conhecido como “consciência nacional”. As predileções temáticas, recursos estéticos e opções estilísticas de músicos, romancistas, poetas, pintores, teatrólogos, cineastas e arquitetos consagrados pelas emoções coletivas que traduzem ou despertam, permitem a autorreferência comunitária, emitem sinalizações de processos políticos e culturais e contribuem para configurar a vasta e complexa rede de tensões e afetos que conforma o “sentimento nacional” ou o “amor à pátria”.

Dentre os artistas, o músico, sobretudo, exerce um papel decisivo neste processo social posto que emociona vastos contingentes de indivíduos a despeito de suas condições sociais e preparo intelectual. No século XX, quando o rádio permitiu uma “representação auditiva” da pátria em lugares onde a “página impressa” referida por Anderson (2009) não lograria penetrar facilmente, a canção popular se torna peça-chave na autoidentificação da comunidade nacional (OLIVEIRA; MARTINS, 2006).

A melodia pode comover mais que o verso e que sonoridades podem anuviar a beleza e a força de uma letra. Quando um letrista escreve “por encomenda” da música, sua obra é bastante diferente daquela do poeta que não imagina seu verso envolvido em melodia, harmonia e ritmo. Chico, inclusive, sublinha seu estranhamento diante de análises das suas letras dissociadas da música.<sup>1</sup> Embora não dispondo de conhecimento especializado para captar a inteireza do conjunto letra-música, ousamos eventualmente observações intuitivas e pontuais sobre a música casada com a obra do letrista.

Selecionamos canções que, mesmo tematizando situações ou personagens determinadas, sugerem caracterizações do “povo brasileiro”. Como cada um recebe a obra de arte segundo registros próprios e conforme a capacidade individual de estabelecer relações, a seleção do repertório analisado baseou-se em nossa própria sensibilidade e em elementos obtidos notadamente nas obras de Adélia Bezerra de Menezes (1982), Fernando Barros e Silva (2004) e Wagner Homem (2009).

Chico buscou permanentemente a renovação estilística, às vezes, até mesmo de forma intemorata. Mas, tendo em conta que a relação do indi-

víduo com a nacionalidade se estabelece, sobretudo, nos primeiros anos de vida, neste trabalho, buscamos captar sua percepção do brasileiro mais atentos às permanências que as experimentações do compositor.

## **2 A GENTE BRASILEIRA**

Nascido no Rio de Janeiro, em 1944, Chico é o quarto dos sete filhos de Sérgio Buarque de Holanda com Maria Amélia Cesário Alvim. Ainda criança, o futuro compositor morou em São Paulo e passou dois anos na Itália, onde o pai fora convidado a dar aulas. Como quem anda por outras terras tende a observar com mais acuidade o seu torrão, esta experiência parece ter aguçado precocemente sua percepção sobre seus conterrâneos. O mesmo se pode dizer do ambiente familiar no qual foi criado: o pai de Chico viveu mergulhado na reflexão sobre a “índole nacional” e cercado por intelectuais e músicos envolvidos na “interpretação do Brasil”. Ainda adolescente, Chico travou contato com modernistas, entre eles João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. Futuras composições como “A flor da idade” e “Até o fim” trariam fortes marcas da poesia de Drummond de Andrade. Confessadamente, Chico encantou-se com Guimarães Rosa: “Durante muito tempo, queria escrever à la Guimarães Rosa. Participei de diversos concursos na época, textos cheios de neologismos”.<sup>2</sup>

No convívio familiar era frequente a presença de poetas, arquitetos e escritores. O garoto cresceu ouvindo Noel Rosa, Ataulfo Alves, Pixinguinha e Caymmi; cedo apreciou Orestes Barbosa e Ary Barroso e, na adolescência, ouvia as canções que Vinicius de Moraes mostrava a seu pai. Aos 18 anos, Chico ingressou na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, influenciado por outro amigo do pai, Oscar Niemeyer. Apesar de demonstrar inclinações para a arquitetura desde a infância, quando rabiscava cidades imaginárias e sonhava morar numa casa desenhada por Oscar, foi o impacto da inauguração de Brasília e o espírito de renovação da época que induziram o adolescente à escolha da faculdade. O curso seria abandonado no terceiro ano por conta do envolvimento com a música e da falta de aptidão para as disciplinas técnicas. Não obstante, a passagem pela faculdade permitiu-lhe conhecer o ambiente estudantil e

frequentar os pontos em que a juventude paulistana ouvia a estreante bossa-nova, que teria influência decisiva sobre o compositor. Num clima de efervescência política e de experimentações alimentado pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, Chico mostrou suas primeiras canções e trocou experiências com outros músicos iniciantes.

A caracterização do brasileiro sempre preocupou a elite intelectual, em particular na segunda metade do século XIX e na primeira metade do século XX. A busca do traço dito “nacional” decorria da vontade de ver a ex-colônia inserida no “mundo civilizado”, composto por Estados legitimados segundo o princípio das nacionalidades. Para muitos, a herança escravista representava o principal obstáculo à formação de cidadãos integrados pelo sentimento nacional e um recurso utilizado por políticos e intelectuais na construção deste sentimento seria a valorização dos mestiçados. Os termos “moreno” e “mulato” findaram alçados à condição de marca do brasileiro.

