

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
CENTRO DE HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

**O BRASIL DE CHICO BUARQUE: nação,  
memória e povo**

**FABIANE BATISTA PINTO**

FORTALEZA – CEARÁ  
2007

**Fabiane Batista Pinto**

**O BRASIL DE CHICO BUARQUE: nação, memória  
e povo**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Sociologia, elaborada sob a orientação do Prof. Dr. Manuel Domingos Neto.

**Departamento de Ciências Sociais da UFC  
Fortaleza  
2007**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
CENTRO DE HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS

**O BRASIL DE CHICO BUARQUE: nação, memória e  
povo**

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Manuel Domingos Neto (UFC)  
ORIENTADOR

---

Profa. Dra. Rejane Vasconcelos de Accioly Carvalho (UFC)

---

Profa. Dra. Elba Braga Ramalho (UECE)

Fortaleza  
2007

## AGRADECIMENTOS

Prestar agradecimentos após a conclusão de um árduo e prazeroso estudo acadêmico como este é sempre difícil, sobretudo para mim, uma pesquisadora propensa ao esquecimento. São tantas pessoas que contribuíram no longo processo de elaboração da pesquisa, desde o tempo da graduação quando eu era mais uma, dentre tantos, apreciadores da música deste autor. No entanto, não posso deixar de registrar a minha gratidão a algumas delas, pessoas que direta ou indiretamente contribuíram para que eu fechasse mais um ciclo de minha vida:

Agradeço aos meus pais, Cida e Chico, pelo incentivo aos estudos e por, desde criança, me apresentarem a esse universo mágico que é a música popular brasileira;

Aos amigos sempre presentes, companheiros dos momentos alegres e difíceis: Ana, André Luis, Eusenda e Beth;

Ao amigo e compadre “Rino”, pelas valiosas sugestões de leitura, documentários musicais e gostosas conversas sobre música brasileira;

A todos os professores e funcionários do Curso de Pós-Graduação em Sociologia, em especial, Rejane Vasconcelos, afinal foi em uma de suas disciplinas na graduação onde tudo começou, Eduardo Diatahy, Lea Cravalho, Sulamita Vieira, Auxiliadora Lemenhe e Isabelle Braz;

Ao professor e orientador Manuel Domingos cabe um reconhecimento especial pela sua paciência, interesse, dedicação e sensibilidade musical, sem as quais não concluiria este estudo;

A Banca examinadora;

Aos colegas de turma e da pós-graduação: Patrício, Nágila, Marcos, Mayrilane, André Alckman, Kelma, Heloísa, Ana Claudia, Solange, Napoleão, Delano e Rosalette.

Ao grupo que compõe o “Observatório das Nacionalidades”, pelas ricas discussões sobre esse tema fascinante e pouco estudado no ambiente acadêmico que é o processo construtor da Nação;

A amiga Eliane, pela sua generosa contribuição na revisão gramatical do texto;

A todos os ouvintes de Chico Buarque que conversei durante a pesquisa, em especial, Marinaldo, Bosco, Carlos Versiani, José Lemenhe, Geraldo Majela, Eliane, José Evangelista, Chico Pinto, a radialista Maria de Fátima e Marcos Vale;

Ao CNPq, fomentador da pesquisa, sem o qual seria inviável a execução deste estudo;

Por último, agradeço a Chico Buarque (afinal, sem sua obra não existiria a pesquisa), esse gênio criativo, que há mais de 40 anos enriquece o nosso cancioneiro popular. Embora o cantor seja falso, “não importa serão bonitas as canções”.

