

## Os brasileiros de Chico Buarque

Profa. Ms. Fabiane Batista Pinto (UFC)<sup>1</sup>

### Resumo:

*Este trabalho apresenta a compreensão de Chico Buarque sobre seus compatriotas. Com uma obra produzida ao longo de 40 anos, esse artista, descreve um amplo mosaico social, no qual são revelados os traços característicos do nacional brasileiro: o modo de ser, a lhanza no trato, a sagacidade, sensualidade e musicalidade; a forma como enfrenta as asperezas da vida, os problemas, aspirações e esperanças de diversos setores sociais; os tipos regionais, urbanos e rurais. Ao falar dos brasileiros, o artista investe contra as injustiças e desigualdades que atingem grande parte da população, marginalizada e “esquecida” pela elite econômica e política. Como a construção da nacionalidade demanda a idéia de amálgama de variados segmentos sociais, o cancionero popular tem sido uma ferramenta indispensável para a percepção não só do “sentimento nacional” como dos problemas que afetam toda a sociedade. Para explicitar essa competência ideológica, serão analisadas as canções “Ano novo”, “Partido alto”, “Estação derradeira”, “Subúrbio”, entre outras.*

**Palavras-chave:** nação; sentimento nacional; música brasileira; Chico Buarque .

### Introdução

A intelectualidade, desde o século XIX, busca sistematicamente descrever ou “explicar” os traços característicos do nacional brasileiro. Algumas elaborações dessa elite, difundidas de múltiplas formas, com destaque para os meios de comunicação de massa, terminam amplamente assimiladas, passando a integrar o imaginário da nação. Mas a fixação de traços da identidade nacional não decorre apenas das elaborações da elite: intuitivamente, os membros de uma comunidade procuram de alguma maneira estabelecer diferenciações com o “estrangeiro”. A busca pela definição do “nacional” muitas vezes se confunde com a procura de explicações para os problemas que afetam diretamente a cada um. Por exemplo, o hábito de contar piadas que revelem as diferenças de comportamento entre os nacionais e os estrangeiros, sempre desclassificando os últimos, é um recurso de identificação bem conhecido.

O cancionero popular tem sido uma ferramenta intensivamente empregada para o estabelecimento dos traços característicos do brasileiro e das marcas nacionais. Muitas composições influenciam fortemente a concepção que o brasileiro tem de si mesmo. Artistas como Ary Barroso e Noel Rosa, este último uma referência marcante na obra de Chico, difundiram noções acerca de seus compatriotas até hoje reconhecidas, como por exemplo, a maleabilidade diante das asperezas da vida, a sagacidade e a musicalidade. Apesar das opções políticas e ideológicas distintas desses dois compositores, Noel se destacando pela denúncia dos problemas sociais e Ary, apoiador do Estado Novo, exaltando um Brasil sem problemas, ambos contribuíram inequivocamente para firmar a auto-percepção do brasileiro, ajudando inclusive a passar a idéia de um tipo físico nacional, tema delicado num país que durante séculos praticou a escravidão de negros. Noel e Ary, exaltando a mulata, difundiram a idéia sustentada por influentes estudiosos de que o Brasil era um país de miscigenados e, portanto, destinado à democracia racial.

Como veremos a seguir, muitas dessas concepções ideológicas que marcaram a construção do Brasil moderno foram aproveitadas pela geração de músicos e compositores que marcaram a geração efervescente dos anos 1960. Contestando ou reformulando tais posicionamentos, a “explicação” da nação por esses artistas recebeu novos contornos que marcariam, de maneira significativa, o olhar que o brasileiro passaria a ter de si mesmo.

## **1. Chico entre o local e o nacional**

Apesar de descrever múltiplos aspectos relacionados à cultura e o comportamento social dos brasileiros, é recorrente na obra musical de Chico Buarque a referência a sua cidade natal. A relação entre as expressões culturais “locais” e “nacionais” é particularmente importante para a análise da obra dos compositores que fixaram sua atenção no Rio de Janeiro. Nesse sentido, seria correto acompanhar a idéia formulada pelo historiador José Murilo de Carvalho (CARVALHO, 2004, p.45), para quem um compositor como Chico Buarque não teria elaborado representações do Brasil na medida em que manteve a atenção fixada no Rio de Janeiro?

Na medida em que a construção da nacionalidade demanda a idéia de amálgama de variadas origens sociais bem como a sobreposição de diferentes vivências e interesses, inclusive daquelas espacialmente localizadas, muitos autores, mesmo tematizando situações específicas e descrevendo tipos “regionais”, contribuíram para a construção do tipo brasileiro: suas obras, amplamente disseminadas, terminaram assimiladas pela comunidade nacional, passando a compor o grande mosaico brasileiro. Luiz Gonzaga, por exemplo, cantando o sertanejo nordestino, registrou a coragem, a valentia, a capacidade de suportar grandes dificuldades e sofrimentos; Dorival Caymmi fixou o encanto popular pelas belezas da terra, o gosto de viver, a plasticidade religiosa. Nas obras desses dois artistas, não apenas suas regiões natais foram tematizadas, mas o próprio Rio de Janeiro e outros espaços do território nacional. Com Caymmi, brasileiros de norte a sul acompanharam a saga dos amazônidas em busca da Cidade Maravilhosa: **Tomei um Ita no norte/E vim pro Rio morrar/Adeus meu pai, minha mãe/Adeus Belém do Pará**. Mas, caberia ainda perguntar: que brasileiro deixaria de sentir como suas as aspirações e valores dos conterrâneos desses compositores ditos “regionais”?