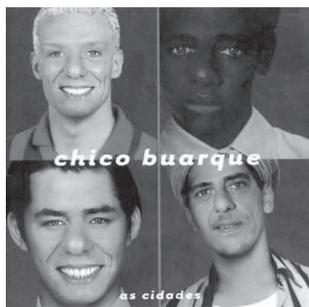
Entre os responsáveis pela formulação desta ideia estiveram Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda. A publicação de “Casa-grande e senzala” (1933) e de “Raízes do Brasil” (1936) representou uma ruptura no pensamento social, que passou a valorizar estudos sobre a “cultura brasileira”. A “mestiçagem” seria enaltecida por sincretismos revelados na dança, na música, no artesanato e na culinária. Intelectuais de gerações posteriores adensariam e ampliariam esse discurso. Para Darcy Ribeiro, por exemplo, que mantinha relações amigáveis com Chico, os cruzamentos interétnicos trouxeram mais “doçura aos costumes” e produziram um povo alegre, criativo, sensual e promissor; frente a elites “infecundas”, o mestiço representaria a promessa de futuro.

Evidência clara da importância atribuída por Chico à “mestiçagem” são os ensaios fotográficos produzidos para a capa de dois álbuns compostos em sua maturidade: “Paratodos” (1993) e “As cidades” (1998). No primeiro, envolvendo as fotografias do adolescente Chico Buarque – preso como “meliante” aos 17 anos de idade por roubar um carro para se divertir com um amigo – estão múltiplas fisionomias do brasileiro. Rostos anônimos de pessoas simples, com semblantes sofridos, alegres, sérios, descontraídos, são apresentados no encarte do disco.



Capa do disco "Paratodos" de 1993  
Fotos de Adriana Pittigliani e capa de Gringo Cardia

No capa do disco "As cidades", lançado cinco anos depois, a mistura das feições do próprio artista com as do negro, branco e índio é uma chamativa reafirmação do "mito das três raças" e da herança de um povo cujo traço marcante seria a plasticidade. Mas Chico também incorpora ao brasileiro os imigrantes orientais e árabes, lembrados por seu pai como povos importantes na configuração do nacional.



Capa do disco "As cidades", 1998  
Fotos de Murillo Meirelles e Greg Vanderlans e capa de Gringo Cardia

A iniciação de Chico como compositor deu-se em dezembro de 1964, quando fez, sob encomenda, "Tem mais samba", para substituir às pressas uma canção recusada pela direção do espetáculo "Balanço de Orfeu", em São Paulo. Esta canção mesclava influências de Tom Jobim e ele-

mentos da poesia de Vinicius com o estilo Noel Rosa. O jovem estudante revelava seu encantamento pelo samba e reverenciava o trabalhador: “Tem mais samba no chão do que na lua / Tem mais samba no homem que trabalha / Tem mais samba no som que vem da rua”.

Aos 22 anos, definindo-se como compositor e sambista, o artista passou a tomar a atividade musical como ofício. É forte a presença do samba em seus primeiros discos, numa época em que o rock eletrônico e a “jovem guarda” atraíam fortemente a atenção. Chico admirou os Beatles, mas estava suficientemente impregnado de bossa-nova para deixar-se influenciar.

Em sua consagração, ocorrida em 1966, com a apresentação de “A banda”, Chico utiliza a expressão carinhosa “minha gente”, que se tornaria recorrente em suas canções. Sugerindo intimidade com seus conterrâneos, o letrista evitará designar a comunidade nacional pelo nome, como fizeram Noel Rosa e Ary Barroso; os termos “Brasil” e “brasileiro” serão quase sempre substituídos por metáforas de fácil alcance. Ao longo da carreira, o compositor se revelará mais que um cronista da vida social, como já foi diversas vezes apontado: mostrar-se-á perscrutador sensível e culto do processo nacional, observador da formação de “sua gente” plenamente envolvido com as “coisas do passado e do presente”, que, conforme Renan (1992), constituem o “princípio espiritual” que ensaja as nações.

Cerca de quarenta anos após sua estreia como compositor, Chico Buarque resumiria em “Paratodos” sua irrestrita adesão à nacionalidade exibindo sua ascendência paulista, pernambucana, mineira e baiana ao tempo em que se refere a “tortuosas trilhas” onde percebeu, com vista enevoada, “inferno e maravilha”. Habilidade em muitos gêneros musicais, o compositor se apresenta como “artista brasileiro” no compasso e no ritmo do mundo dos vaqueiros nordestinos devidamente revestidos pela sofisticação harmônica de Tom Jobim; em sextilhas, métrica apreciada por cantadores de feira, associa o sertão à nacionalidade, recuperando lições dos modernistas. Enquanto os pré-modernos consideravam o longo e longínquo sertão pecuarista como espaço isolado, estranho, exótico – Euclides da Cunha chegou inclusive a ver o sertanejo como refratário à civilização – Mário de Andrade (1962, p.19), foi ao interior captar elementos que acreditava ser auten-

ticamente brasileiros e classificou de “reverendíssima besta” o artista que buscasse modelos estrangeiros.