*Quando soprar o vento atômico que vai destruir a terra e última folha cair, o barulho desta folha caindo, friccionando o ar, vai construir uma melodia possível de ser assoviada. O mundo é melodia, não barulho. Os homens fazem barulho, mas eu faço música e faço música para levar aos homens, ao espírito, ao céu a Deus.*

*(Tom Jobim – Maestro Soberano)*

## RESUMO

Resumo: Neste trabalho investigo a percepção de Chico Buarque sobre o Brasil como nação, tomo como análise o conjunto da obra musical deste artista sem ater-me estritamente a periodizações ou a temáticas específicas. Procuo demonstrar como este autor participa na elaboração de uma memória coletiva a partir de uma determinada concepção de país. Como uma comunidade nacional, teoricamente, é capaz de unir ou aglomerar todos os tipos e tendências sociais, sua construção é forçosamente multifacetária. Assim, interesse-me, na obra do referido autor, por tudo o quanto diga respeito à caracterização do passado, do presente e as expectativas de futuro da vida brasileira. Como a construção do sentimento nacional resulta de processos complexos, sofridos e mal explicados utilizo os seguintes aparelhos conceituais para sustentação da pesquisa: nação, arte, memória nacional, tradição, modernidade, música popular e realidade brasileira. Concluo o estudo tentando demonstrar que a poesia de Chico Buarque alimenta a esperança de um país melhor. Buscando referências no passado, a sensibilidade do artista, tal como a sensibilidade de qualquer nação, está, sempre, necessariamente, voltada para o futuro.

**Palavras Chaves:** Nação; Sentimento Nacional; Arte e Música Brasileira.

## ABSTRACT

This research analyzes Chico Buarque's perception about Brazilian Nation, taken as reference his musical work, however not thinking about periods or specifics topics. So, looks for to show how Chico's nation conception participates in collective memory's construction. In relation to his music, there is interest for all than characterizes the past, present or future expectative of the Brazilian life. The national feeling's building results of complex process. Then is necessary to utilize the theory notions: nation, art, national memory, tradition, modernity, popular music and Brazilian reality. This study concludes explaining Chico Buarque's poetry like a hope aliment of a better country. Seeking past references, the artiste's sensibility, as the any nation's sensibility, is linked for future.

**Key-words: Nation:** National Feeling, Art; Brazilian Music.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>08</b>
<b>Capítulo I</b> <b>NACIONALISMO MUSICAL .....</b>	<b>16</b>
<b>Capítulo II</b> <b>AS RAÍZES DE CHICO BUARQUE .....</b>	<b>27</b>
<b>Capítulo III</b> <b>CRIANDO O PASSADO E O FUTURO .....</b>	<b>44</b>
<b>Capítulo IV</b> <b>CHICO ENTRE O TRADICIONAL E O MODERNO .....</b>	<b>56</b>
<b>Capítulo V</b> <b>O BRASILEIRO DE CHICO .....</b>	<b>67</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>92</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>94</b>
<b>DISCOGRAFIA .....</b>	<b>97</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>98</b>



## INTRODUÇÃO

Esse trabalho integra o esforço de compreensão do processo formador da nação brasileira empreendido pelo grupo de pesquisa “Observatório das Nacionalidades”. O grupo, que reúne pesquisadores e estudantes de diversas instituições acadêmicas, além de aprofundar o debate teórico em torno da principal entidade política do mundo moderno, a nação, investiga o papel desenvolvido por personalidades, setores e instituições sociais, agrupamentos políticos, movimentos culturais e iniciativas do Estado na construção da nacionalidade brasileira.<sup>1</sup>

O grupo trabalha na perspectiva de que as obras de artistas e escritores, geralmente apontados como “intérpretes” ou “tradutores” do Brasil, na medida em que atinjam determinado público e logrem influenciá-lo, tornam-se “construtores” da nação. Essas personalidades, “explicando” o processo histórico, “descrevendo” a dinâmica social, apontando problemas e soluções, apresentando o que gostam e o que não gostam da realidade brasileira, exaltando belezas e denunciando injustiças, destacando especificidades reais ou fictícias, não apenas revelam suas convicções político-ideológicas como integram o esforço multifacetário que resulta na afirmação da nacionalidade. Esses intelectuais acalentam anseios em relação ao futuro de sua comunidade e a disseminação de suas idéias, a revelia de suas vontades, interfere na maneira pela qual os brasileiros percebem o seu passado e projetam o seu destino.