Além do fato de a ampla disseminação de uma canção local torná-la nacional, caberia considerar que o Rio de Janeiro, durante muito tempo foi a principal cidade do país e sede do governo central, congregou brasileiros de todas as regiões e firmou-se como grande centro irradiador de valores e tendências culturais. Onde mora, na zona sul do Rio de Janeiro, Chico Buarque convive cotidianamente com porteiros vindos da Paraíba, empregadas domésticas de Natal, garçons do Ceará, eletricitistas da Bahia. Pretendendo mostrar atestado de autenticidade de sua condição brasileira, o poeta, inclusive, argüi, em “Paratodos” (1993), a diversidade regional de sua origem familiar: **O meu pai era paulista/Meu avô, pernambucano/O meu bisavô, mineiro/Meu tataravô, baiano/Sou um artista brasileiro**.

Em certo sentido, pode-se dizer que, por pelo menos dois séculos, o Rio foi o grande ponto de encontro do Brasil. Nenhuma outra cidade competiria com o Rio de Janeiro como lugar de reunião das expressões “regionais”. Mais do que a grande referência simbólica do Brasil no exterior, o Rio foi o centro formador da elite nacional e o local de articulação das propensões nacionais. É indiscutível o papel que exerceu no processo de construção da brasilidade. Em termos musicais, o Rio de Janeiro abrigou expressivos “regionalistas”, se há uma sede para o que hoje é denominado Música Popular Brasileira, não se pode pensar em outra cidade além do Rio de Janeiro.

Assim, ao contrário do entendimento de José Murilo de Carvalho, a descrição do carioca muitas vezes é inseparável da descrição do tipo nacional brasileiro, independente da intenção de quem realiza a descrição. O brasileiro tem uma presença marcante no repertório de Chico Buarque, mesmo que esse compositor tenha de forma recorrente tomado o Rio de Janeiro como referência. Em seu último espetáculo que teve como título “Carioca”, na análise da música “Subúrbio”, o que o artista levou ao palco foi a atualidade do mundo urbano brasileiro, ou seja, na obra de Chico, o modo de ser, os problemas, as aspirações e esperanças do carioca e do brasileiro se confundem; ao falar dos cariocas, Chico fala dos brasileiros e algumas vezes deixa isso absolutamente explícito, como nos versos de “Uma menina” (1987): **Uma menina do Brasil/Que não está nem aí/Uma menina igual a mil/Do morro do Tuiuti(...)**

Nos versos de “Partido Alto” (1972) a remessa é também inequívoca: **na barriga da miséria nasci brasileiro, eu sou do Rio de Janeiro**. Essa canção, aliás, é emblemática de sua forma de ver como a maioria da população percebe a sua condição brasileira: **Deus me fez um cara fraco, desdentado e feio/Pele osso simplesmente, quase sem recheio/Mas se alguém me desafia e bota a mãe no meio/Dou perna a três por quatro e nem me despenteio**.

A miséria é realçada de forma irônica, com jeito de pilhéria (“quase sem recheio”), em paralelo com a vontade de respeitado. O desejo de mostrar valentia, valor tido como algo caro aos nordestinos que inundam o Rio de Janeiro, é acompanhado em tom de deboche (“nem me despenteio”).

Na música, a insistente referência a Deus, permeada de trocadilhos, evidencia a responsabilidade dos governos militares sobre a situação social. Na época, os governantes buscavam legitimar a ditadura apregoando o sucesso de suas iniciativas voltadas para a aceleração do crescimento econômico. Entretanto, tratava-se de um modelo de desenvolvimento baseado nos investimentos externos e na intensiva exploração dos recursos naturais. Os militares impulsionaram a pesquisa científica e o ensino superior, mas a pressa com que desejaram construir uma grande potência não lhes permitiu encarar de frente as desigualdades sociais e regionais. O desenvolvimento da indústria e do setor de serviços ocorria paralelamente ao êxodo rural e à concentração da população pobre em favelas na periferia das grandes cidades. Enquanto a propaganda governamental realçava o desenvolvimento, Chico Buarque, punha-se na pele de um brasileiro desvalido: **Diz que deus, diz que dá/Diz que Deus dará/Não vou duvidar, ô nega/E se Deus não dá/Como é que vai ficar, ô nega/E se Deus negar, ô nega/ Eu vou me indignar e chega/Deus dará, Deus dará (...)**.

A fé nos desígnios divinos é afirmada para logo em seguida ser posta em dúvida. Certamente, não caberia a Deus a responsabilidade pela situação. O brasileiro de Chico é religioso e acredita nos santos; seguramente, não trataria Deus como um “cara gozador”, capaz de escolhê-lo para suas “brincadeiras”. A responsabilidade por suas agruras são pessoas de carne e osso, cujos nomes não podem ser revelados.

Em “Partido alto”, além da denúncia das condições de vida da população pobre, Chico reitera traços comportamentais firmados pelos modernistas na primeira metade do século, como a predisposição à preguiça e melancolia aludida por Mário de Andrade em “Macunaíma” (**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 / Um dia ainda sou notícia**), ou seja, brasileiro pobre só ganha notoriedade quando se torna jogador de futebol famoso ou entra no mundo do crime.

A preguiça não é assinalada exatamente como uma característica negativa, antes como um registro do apego às coisas boas da vida. Aliás, antes de compor “Partido alto”, Chico já poria em dúvida o valor desse traço do comportamento brasileiro. Em 1969, com “Samba e amor”, ao tempo em que faz o elogio ao ócio prazeroso e à pura sensualidade, o poeta pergunta - diz não saber se é preguiça ou covardia: **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 (...)**.