Chico Buarque voltaria a cruzar o sertão com a nacionalidade em “Assentamento” (1997), um baião cantado de forma dramática, quase como uma ladainha arrastada, que enfatiza a unidade nacional em risco por causa das desigualdades. Nos versos, calcados em Guimarães Rosa, os rurais são figuras errantes, picados pelo barbeiro, zanzando “daqui pra acolá”, vivendo em periferias urbanas, buscando comida em fim de feira, cansados da cidade e da guerra permanente, sonhando com o retorno para morrer em casa, em seu chão generoso.

Quando eu morrer  
Cansado de guerra  
Morro de bem  
Com a minha terra:  
Cana, caqui  
Inhame, abóbora  
Onde só vento se semeava outrora  
Amplidão, nação, sertão sem fim  
Ó Manuel, Miguilim  
Vamos embora

A desagregação social surge também de forma contundente em letras voltadas para os dramas urbanos, como em “Estação derradeira” (1987): “Rio de ladeiras / Civilização encruzilhada / Cada ribanceira é uma nação / À sua maneira / Com ladrão / Lavadeiras, honra, tradição / Fronteiras, munição pesada”. Mas o acervo melódico do sertão nordestino, espaço supostamente preservador de coisas do passado, oferecerá sempre recursos ao letrista em suas referências às fraturas na comunhão nacional.

### 3 TRABALHO E SOFRIMENTO

O brasileiro de Chico Buarque é “miscigenado”, provém de muitos lugares, nem sempre encontra canto e labuta pesado para sobreviver. A relação trabalho-sofrimento é insinuada desde a estreia e a consagração inicial. “Tem mais samba” foi um consolo desconsolado e um elogio triste ao homem que trabalha; “A banda” (1966), um convite nostálgico à confraternização de brasileiros sofridos.

Vencedora do II Festival de Música Popular Brasileira – junto com “Disparada” de Geraldo Vandré e Theo Barros, esta, aliás, um convite escancarado à insubordinação formatado na estética dos vaqueiros nordestinos – a marchinha “A banda” atingiu amplas camadas sociais com a interpretação de Nara Leão. Num país tensionado por uma ditadura militar e por intensivas mudanças estruturais, o compasso alegre contraditava a letra triste para remeter o ouvinte a um passado imaginadamente remoto e melhor, pretensamente impregnado de afetividade. Na voz doce, sugestiva e semitonada de Nara e do próprio Chico, os versos falavam da “gente sofrida” que estava “à toa na vida” e que foi surpreendida por uma banda “cantando coisas do amor”. Descortina-se então um instante mágico, ninguém resiste ao som festivo: homens preocupados em ganhar dinheiro, contadores de vantagem, namoradas com cabeças nas estrelas, meninos agitados, velhos fragilizados, todos esquecem suas preocupações e tristezas indo à rua numa animada celebração coletiva. A generosa natureza tropical contribui para a festa: a lua cheia que vivia encoberta aparece para enfeitar a cidade. Cantando “coisas de amor”, a banda uniu instantânea e alegremente diversificados tipos sociais. Mas tudo é passageiro, enganador, fugaz como um sonho noturno. A alegria chega no rastro da banda e com ela vai embora. A “gente sofrida” volta a seu lugar e as suas dores.

Na época, Andrade (1966) buscou sintetizar as sensações provocadas pela canção:

A felicidade geral com que foi recebida essa banda tão simples, tão brasileira e tão antiga na sua tradição lírica, que um rapaz de pouco mais de vinte anos botou na rua, alvoroçando novos e velhos, dá bem a idéia de como andávamos precisando de amor. Pois a banda não vem entoando marchas militares, dobrados de guerra. Não convida a matar o inimigo [...] Meu partido está tomado. Não da ARENA nem do MDB, sou desse partido congregacional e superior às classificações de emergência que encontra na banda o remédio, a angra, o roteiro, a solução [...]. E se o que era doce acabou, depois que a banda passou, que venha outra banda, Chico, e que nunca uma banda como essa deixe de musicalizar a alma da gente.<sup>3</sup>

Postando-se como homem vivido, Drummond de Andrade (1966) decreta: “tão simples, tão brasileira, tão antiga” e se refere a uma comunidade passível de coesão. O “partido congregacional” seria o Brasil unido.

Drummond de Andrade (1966) sublinha que a música não chama para o confronto e sobrepõe-se a divergências menores. A simplicidade e a antiguidade da marchinha são tão discutíveis como a suposta união. Chico exporá permanentemente a fragmentação do coletivo nacional; não esconderá desigualdades destroçantes. Se as nações são sociedades harmônicas, com direitos e dignidade prometidos para todos, o letrista relatará em cores fortes as agruras da maioria sem esperança e a insensibilidade da parcela melhor aquinhoadada.

Em seu primeiro disco, um “compacto” lançado em 1965, Chico apresentou uma das suas mais intrigantes canções, “Pedro pedreiro”, iniciando uma alongada abordagem sobre a reprodução da pobreza na qual a precária condição social do trabalhador errático decretaria o destino da sua descendência. Apesar de trabalhar muito, o brasileiro pobre não tem motivos para acreditar que a vida possa melhorar: Pedro espera um filho para esperar também; espera a sorte, espera a morte, espera o dia de voltar ao Norte. Talvez Pedro espere uma coisa “mais linda que o mundo”, mas para que sonhar? O trem não demora para levá-lo ao batente, seu destino está selado desde tempos antigos. O sofrimento reservado à descendência do pobre aparece também na versão de “Gesù bambino”, composição de Dalla e Palotino que seria intitulada “Minha história” (1970). O filho da prostituta terá ladrões e amantes como parceiros de destino; a mãe, sem lembrança de acalantos, ninava cantando músicas de cabaré e, não por ironia, chamaria o rebento pelo nome daquele que sofreu por todos.

Chico realçaria a antiguidade do sofrimento. Em “Olé ola” (1965), diz que “a dor é tão velha que pode morrer” e, em “Ano novo” (1967), lembra que “há muito tempo / que essa minha gente / vai vivendo a muque / é o mesmo batente / é o mesmo batuque...”. Mas é em “Vai passar” (1984), uma composição com jeito de samba-enredo muito elaborado (levou um ano para ficar pronta), que a antiguidade do sofrimento se revela em grande estilo. Na canção, fruto de parceria com Francis Hime, os paralelepípedos da velha cidade se arrepiariam lembrando a página infeliz da história em que os filhos da adormecida e distraída pátria-mãe sangravam os pés carregando pedras feito penitentes.

Memórias nacionais são feitas de esquecimentos premeditados, assinalava Renan (1992) já no final do século XIX. Sendo a memória coletiva

resultado de uma complexa seleção de lembranças (HALBWACHS, 1990), a forma de registrar o passado torna-se decisiva na construção do imaginário nacional. Em “Vai passar” Chico pretende que a escravidão não fique desbotada na memória das novas gerações. Comentando esta canção, feita já no fim do período de repressão policial, Adélia Bezerra de Menezes (1982) assinalou a convergência estabelecida pelo autor com o pensamento do seu pai, um dos primeiros intelectuais brasileiros a reconhecer no povo iniciativa e criatividade política e a admitir pessoas simples como protagonistas da história.

Em “Construção” (1970), obra que Chico considera um marco da sua maturidade como compositor, o fio melódico repetitivo, o uso intensivo do condicional (“como se fosse”) e o jogo com as proparoxítonas salientam a condição do trabalhador condenado, sem escapatória, a uma rotina árdua, mesquinha e aniquiladora.

Sentou pra descansar como se fosse sábado  
 Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe  
 Bebeu e soluçou como se fosse um naufrago  
 Dançou e gargalhou como se ouvisse música [...]  
 E se acabou no chão feito um pacote flácido  
 Agonizou no meio do passeio público  
 Morreu na contramão atrapalhando o tráfego [...]  
 Morreu na contramão atrapalhando o público.

O brasileiro com emprego regular, notadamente o operário de fábrica, que “conhece a prensa, a brasa da fornalha, o guincho do esmeril / gente que carrega a tralha” (“Linha de montagem”, 1980), ocupa lugar relativamente secundário nas letras de Chico Buarque. O mesmo se pode dizer do homem que vive no interior, apesar do impacto causado por “Funeral de um lavrador” (1965), um agressivo poema de João Cabral de Melo Neto musicado por Chico e cantado de forma arrastada e grave, como requer o cortejo fúnebre. Apesar de o interiorano aparecer em momentos marcantes, como o da ladainha produzida com Edu Lobo (“A permuta de santos”), onde os “fiéis sem terra, sem trabalho e pão”, buscando amparo, procuram despertar a atenção divina, os laboriosos e tenazes que marcam maior presença na obra do compositor estão nas grandes cidades, vivem da economia informal, do trabalho irregular, do contrato precário; são retirantes, lavadeiras, pedreiros, biscateiros, guardas-

noturnos, babás, atrizes, prostitutas, dançarinas, garçons, feirantes, mandros, ambulantes, pessoas consumidas na faina pesada, mal remunerada e incerta.

Estes brasileiros são errantes sem pouso seguro, ou mesmo sem vaga, na pátria amada. “A violeira” (1983) é provavelmente a canção que expressa mais nitidamente o drama do sem-lugar. Os versos foram escritos para um xote envolvente e malicioso (como precisam ser os xotes) composto por Tom Jobim, sempre atento ao som do “grotão”. A música, sem a letra, poderia ser tocada por um sanfoneiro de Campina Grande, na Paraíba, que ninguém desconfiaria ter sido composta por um requintado carioca. Chico relata a saga de uma jovem mulher saída de algum lugar como a Chapada do Araripe – entre o Ceará e o Rio Grande do Norte – para percorrer o país inteiro namorando homens que lhe agasalham temporariamente, sem maiores comprometimentos, até chegar ao Rio de Janeiro com uma penca de filhos. A nordestina, caprichosa e decidida, fica deslumbrada diante da paisagem de cinema da Zona Sul carioca, mas, escoraçada pela “autoridade”, toma o caminho de volta para a terra natal morrendo de vergonha.