O fato é que, com o passar do tempo, na poesia de Chico, as alusões ao ócio absoluto quase desaparecem, dando lugar aos ingentes esforços pela sobrevivência. Entretanto, o gosto pela festa, a exaltação da alegria, a sensualidade, o prazer de viver, como veremos adiante, persistem em toda a sua extensa obra.

## **2. As múltiplas faces do brasileiro**

Em Chico Buarque, o brasileiro é um sofredor, sem oportunidades, sem escolaridade, aberto às lições da vida (**tive que sair da escola, para aprender essa lição**). Mas, sobretudo, o brasileiro

de Chico é criativo, alegre, solidário e profundamente musical. A festa assume grande importância na vida do brasileiro. Em toda a sua carreira, o compositor destacou o carnaval e o futebol, que congregam multidões em eventos e representam tréguas no cotidiano árduo e sofrido. Bem no início de sua carreira, Chico já apontava, em “Sonho de um carnaval” (1965), a significação dessa grande festa popular para o brasileiro: **Carnaval, desengano/Deixei a dor em casa me esperando/E brinquei e gritei e fui vestido de rei/Quarta-feira sempre desce o pano (...).**

No carnaval, o brasileiro se une, 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 como criança: **No carnaval, esperança/Que gente longe viva na lembrança/Que gente triste possa entrar na dança/Que gente grande possa ser criança (...).**

Mas, a rotina penosa da “gente sofrida” pode ser rompida também com a simples celebração de um acontecimento qualquer. Em “Feijoada completa” (1977), o poeta descreve a casa aberta à confraternização entre amigos: mostra como, passo a passo, num cenário simples e divertido, instaura-se facilmente o ambiente do mais puro prazer.

O brasileiro laborioso e tenaz lutador surge na obra de Chico Buarque a partir da própria escolha dos personagens das canções. Em sua obra, as figuras de presença permanente e marcante são lavadeiras, pedreiros, operários, biscateiros, guardas-noturnos, babás, atrizes, prostitutas, dançarinas, garçons, feirantes, malandros, pivetes, trabalhadores rurais, retirantes, vendedores ambulantes, modestos funcionários públicos, passageiros de trens suburbanos, pessoas de vida simples, que consomem a vida no trabalho pesado, inseguro e mal remunerado, empregados em atividades desumanas e alienantes, sob permanente risco de vida.

São milhões de brasileiros assalariados: **gente que conhece a prensa, a brasa da fôrnalha, o guincho do esmeril. Gente que carrega a tralha, ai, essa tralha imensa, chamada Brasil** (Linha de Montagem, 1980). Trabalhadores que não conseguem sustentar decentemente suas famílias e que, mesmo sem perspectivas, não perdem a fé, a esperança, e vivem, como o “Pedro pedreiro”, esperando o aumento de salário, o carnaval, a sorte na loteria, o dia de voltar para a terra natal, o momento da desforra, do ajuste de contas, a sorte, a morte.

Em muitas canções de seu repertório, Chico utiliza carinhosamente a expressão “minha gente”, escancarando seu envolvimento afetivo com o povo brasileiro. Desde 1966, em “A banda” (**A minha gente sofrida despediu-se da dor**), o poeta não sente necessidade de especificar a sua comunidade pelo nome. Na linha de Noel Rosa, Chico Buarque substitui muitas vezes os termos “Brasil” e “brasileiro” por metáforas de fácil alcance. No entanto, não descreve um coletivo nacional coeso e harmônico com direitos universalmente garantidos; investe contra as injustiças, as desigualdades sociais e os preconceitos. Já nas suas primeiras canções é perceptível a preocupação com o sofrimento do brasileiro. Em “Ano novo” (1967), comenta a dívida histórica do país com a “sua gente”, excluída da riqueza nacional, sem direito a dignidade e ao respeito: **Há muito tempo/que essa minha gente/vai vivendo a muque/é o mesmo batente/é o mesmo batuque...**

O brasileiro de Chico Buarque é também um ser duramente reprimido e eternamente na contingência da transgressão da ordem. A descrição do medo, da angústia pela falta de liberdade atinge um ponto alto em “Apesar de você”, composta em 1970, que teve sua divulgação proibida. Mesmo se tratando de uma obra de combate ao regime militar, que acirrava a repressão, a música transcende a conjuntura política específica, vai além do estado de espírito de uma época pelo que encerra de promessa quanto ao futuro, um tempo em que todos poderão se “amar sem parar”. Observe-se que, mais uma vez, Chico trata os brasileiros como a “minha gente”: **Hoje você é quem manda/Falou ta falado/Não tem discussão/A minha gente hoje anda falando de lado e olhado pro chão.**

Nascido e criado na cidade grande, tendo morado em São Paulo, Roma e passado temporadas em Paris; atualmente morando no Leblon, zona sul do Rio de Janeiro, entre a montanha e o mar, no meio de espetaculares belezas naturais e de gritantes contrastes sociais, Chico Buarque aguçou a

vista tentando perceber e cantar os diferentes quadros que configuram o conjunto nacional brasileiro. A imaginação do poeta percorreu o subúrbio, os lugarejos remotos do interior, o sertão, a grande floresta amazônica e a vasta costa brasileira.