A dureza da vida é tanta que pode levar à perda do senso, como ocorreu com a mulher que continuou sambando depois do carnaval, quando todos já estavam “sofrendo normalmente” (“Ela desatinou”, 1968) ou a que (quarenta anos depois!) andava sem roupa pela rua dando vivas à folia e imaginando que as buzinas dos carros eram sons de orquestras (“Dura na queda”, 2006). Em “Estação derradeira” (1987), trocadilho com o nome da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, aparecem “cidadãos inteiramente loucos / com carradas de razão”. O carnaval, momento agendado para o extravasamento de pulsões reprimidas, surge em “Vai passar” (1984) como um grito alegre e libertário de condenados à insanidade:

Meu Deus, vem olhar, vem ver de perto uma cidade a cantar  
A evolução da liberdade até o dia clarear  
Ai que vida boa, ô lerê, ai que vida boa, ô lará  
O estandarte do sanatório geral vai passar  
Ai que vida boa, ô lerê [...]

Nos processos formadores da nacionalidade, o sofrimento glorifica e une, desde que acompanhado de esperança. O que ocorre quando não

há bons auspícios? A desesperança de tantos leva à insegurança de todos. E a desesperança será mais evidenciada tratando-se de crianças de rua nas grandes cidades. Para estas, Chico guardaria suas metáforas espetacularmente agressivas. As referências ao mundo infantil são mais persistentes a partir do final dos anos 1970, coincidindo com a adolescência das filhas do compositor. “Uma menina” (1977), “Pivete” (1978), “O meu guri” (1981), “Brejo da Cruz” (1984) e “Ode aos ratos” (2006) são canções que Chico gostaria de “não cantar”: tratam de pequenos sem *playgrounds*, sem chances de ser criança, sem possibilidade de escolher o destino, sem vida para escolher, sujeitas a balas, como os sitiados na Faixa de Gaza.

“Uma menina” revela a dor pela morte de uma garota durante a invasão do morro do Tuiuti pela polícia carioca. Em “Pivete”, um samba animado com surdos e tamborins, as expressões correntes entre a garotada sem casa dão conta da luta pela sobrevivência na esquina, onde não há distinção entre o ato de vender chiclete, pedir dinheiro, esmola, limpar o para-brisa de um carro e assaltar com um canivete. Não ocorre, entre essa meninada, a culpa dos “civilizados”; tudo se confunde com diversão e liberdade: praticar *surf*, subir o morro em busca de droga, namorar, roubar carro, dirigir alucinadamente na contramão são variações instantâneas e triviais do cotidiano.

No sinal fechado  
 Ele vende chiclete  
 Capricha na flanela  
 Pinta na janela  
 E se chama Pelé [...]  
 Batalha algum trocado  
 Aponta canivete [...]  
 Meio se maloca  
 Agita numa boca [...]

São crianças negras, de perna torta, nascidas com cara de fome, que não teriam a sorte de Pelé. A tragédia, se relatada pela própria mãe e transformada em música, não pode dar outra coisa senão uma “absurda melodia”. Em “O meu guri”, a dureza da foto do filho morto no jornal se junta à suprema singeleza do amor materno. A mãe, sem carteira de identidade, acha que o filho defunto está lindo na página policial e carinhosamente lhe atribui grandes qualidades. O menino seria um lutador

sagaz, laborioso, sempre em busca de realização:

Fui assim levando, ele a me levar  
E na sua meninice ele um dia me disse  
Que chegava lá [...]  
Chega suado e veloz do batente  
E traz sempre um presente pra me encabular  
Tanta corrente de ouro, seu moço  
Que haja pescoço pra enfiar  
Me trouxe uma bolsa já com tudo dentro  
Chave, caderneta, terço e patuá  
Um lenço e uma penca de documentos  
Pra finalmente eu me identificar, olha aí  
Olha aí, aí o meu guri, olha aí

Em 1984, quando os efeitos sociais da modernização econômica promovida pela ditadura estavam sobremaneira escancarados, o compositor trata o Brasil como o “Brejo da Cruz”, um lugar onde meninos não têm o que comer, vivem drogados, eletrizados, cruzando os céus sem rumo. Esta música antecedeu em cerca de dez anos o episódio conhecido como “Chacina da Candelária”, no qual oito crianças que dormiam na calçada da famosa igreja carioca, sem chance de defesa, foram executados pela polícia.

No documentário “O país da delicadeza perdida” produzido para a TV Francesa em 1990, sob a direção de Walter Salles Jr. e Nelson Motta (lançado no Brasil em 2003), Chico comenta que um país que promete ser uma grande potência, mas que não educa e protege suas crianças, corre sério risco de se tornar uma “nação perigosa”.

Nações, comunidades de iguais, agregam estreitamente seus membros para enfrentar agressões reais ou inventadas de estrangeiros perversos. A mágica da unidade nacional é a promessa de proteção para todos, observaria Anderson (2009). Todavia, o perigo apontado por Chico vem de dentro. Os menores nascem no Brasil, mas não integram “nossa gente”; são estranhos disfarçados, sem passado, sem futuro, sem lembrança da existência de um Brejo da Cruz. “Nossa gente” nem pergunta “de onde essa gente vem”.

No álbum “Pelos tabelas” (1984), no qual gravou “Brejo da Cruz”, Chico apresenta “As cartas”, onde diz, “ilusão, ilusão, vejo as coisas como elas são”. A realidade é de tal forma inadmissível que não dá para distinguir o verdadeiro da imaginação desandada.