Quanto ao subúrbio, segundo Regina Zappa, o compositor sempre gostou de frequentá-lo, seja para jogar futebol, hábito que mantém até hoje. “O subúrbio era bucólico, tinha ares de cidade do interior, as pessoas ficavam nas calçadas, naquela vida pacata, em suas casas modestas” (Zappa, 2006). Esses aspectos foram assinalados em “Gente humilde”, canção de 1969, uma parceria com Garoto e Vinícius de Moraes, na qual os autores descrevem cenários populares e comentam hábitos tendentes ao desaparecimento em virtude das tensões que passam a dominar as grandes cidades brasileiras. É o caso do hábito de colocar cadeiras na calçada para conversar com os vizinhos, em oposição às relações frias e impessoais que predominam nos prédios residenciais. Os versos de “Gente humilde” têm a marca de Vinícius, mas não destoam da percepção de Chico: os poetas aparecem como autênticos visitantes, andando num mundo pobre, simples, refratário a alegria, um mundo que, claramente, não era o seu: **São casas simples/Com cadeiras na calçada/E na fachada/Escreto em cima que é um lar/Pela varanda/Flores tristes e baldias/Como a alegria que não tem onde encostar.**

Mas, além de tristeza, a gente desamparada do subúrbio oferece aos artistas, que integram as camadas privilegiadas da sociedade, exemplo invejável de resistência e perseverança: **E aí me dá/Como uma inveja dessa gente/Que vai em frente/Sem nem ter com quem contar.**

Em “Carioca” (1998), canção que abre o disco *As cidades*, a mesma afeição pelo Rio aparece, mas uma nova realidade é apontada pelo poeta. No lugar do bucolismo, estão o “baile funk, o samba no flamengo e o reverendo num palanque lendo o apocalipse final”. Os outrora moradores do subúrbio invadem o cartão postal e não deixam a cidade dormir. Da boca do vendedor ambulante de tapioca vem o anúncio: **Gostosa, quentinha, quem vai.** O mais revoltante, a prostituição infantil, fecha a canção. Embaralhando símbolos, classes sociais e lugares, Chico, ao tempo em que reitera a sua admiração pela cidade, flagra a violência contra a vida humana em seus aspectos mais bárbaros. Essa ambivalência entre ternura e violência, a canção mostrará o tempo todo: **O povaréu sonâmbulo/Ambulando/Que nem muamba/Nas ondas do mar/Cidade maravilhosa/É minha/O poente na esquina/Das tuas montanhas/Quase arromba a retina/De quem vê (...)**

Quase quarenta anos depois de “Gente Humilde”, sem a companhia de Vinicius, Chico volta ao mesmo ambiente pobre, triste, sem cor, sem futuro promissor, em “Subúrbio”, de seu disco mais recente. Agora, quem fala não é mais o visitante de recantos bucólicos: trata-se de um brasileiro indignado e sem paciência observando o lugar de moradia e as condições de vida de seus compatriotas. Esse lugar da maioria dos brasileiros “não figura no mapa, não tem turistas” e nem “dá fotos nas revistas”; é um labirinto assombroso, perigoso, insalubre, indigno de cartões postais e, para o qual, o Cristo, símbolo da cidade, está de costas: **Lá não tem brisa /Não tem verde-azuis/Não tem frescura nem atrevimento/Lá não figura no mapa/No avesso da montanha/É labirinto/É contra-senha (...).**

Nesse lugar do brasileiro pobre, marcado pela violência e pelos preconceitos, Chico convoca os seus moradores para desbancar o Brasil rico, representado pelo Rio de Janeiro, cidade que “abusa de ser tão maravilhosa” e propõe um novo olhar sobre a região ao contemplar um momento de afirmação da dignidade da cultura e das tradições populares, dando voz a eles: **Fala Penha/Fala Irajá/Fala Olaria/Fala Madureira/Fala Pavuna/Fala Inhaúma, Cordovil, Pilares (...)** Com reverência, o poeta conjuga estilos musicais do presente e passado para afirmar que são nesses locais que encontramos a diversidade cultural, a sabedoria popular, a variedade de estilos, a troca de experiências, o vigor criativo e a capacidade de resistência do brasileiro.

Como não ver nas canções de Chico que tem o Rio de Janeiro como objeto, ambiente ou horizonte, a síntese do Brasil moderno? Quando o compositor comenta as contradições da cidade, de-

nuncia os problemas que afetam as grandes metrópoles brasileiras, onde a urbanização ocorreu de forma acelerada e em compasso com a intempestiva mudança no padrão agrícola, cuja modernização representou o desemprego de milhões de brasileiros. A massa rural deslocada para o mundo urbano, se num primeiro momento, vê perspectiva alvissareira, não tarda a constatar a realidade crua e perversa, feita de miséria e violência. Na versão que preparou para uma música de Luiz Enriquez e Sérgio Bardotti e que ganhou como título “A Cidade ideal” (1977), Chico trataria a aglomeração urbana como uma “**estranha senhora, que hoje sorri e amanhã te devora**”.