Quase vinte anos depois de “Brejo da Cruz”, o letrista, em parceria com Edu Lobo, apresenta “Ode aos ratos”, algo dificilmente superável como registro das condições em que vivem os “sobreviventes à chacina e à lei do cão”. Chico registra o pavor e a repugnância causados pelas crianças de rua em “frenética proliferação”; sublinha o que parece inacreditável: tais figuras são humanas, “filho de Deus, meu irmão”.

Rato de rua  
 Irrequieta criatura  
 Tribô em frenética  
 Proliferação  
 Lúbrico, libidinoso  
 Transeunte  
 Boca de estômago  
 Atrás do seu quinhão  
 [...]
   
 Saqueador  
 Da metrópole  
 Tenaz roedor  
 De toda esperança  
 Estuporador da ilusão  
 Ó meu semelhante  
 Filho de Deus, meu irmão [...]

A música é algo que se aproxima do baião. O sofisticado arranjo orquestral tem início com acordes de violeiros de feira do sertão, logo misturados a uma percussão profusa e a insistentes sonoridades sinistras, destas empregadas em filmes de terror, que levam o espectador a se contrair. Pela metade da música, aparece uma surpreendente “embo-lada” cujo jogo de palavras puxa a lembrança de Cego Aderaldo e Jackson do Pandeiro. Os versos acentuam o repulsivo “r” do rato roedor da roupa, do riso, do carro, da rua. A canção não parece endereçada a governantes, mas ao contingente que cursou a faculdade, vai de automóvel para o trabalho, mora pros lados do Leblon, almoça regularmente e tem plano de saúde.

#### 4 ALEGRIA, TRANSGRESSÃO E ESPERANÇA

Todavia, o sofrimento do brasileiro não elimina a alegria e o pendor para aproveitar as coisas boas da vida. Nas letras de Chico, o sofrimento é antigo, socialmente fabricado, imposto, enquanto o prazer da existên-

cia se mostra um compromisso individual, íntimo, irreconhecível, impositivo e irreprimível. O gosto pelo prazer é como se fosse uma marca de origem. Foi com o pai que Chico soube do imaginário europeu durante a colonização? A ideia de que não existiria pecado “do lado de baixo do equador” é aproveitada numa pareceria com Ruy Guerra, em 1972:

Vamos fazer um pecado safado debaixo do meu cobertor  
Me deixa ser teu escracho, capacho, teu cacho  
Um riacho de amor  
Quando é lição de esculacho, olha aí, sai de baixo  
Que eu sou professor

Em “Partido alto” (1970), a descrição das condições de vida da população pobre é pontuada por traços comportamentais realçados pelos modernistas na primeira metade do século. Integrando a índole brasileira estariam a predisposição à preguiça e à melancolia aludida por Mário de Andrade (“Deus me deu muita saudade e muita preguiça”), a lhanza no trato e a sensualidade (“Deus me deu mãos de veludo pra fazer carícia”), a esperteza e a malandragem como estratégias de sobrevivência (“Deus me deu pernas compridas e muita malícia / pra correr atrás de bola e fugir da polícia) e a busca constante de notoriedade (“Um dia ainda sou notícia”).

A preguiça não é entendida como algo negativo, mas como resistência benfazeja de um condenado ao sofrimento. Antes de compor “Partido alto”, Chico já mencionara essa “marca brasileira”. Em 1969, com “Samba e amor”, ao tempo em que faz o elogio do ócio prazeroso e da sensualidade, põe em dúvida o sentido da vontade de não se levantar da cama:

De madrugada a gente ainda se ama  
E a fábrica começa a buzinar  
O trânsito contorna a nossa cama, reclama  
Do nosso eterno espreguiçar [...] Não sei se preguiçoso ou se covarde  
Debaixo do meu cobertor de lã  
Eu faço samba e amor até mais tarde  
E tenho muito sono de manhã

No conjunto da obra musical de Chico, o elogio da preguiça ocupa menos espaço que os registros dos ingentes esforços pela sobrevivência. Já o mesmo não ocorre com a alegria fácil, instantânea, espontânea e

incontida, expressa na contumaz vontade de festejar. O brasileiro é um sofredor, sem oportunidades, sem escolaridade, aberto às lições da vida, já escrevia Chico em “Meu refrão”, em 1967 (“tive que sair da escola, para aprender essa lição”), mas é também um ser provindo da África profunda e misturado além-mar, nos litorais longínquos e no sertão distante, profundamente musical, dançarino, criativo, improvisador da alegria geral e resistente aos padrões constrangedores.

A importância do carnaval mostra como a festa está na alma brasileira, assim como o futebol, que congrega multidões e, metaforizando a guerra, representa uma trégua no cotidiano árduo e penoso, a verdadeira guerra. Já em 1965, em “Sonho de um carnaval”, um samba arrastado, de melodia tristonha, quase chorosa, Chico se reportava à fugacidade desta libertina confraternização popular: “Carnaval, desengano / Deixei a dor em casa me esperando / E brinquei e gritei e fui vestido de rei / Quarta-feira sempre desce o pano”. A música fala de um brasileiro que se une, dança, canta, se abraça, homenageia os que se foram e os que estão vivos, demonstra sua esperança de que todos, inclusive os tristes, possam dançar e ser felizes. “No carnaval, esperança / Que gente longe viva na lembrança / Que gente triste possa entrar na dança / Que gente grande possa ser criança”.