### **3. A cidade não mora mais em mim**

A geração de Chico vivenciou a frenética urbanização da população brasileira, sobretudo a partir da década de 60, quando milhares de pessoas abandonaram o campo em busca de empregos e melhores condições de vida. O aumento da concentração fundiária, a mecanização da agricultura e o desenvolvimento dos meios de transporte e comunicação impulsionaram o fenômeno. Se, em 1940, a população urbana era de 26,3% do total, em 2000 já aglomerava 81,2% dos brasileiros. Esse crescimento se mostra mais impressionante se revelado em números absolutos, que compreendem também o crescimento vegetativo: em 1940, a população urbana era constituída de 18,8 milhões de habitantes; em 2000, subia para aproximadamente 138 milhões. Em 60 anos, as cidades acolheram de forma desordenada e precária mais de 125 milhões de pessoas.<sup>1</sup>

A música de Chico acompanhou essa transformação da sociedade. Em seus versos, o brasileiro é visto como um eterno retirante, um sonhador, sempre demandando os centros urbanos em busca de melhores oportunidades. “Pedro pedreiro” (1965) esperava “o dia de voltar pro Norte”; o homem que telefona em “Bye bye Brasil” (1979), música que resultou de uma parceria com Roberto Menescal, é um viajante incansável: esperava uma “chance legal, um lance lá na capital, daria um pulo em Manaus”, em março deveria ir ao Ceará e havia pegado uma “doença em Belém”. Em “Violeira” (1983), a cearense de Quixadá sabia desde menina que a sua sina era morar no Rio de Janeiro, mas seu percurso é igualmente longo e faticamente sinuoso: com um chofer de jipe, desceu para Sergipe, passou por Pernambuco, deu uma volta em Macapá, voltou para o Crato, subiu o rio São Francisco até chegar em Ipanema, onde lhe aguardariam um “cenário de cinema” e a autoridade para lhe escorraçar. A “violeira” voltaria para Quixadá, mas, tendo ganho um filho em cada canto do país, sua família seria genuinamente nacional, não exatamente cearense nem carioca.

Quinze anos depois da “Violeira”, outra cearense, “Iracema” (1998), deixa sua terra, mas já não perambula pelo Brasil, vai lavar chão numa casa de chá nos Estados Unidos. No século XIX, o romântico José de Alencar descreveu uma índia que, apaixonando-se pelo colonizador, simbolizava o nascimento da nacionalidade brasileira. Um século e meio depois, a “Iracema” de Chico Buarque encarna o Brasil que não consegue agasalhar os brasileiros. A jovem trabalhadora, que “não domina o idioma inglês”, leva o Brasil para o país do norte; “tem saudades do Ceará”, mas ao contrário de Gonçalves Dias, “não muita”, pois é difícil ter saudade do lugar que não oferece perspectivas de realização de seus sonhos. Iracema prefere a condição de imigrante clandestina que abandonar o desejo de estudar canto lírico. Trata-se de uma triste, incômoda, estranha canção-reportagem do exílio.

Se a movimentação dos brasileiros pelo imenso território nacional contribuiu fortemente para a construção da brasilidade, também revelou as profundas fissuras da comunidade nacional. Sempre andando em busca de arrimo, o brasileiro torna-se um desterrado em sua própria terra, ou um “desgarrado da terra”. Essa noção, formulada por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*, encontra guarida, com outros atores sociais, na poesia de seu filho. Agora não é mais a elite intelectual eurocêntrica, mas, literalmente, pessoas em busca da sobrevivência. Em “Assentamento” (1997), o brasileiro já não se reconhece na cidade, ou seja, no lugar em que o Brasil se encontrou; quer fugir

---

<sup>1</sup> Dados do Instituto Brasileiro Geográfico e Estatístico (IBGE).

dela, quer voltar para o “sertão sem fim”. Os limites geográficos da nação, longe de sagrados e defendidos a ferro e fogo, são maleáveis; as dificuldades de sobrevivência da população os tornam sem sentido ou, pelo menos, confusos: “amplidão, nação, sertão sem fim”... Como a idéia de comunidade nacional pode ser assimilada por quem se vê na condição de andarilho permanente, escorregado pela falta de perspectiva? Resta ao itinerante voltar ao lugar de origem, onde não deixa de haver recursos naturais de subsistência. No fim da vida, o desgarrado quer parar de zanzar, quer “morrer de bem” com a própria terra: **Zanza daqui/Zanza pra acolá/Fim de feira, periferia afora/A cidade não mora mais em mim/Francisco, Serafim/Vamos embora.**

As canções “Assentamento” e “Levantados do chão” (1997), essa última uma parceria com Milton Nascimento, foram compostas para o ensaio fotográfico *Terra*, de Sebastião Salgado, dedicado ao drama dos trabalhadores rurais sem terra. O famoso fotógrafo registrou o Brasil ambulante, sedento de um lugar para viver.

Em “Assentamento”, Chico Buarque resgata conhecidas passagens da obra mais conhecida do mineiro Guimarães Rosa. A estrofe final chama por Manuel e Miguilin, personagens do romancista que, como muitos outros intelectuais, acreditava que, no sertão, estaria o “genuíno” brasileiro. Essa percepção traduz a relação tensa, contraditória, entre o mundo urbano frente ao rural. Enquanto a cidade é percebida como o lugar da inovação, da construção do futuro, da civilidade, o mundo rural seria o depositário das “tradições”, o reprodutor dos arcaísmos. A exaltação das tradições sertanejas não deixa de ser acompanhada de fortes estigmas: o sertão nordestino, em particular, que desde o século XIX expele seus moradores, preservaria elementos que a comunidade moderna precisaria superar. Euclides da Cunha foi provavelmente o letrado urbano que melhor revelou essa percepção contraditória do mundo rural. Em 1902, o célebre autor de *Os Sertões* descreveria o interior nordestino como um mundo da “barbárie” e do “atraso”, espaço refratário à civilização, insólito e misterioso, habitado por mestiços vilentos, pessoas racialmente degeneradas. No entanto, esse mesmo espaço agasalharia as promessas de futuro, dado que nele estaria a “base real de nossa nacionalidade”:

Alheâmo-nos desta terra. Criamos a extravagância de um exílio subjetivo que dela nos afasta, enquanto vagueamos como sonâmbulos pelo desconhecido. O verdadeiro Brasil nos aterra. Trocâmo-lo de bom grado pela civilização mirrada que nos acotovela na rua do Ouvidor (...). Deslumbrados pela cidade, pelo litoral opulento e pela miragem de uma civilização que recebemos emalada dentro de transatlânticos, esquecêmo-nos do interior, do sertão amplíssimo onde se desata a base real da nossa nacionalidade. (CUNHA, 1994)

#### **4. Um Brasil para todos**

A obra de Chico Buarque capta um país de dimensões continentais, onde a diversidade não se restringe à natureza, à cultura e às condições sociais, mas revela-se na fisionomia de seu povo. Observando dois de seus trabalhos musicais produzidos na década de noventa, *Paratodos* (1993) e *As cidades* (1998), encontramos um ensaio fotográfico que desperta o imaginário do ouvinte e o leva a pensar nas origens raciais do povo brasileiro.

Já na capa do disco *Paratodos*, o artista gráfico procura traduzir a preocupação do compositor reproduzindo as múltiplas faces da população brasileira. Diferentes feições físicas, rostos anônimos de pessoas simples, com semblantes sofridos, alegres, sérios, descontraindo, são apresentados nas folhas do encarte do disco. O “Paratodos” de Chico são homens, mulheres, jovens e crianças que ganharam nomes bem populares em seu vasto cancionário: Pedro, Maria, Januária, Madalena, Francisco, Juca, Jorge, Rita, Carolina, Bárbara, Iracema, Lia, Lea, Manuel, Miguilin... No centro da capa, aparece em destaque, a foto do jovem “meliante” Chico Buarque, tirada na delegacia quando fora preso, aos dezessete anos de idade, por roubar um carro para se divertir com um amigo.

Já em *As cidades* o artista gráfico misturou as feições de Chico com as do negro, branco e índio, numa espécie de reafirmação do mito das três raças e a herança de um povo cujo traço marcante seria a plasticidade. Entretanto, o artista também incorpora à população brasileira o imigrante do século XX, como os orientais e árabes, lembrados por seu pai como povos importantes na construção do Brasil moderno. Segundo dados do IBGE, 10% da população brasileira é composta por imigrantes ou por seus descendentes.

A questão da mestiçagem no Brasil, durante muito tempo, preocupou a elite intelectual, sobretudo no fim do século XIX e na primeira metade do século XX, quando estava em pauta o enfrentamento das seqüelas da escravidão. O escravismo representou o principal obstáculo à formação de cidadãos integrados pelo sentimento nacional. Um dos recursos necessários para a disseminação desse sentimento foi a valorização dos miscigenados, o moreno ou o mulato sendo escolhido como o tipo brasileiro.

Entre os responsáveis por essa nova maneira de “interpretar” a configuração da sociedade nacional estiveram Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda. A publicação de *Casa-grande e senzala* (1933) e de *Raízes do Brasil* (1936) promoveram uma ruptura no meio intelectual da época a partir da valorização dos aspectos culturais no estudo da sociedade brasileira. A “teoria da mestiçagem” de Gilberto Freyre representou uma inversão positiva do papel do mestiço na formação da cultura nacional. O mestiço se torna motivo de orgulho, traço de originalidade, sobretudo em suas expressões que traduziam o sincretismo cultural: a dança, o samba, o artesanato e a culinária.

Diversos intelectuais influentes de gerações posteriores adotaram esse discurso. Darcy Ribeiro, por exemplo, grande amigo de Chico Buarque, costumava dizer que a mestiçagem trouxera mais “doçura aos costumes” e produzira um povo alegre, criativo, sensual e promissor. Frente a elites “infecundas”, o brasileiro mestiço representaria, para a nação, a promessa de futuro.

Essa nova forma de explicar o Brasil alimentou o imaginário da sociedade brasileira, que passou a acreditar que, por conta da mestiçagem, formamos uma comunidade especial, com características próprias. Levando-se em conta a persistência dos preconceitos contra o negro no Brasil, aliás, estreitamente associada às profundas desigualdades sociais, a expressão “comunidade imaginada”, de Benedict Anderson, ganha sentido completo: trata-se de uma comunidade unida em aparência, mas não realidade, perigosamente fragmentada.

Em “Estação derradeira” (1987), Chico Buarque põe o dedo na ferida quando diz que, nos morros do Rio de Janeiro, a civilização está numa encruzilhada, cada ribanceira sendo uma nação com fronteiras delimitadas, tradições próprias e preparadas para o exercício da violência. Esse último aspecto ganha maior relevância quando se leva em conta que não pode haver comunidade autônoma e soberana sem instrumentos de coerção. O monopólio da força é inclusive indispensável para efetivar a extensão dos direitos a todos os membros da comunidade. Como os direitos universais estão assegurados apenas na formalidade da lei, nos morros da Cidade Maravilhosa, a mais brasileira das cidades, formam-se territórios autônomos, microcosmos que desafiam a unidade nacional e destroçam a idéia de civilização. A partir do Rio, Chico Buarque vê acesa a “grande fogueira desvairada”. “Estação derradeira” retrata de forma direta e arrepiante a fragmentação da nação brasileira: **Rio de ladeiras/Civilização encruzilhada/Cada ribanceira é uma nação (...).**

A fragmentação da sociedade brasileira só poderia ser revelada de forma mais contundente nas especulações sobre o seu futuro. A Nação, como sublinhou Bauer, requer, além do reconhecimento de um passado comum de seus membros, uma *comunhão de destino*. E quem dá substância ao destino, quem encerra a promessa de futuro, são as parcelas da população para as quais Chico Buarque dedicou o melhor de sua criatividade, seus momentos mais extraordinários de artista: as mulheres e as crianças do Brasil.