Mas nem só no carnaval, onde a transgressão é permitida, a alegria do brasileiro se revela. A rotina penosa pode ser interrompida facilmente pela pura vontade de coletivizar o contentamento, sem maiores justificativas. A banda aparece e a festa se instala. Em “Feijoada completa” (1977), a casa do brasileiro é aberta à confraternização: passo a passo, como num ritual conhecido, num cenário simples, instaura-se sem delongas o ambiente de prazer.

Em “Primeiro de maio” (1977), música composta em parceria com Milton Nascimento, o feriado do dia do trabalhador não é ocasião para discurso político ou reivindicações trabalhistas, mas de festa íntima, de entrega plena à sensualidade, de festejo da vida:

Quando a sirene não apita  
Ela acorda mais bonita  
Sua pele é sua chita, seu fustão  
E, bem ou mal, é seu veludo  
É o tafetá que Deus lhe deu

MANUEL DOMINGOS NETO  
FABIANE BATISTA PINTO

E é bendito o fruto do suor  
Do trabalho que é só seu  
[...]  
Hoje eles hão de consagrar  
O dia inteiro pra se amar tanto  
Ele, o artesão  
Faz dentro dela a sua oficina  
E ela, a tecelã  
Vai fiar nas malhar do seu ventre  
O homem de amanhã

Sofredor e reprimido, notadamente se o tempo é de ditadura, o brasileiro de Chico está permanentemente convidado a transgredir. Já em 1966, no início da carreira, o seresteiro “Juca” fora preso como meliante porque a autoridade pública não entendia de amor. Para mostrar a indisposição congênita às regras, o letrista recupera Drummond de Andrade em “Até o fim” (1978):

Eu já nem lembro „pronde“ mesmo que eu vou  
Mas vou até o fim  
Como já disse era um anjo safado  
O chato dum querubim  
Que decretou que eu estava predestinado  
A ser todo ruim  
Já de saída a minha estrada entortou  
Mas vou até o fim

A angustiosa falta de liberdade atinge um ponto alto em “Apesar de você” (1970), que teve sua divulgação proibida e logo entraria no rol dos hinos contra o poder ditatorial. “Hoje você é quem manda / Falou, tá falado / Não tem discussão / A minha gente hoje anda / Falando de lado / E olhando pro chão, viu [...] Você que inventou o pecado / Esqueceu-se de inventar / O perdão”. No auge da repressão política, o compositor incita a resistência.

Dois anos depois, em “Partido alto” (1972) a remessa ao brasileiro indócil, disposto à refrega, é direta. Realçando a miséria de forma irônica, pilhérica, no estilo de Noel – o mais cearense dos cariocas moleques – o brasileiro é quase sem recheio, desdentado e feio, pele osso simplesmente. Entretanto, que ninguém pense em desrespeitá-lo! “Mas se alguém me desafia e bota a mãe no meio / Dou pernada a três por quatro e nem me despenteio”.

Em “Partido alto”, a fé nos desígnios divinos certamente não é posta em dúvida. Não caberia a Deus a responsabilidade pela situação de miséria. Permeada de trocadilhos, a insistente referência ao Todo-Poderoso conduz à responsabilização dos governantes sobre a tragédia social. A época, os generais queriam legitimar o regime apregoando o sucesso de iniciativas voltadas para a integração do país, o aumento da industrialização e a aceleração do crescimento econômico. Tratava-se de um modelo de desenvolvimento baseado em investimentos externos, na concentração interna da renda e na intensiva exploração dos recursos naturais e da mão de obra farta e barata. A ditadura, de fato, ampliou rapidamente a infraestrutura, impulsionou a pesquisa científica e o ensino superior, mas sua vontade de construir a grande potência não rimava com o enfrentamento das disparidades sociais e regionais. O desenvolvimento da indústria e do setor de serviços ocorria paralelamente ao êxodo rural, à grilagem de terras, ao assassinato de trabalhadores humildes e à concentração da população pobre em favelas na periferia das grandes cidades. Enquanto a propaganda governamental realçava as mudanças, Chico Buarque, encontrava o brasileiro desvalido propenso à revolta: “E se Deus negar, ô nega / Eu vou me indignar e chega / Deus dará, Deus dará”.

O brasileiro de Chico integra uma comunidade sem esperança? Teria desaparecido o rapaz que, em 1964, compusera ingenuamente “Marcha para um dia de sol” (1964), querendo ver um dia “o pobre e o rico dando a mão”?

Observando o conjunto das letras e refletindo sobre o oxímoro “inferno e maravilha”, não consideramos que o compositor tenha em algum momento duvidado que o bom prevalecerá sobre o mal, o feio sobre o bonito, o justo sobre o errado. Tal como um romântico do século XIX, Chico descreve sua terra natal como generosa, rica e bela; tal como um moderno do século XX, sua gente sofre a mais não poder, mas é lutadora resistente, amante da vida, fogosamente, e tem lugar reservado no futuro.