As canções em que Chico trata das mulheres intrigam os estudiosos. Na contra-corrente da tendência da música brasileira de expressar, sobretudo o ponto de vista masculino, o poeta aventu-



rou-se a ver a coisa pelo outro lado, e chamou a atenção por sua capacidade de pôr-se na pele das mulheres. Diversos trabalhos analisam as suas observações sobre a psicologia feminina, os desejos reprimidos das mulheres, as denúncias de sua sujeição frente aos desígnios masculinos e os preconceitos de que são vítimas. As mulheres constituem a maior parte da população brasileira e não haveria como tratar coerentemente do brasileiro sem levá-las em conta. No entanto, em pleno século XXI, as brasileiras continuam a sofrer discriminação, recebem, em média, salários de 30 a 40% inferiores aos dos homens, sofrem dificuldades aos acessos dos serviços básicos e persistem como alvos preferenciais da violência doméstica e sexual.

Mas as mulheres são bem mais que uma grande parcela explorada da sociedade: por seus atributos maternais, encerram a idéia de futuro da comunidade. Não é à toa que a figura feminina simboliza a garantia de direitos iguais a todos os membros da comunidade nacional. A imagem da mulher de peito farto e generosamente exposto firmou-se como o grande símbolo da comunidade fraterna prometida no espetacular momento de florescência da modernidade que foi a Revolução Francesa. Os ensaios acerca do tratamento que Chico Buarque dá às mulheres não costumam levar em conta a possibilidade de o artista associar a condição específica de gênero à própria reprodução da sociedade, ou seja, a “comunhão de destino” referida por Bauer. Embora os homens pretendam-se fundadores da pátria, a nação, afinal, é fêmea. É na barriga da mulher que começa a gestação da comunidade nacional.

Mas a ligação de Chico Buarque com o futuro dessa comunidade se dá de forma ainda mais cabal e profunda em suas preocupações com as crianças, ou com os “homens em promessa”, para usar uma expressão de Platão em *A República*. É compondo sobre as crianças que Chico Buarque leva ao limite as suas preocupações com o futuro do país. É também nessas composições que o artista atinge o máximo de sua capacidade de emocionar.

Desde cedo, com “Pedro Pedreiro” (1965), Chico revela compreensão sobre o processo de reprodução da pobreza: a condição social da família condiciona o futuro da criança. Assim, Pedro está “esperando um filho para esperar também”. Essa associação entre a origem familiar e a perspectiva do adulto é explorada de forma contundente na versão feita em 1970, de “Gesùbambino”, de Dalla e Palotino, que ganhou o título de “Minha História”. O filho da prostituta terá ladrões e amantes como “colegas de copo e de Cruz”. A mãe, que não se lembrava de acalantos, ninava cantando músicas de cabaré. Por sua condição social, não tem responsabilidade sobre o futuro do filho. Certamente não foi por ironia, mas por amor, que pôs no rebento o nome de Menino Jesus.

As alusões às crianças aparecem insistentemente ao longo de toda a obra de Chico Buarque, mas, as mais densas e contundentes referências ao mundo infantil brasileiro estão em “Uma menina” (1977), “Pivete” (1978), “O Meu guri” (1981), “Brejo da Cruz” (1984) e a mais recente “Ode aos ratos” (2006).

Essas são canções que o compositor gostaria de não cantar: falam de gente sem possibilidade de escolher o seu destino, nem mesmo a possibilidade de ser distraída, ou seja, de ser criança. “Uma menina” revela a dor do poeta pela morte de uma criança durante a invasão de um morro pela polícia carioca, uma cena do cotidiano brasileiro: **Uma menina igual a mil/ Que não está nem aí/Tivesse a vida pra escolher/E era talvez distraía/O que ela mais queria ser? Ah, se eu pudes-se não cantar/Esta absurda melodia/Para uma criança assim caída/ Uma menina do Brasil.**

Em “Pivete”, Chico se esmera em recursos artísticos para repassar ao ouvinte a extensão da tragédia que se abate sobre grande parcela do mundo infantil brasileiro. O compositor escolhe um samba alegre e a letra usa termos correntes da meninada de rua. Para a criança que luta pela sobrevivência numa esquina da cidade grande, parece não haver grande diferença entre vender chiclete, limpar o pára-brisa de um carro e assaltar com um canivete. São meninos de perna torna que não tiveram a sorte de Garrincha ou crianças negras que não ficariam famosas como Pelé. Nada é feito

com culpa, tudo se confunde com diversão e liberdade: praticar surf, subir o morro em busca de droga, namorar alguém, roubar carro, dirigir alucinadamente na contramão.

A criança brasileira pobre que atemoriza a cidade, como qualquer criança em qualquer lugar do mundo, além da sobrevivência, procura diversão, liberdade, reconhecimento, realizações, segurança e aconchego maternal. É uma criança que, repetindo a saga de seus pais, nasce com fome, não tem promessa de cidadania nem perspectiva de futuro promissor. Os seus valores e percepções da vida e da sociedade, certamente, não serão os mesmos das parcelas sociais melhor aquinhoadas e a morte violenta está sempre à sua espreita. A tragédia da criança brasileira pobre, se relatada pela própria mãe e transformada em música, não pode dar outra coisa que uma “absurda melodia”, uma canção que não dá vontade de cantar. Como observou Fernando de Barros (2004), em “Meu guri”, a dureza da foto do filho morto no jornal contrasta com a singeleza do amor maternal. De fato, a mãe acha que o filho defunto está lindo na foto e não hesita em atribuir-lhe carinhosamente grandes qualidades; o menino seria um lutador, um sagaz, um laborioso esperto, sempre em busca de realização: **Quando seu moço nasceu meu rebento/Não era o momento de ele rebentar/Já foi nascendo com cara de fome/Eu não tinha nem nome pra lhe dar/Como fui levando, não sei lhe explicar/Fui assim levando, ele a me levar/E na sua meninice ele um dia me disse/Que chegava lá (...)**

É provavelmente nas composições sobre as crianças brasileiras sem futuro que Chico Buarque mais emprega imagens absurdas. Em 1984, quando os efeitos arrasadores do modelo de desenvolvimento socialmente excludente estavam escancarados, o compositor trata o Brasil como o “Brejo da Cruz”, um lugar onde crianças não têm o que comer, se alimentam de luz e vivem alucinados, eletrizados, cruzando os céus do país. **A novidade /que tem no Brejo da Cruz /é a criança da /se alimentar de luz/Alucinados/Meninos ficando azuis/E desencarnando/Lá no Brejo da Cruz (...).**

Quase dez anos antes do episódio que ficou internacionalmente conhecido como “Chacina da Candelária”, em que oito crianças que dormiam na calçada de uma igreja foram assassinadas sem chances de defesa pela polícia do Rio de Janeiro, Chico refere-se também à prática de extermínio de menores.

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 um sério risco de se tornar uma “nação perigosa”. De fato, que outra perspectiva poderia ter uma comunidade nacional em que os “cidadãos em promessa” não são amparados em suas necessidades e anseios?

O risco de desintegração da comunidade nacional está bem assinalado em “Brejo da Cruz”: as crianças que “comiam luz” transfiguram-se (“se disfarçam tão bem”) em milhões de vultos que, na rodoviária, eletrizados, “assumem mil formas”. Os sobreviventes serão futuros guardas noturnos, bombeiros, babás, faxineiros, operários da construção civil, vendedores de bilhetes de loteria, baleiros e garçons alheios à nação (“ninguém pergunta de onde essa gente vem”). Na extenuante luta pela sobrevivência, na permanente insegurança em que vivem, “essa gente” sem futuro distancia-se também do passado: **Já nem se lembram/Que existe um Brejo da Cruz/Que eram crianças/E que comiam luz.**

Nos últimos anos, quando o Brasil, através de políticas públicas neoliberais aprofunda a sua integração ao mundo globalizado, a condição social da criança brasileira pobre não deixa de se agravar. Assim, no último espetáculo de Chico Buarque o poeta apresenta uma música, composta com Edu Lobo, que dificilmente poderá ser superada como denúncia da condição inadmissível da criança brasileira pobre, esse “sobrevivente à chacina e à lei do cão”. Em “Ode ao rato”, depois de registrar em fortes cores o pavor e a repugnância que os meninos e meninas de rua, em “frenética proliferação”, causam aos que se reconhecem e são reconhecidos como integrados à comunidade

nacional, o poeta lembra o que parece inadmissível: que tais figuras, simplesmente, são humanas. E completa: “Filho de Deus, meu irmão”. Haveria pancada maior na insensibilidade da elite brasileira, incluindo a classe média que compra seus discos e os bilhetes de seus espetáculos? **Saqueador Da metrópole/Tenaz roedor /De toda esperança/Estuporador da ilusão/Ó meu semelhante/Filho de Deus, meu irmão...**

Que ilusão os pequenos brasileiros sem arrimo poderiam estuporar, senão a do futuro promissor dessa “comunidade imaginada” que nos habituamos a chamar de nação? Como a crença no passado comum e no futuro promissor é condição irrecorrível para a construção de uma nacionalidade, o quadro realçado por Chico Buarque é o de uma comunidade com a existência ameaçada.

Mas não se trata de uma comunidade sem esperança. Em “Subúrbio”, faixa que no álbum *Carioca* antecede a “Ode aos ratos”, Chico conclama o povo trabalhador da periferia para “desbancar a tal que abusa de ser tão maravilhosa”. Chico Buarque, um embevecido por sua nação, cantando os ratos, pivetes, guris e as meninas “que não estão nem aí”, vela por seu futuro.

## **Referências Bibliográficas**

- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo, Ática, 1989.
- CARVALHO, José Murilo de. “De Noel a Gabriel’ in STARLING, Heloísa Maria (org). *Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. São Paulo: Nova Fronteira e Fundação Perseu Abramo, 3 vol., 2004.
- FERNANDES, Rinaldo (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.
- HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
- NAVES, Santuza Cambraia. *O Violão Azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Editora, 1998.
- PLATÃO. *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.
- SILVA, Fernando de Barros. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editor/ UFRJ, 3ª edição, 1999.
- WERNECK, Humberto. Gol de Letras. In: *Chico Buarque: letra e música*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ZAPPA, Regina. *Cidade submersa*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2006.

---

<sup>1</sup> **Autora**

**Fabiane Batista Pinto, profª. Ms. e pesquisadora do Observatório das Nacionalidades (UFC).**  
Universidade Federal do Ceará (UFC)  
e-mail: [anebpinto@yahoo.com.br](mailto:anebpinto@yahoo.com.br)