A prova maior do talento de sua gente, acredita Chico, é a extraordinária criatividade musical, coisa que não se aprende na escola. De tão bela e poderosa, a música brasileira é capaz de curar todos os males. Em 1965, o letrista pediria que ninguém chorasse que ele tinha um violão (“Olé olá”, 1965); dois anos depois, pondo fé absoluta na capacidade de

mobilização coletiva pela música, prometeu juntar seu canto a cada pranto, a cada choro, até que alguém lhe fizesse coro pra cantar na rua (“Um chorinho”, 1967).

Três décadas depois, persistiria a crença nas propriedades excepcionais da musicalidade brasileira: em “Paratodos” (1993), a saída para as mazelas seria ouvir, cheirar, beber Pixinguinha, Tom Jobim, Caymmi, Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro [...] Chico parece ter lido Platão em tenra idade e guardado zelosamente suas formulações. Para o grego, a música teria o condão de mexer em todos os pilares da vida social e pôr risco à ordem estabelecida.

Nações não existem sem boas promessas de futuro para todos. “Artista brasileiro”, Chico Buarque veria sua gente com esperança. Descrevendo o inferno, o poeta apaixonado pela nacionalidade não tirou o olho do futuro maravilha. Em “Outros sonhos” (2006), faixa que no álbum “Carioca” antecede a “Ode aos ratos”, Chico convida o ouvinte a imaginar uma inversão radical do Brejo da Cruz: doentes dançam felizes; guris estão inertes não por conta da fome, mas porque discutem astronomia; ladrão distribui relógios aos transeuntes e a polícia não espanca. Trata-se de um lugar onde nem “a beleza fenece”.

## REFERÊNCIAS

- ALAMBERT, F. De Sérgio para Chico, de Chico para Sérgio. **Revista Nossa História**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 8, 2004.
- ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas**. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ANDRADE, M. de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Livraria Martins, 1962.
- CAMPOS, A. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- CÂNDIDO, A. (org.). **Sérgio Buarque de Holanda e o Brasil**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1998.
- CHICO e as cidades. Direção: José Henrique Fonseca. [S.l.]: [s.n.], 2000.
- CHICO ou o país da delicadeza perdida. Direção de Walter Salles Jr. e Nelson Motta. [S.l.]: [s.n.], 2003. Produzido para TV Francesa em 1990 e lançado em DVD em 2003.
- DE MELLO, Z. H. **A era dos festivais**: uma parábola. São Paulo: Editora 34, 2003.
- DIAS, M. O. L. da S. Política e sociedade na obra de Sérgio Buarque de Holanda. In:

- CANDIDO, A. (org.). **Sérgio Buarque de Holanda e o Brasil**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1988.
- DRUMMOND DE ANDRADE, C. Crônica. **Jornal Correio da Manhã**, 14 out. 1966.
- ELIAS, N. **Mozart, sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- \_\_\_\_\_. **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993
- FERNANDES, R. (org.). **Chico Buarque do Brasil: texto sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro**. Rio de Janeiro: Garamond; Fundação Biblioteca Nacional, 2004.
- FISCHER, E. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1987.
- HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990a.
- \_\_\_\_\_. **História social do jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990b.
- HOLANDA, S. B. de. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- MASSI, A. Entrevista de Chico Buarque. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 9 jan. 1994. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br>>.
- MENEZES, A. B. de. Drama, lírica e épica em Chico Buarque. **Revista Cult.**, São Paulo, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque**. São Paulo: Ateliê, 1982.
- MIRANDA, O. **Chico: o poeta da fresta**. Belém: Paka-Tatu, 2001.
- OLIVEIRA E MARTINS. **Os arranjos brasileiros de Radamés Gnattali**. Revista Tensões Mundiais, Fortaleza, v. 2, n. 3, 2006.
- RENAN, E. **Qu'est-ce qu'une nation?** Paris: Pocket, 1992.
- SANTANA, A. R. de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1978.
- SCHURMANN, E. F. **A música como linguagem**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- SEKEFF, M. de L. **Da Música: seus usos e recursos**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- SILVA, F. de B. **Chico Buarque**. São Paulo: Publifolha, 2004.
- TATIT, L. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê, 2004.
- \_\_\_\_\_. **O cancionista: Composição de canções no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1991.
- \_\_\_\_\_. **História social da música popular brasileira**. Lisboa: Caminho, 1982.
- TINHORÃO, J. R. **Música popular: um tema em debate**. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora 34, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Pequena História da música popular brasileira: da modinha a canção de protesto**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1974.
- WERNECK, H. Gol de Letras. In: CHICO Buarque: letra e música. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ZAPPA, R. **Cidade submersa**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Entrevista de Chico Buarque a Augusto Massi, **Folha de São Paulo**, 9 jan. 1994. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br>>.

---

<sup>2</sup> Informações sobre a vida e as opiniões de Chico Buarque usadas neste trabalho podem ser encontradas na página eletrônica referida na nota anterior.

---

<sup>3</sup> Crônica de Carlos Drummond de Andrade publicada no **Jornal Correio da Manhã** em 14 out. 1966.