Nessa dissertação de mestrado, examino a percepção do Brasil apresentada por Chico Buarque de Holanda através de suas canções. Com uma obra produzida ao longo de 40 anos, esse artista, tem ajudado na construção de um mapa afetivo e “imaginário” da nação brasileira que atinge significativa parcela da classe média ilustrada, logo, suas canções contribuem para a elaboração do sentimento coletivo ou da memória nacional. Chico é particularmente influente sobre parcelas de nível intelectual mais elevado, mas algumas de suas canções chegam a atingir grandes públicos. “A Banda”, por exemplo, foi amplamente divulgada e “Construção” chegou

---

<sup>1</sup> Entre as personalidades brasileiras que têm constituído objeto de pesquisa do “Observatório das Nacionalidades”, sob a coordenação do professor Manuel Domingos estão Oswald de Andrade, Lucio Costa, Radamés Gntalli, Geraldo Vandré, Olavo Bilac, An sio Teixeira e Virgílio Távora. Ver o Diretório dos Grupos de Pesquisa do CNPq e o site [www.nacionalidades.ufc.br](http://www.nacionalidades.ufc.br).

a motivar homenagens do Sindicato dos Trabalhadores da Construção Civil de São Paulo.

Weber salientou que sempre há algo passional na escolha de um objeto de investigação: o pesquisador se envolve de forma necessariamente emocional com temáticas que lhe despertam o interesse. Esse é literalmente o meu caso: desde criança, eu adoro ouvir as músicas de Chico Buarque. Em minha casa, Chico sempre esteve presente, contribuindo para a minha formação intelectual. Não poderia dizer ao certo o quanto a sua obra insinuou os padrões estéticos de minha percepção da vida social e particular. O fato é que, na escola, me encantava com as aulas de História do Brasil nas quais eram utilizadas suas canções para explicar fatos marcantes da política brasileira. Na faculdade, ao escrever minha monografia de conclusão de curso, dei os primeiros passos na abordagem sistemática da obra de Chico e constatei o quanto a produção deste artista merece ser investigada para a compreensão da cultura nacional.

Chico Buarque é um dos artistas mais importantes do país. Tom Jobim certamente não esteve sozinho quando referiu-se a ele como “herói nacional”. Nas últimas décadas, a divulgação de cada novo trabalho de Chico, seja musical ou literário, constitui um relevante acontecimento artístico-cultural. Um novo disco, um novo livro, um novo espetáculo deste autor tem espaço garantido na imprensa brasileira. Numerosos e importantes cantores gravaram suas músicas. Muitas páginas foram escritas na ocasião em que o artista completou sessenta anos. Os jornais dão destaque a suas opiniões sobre o quadro político, sobre acontecimentos ou problemas que afetam a sociedade brasileira. Poucos compositores brasileiros têm suas opiniões tão auscultadas pela imprensa quanto Chico Buarque, não obstante sua insistente reclusão e sua legendária timidez. Chico se considera um “pé frio” em disputas eleitorais, mas que político não gostaria de tê-lo como apoiador?

Ao longo dos anos, Chico tem sido apontado como um destacado “formador de opinião” ao tratar dos mais variados aspectos da realidade brasileira. Adélia Bezerra de Menezes (1982:37) sublinha que, na medida em que o compositor se dirige à classe média intelectualizada, potencializa sua influência. Se, na atualidade, o alcance do prestígio dos que são tidos como “formadores de opinião” tornou-se discutível, não seria sensato negar-lhes o papel exercido ao longo do século XX. É difícil admitir que

artistas como Chico Buarque tenham perdido repentinamente a capacidade de influenciar vastos setores sociais. Apesar de usar intensivamente metáforas, tornando suas canções de difícil compreensão para o grande público; apesar de grande parte do cancionário ser relativamente pouco divulgado pelos meios de comunicação de massa, a obra de Chico atinge, e persistirá atingindo muitos brasileiros. O próprio artista reconheceu a sua capacidade de influência, nas eleições presidenciais de 2006, explicou que decidira defender a reeleição do candidato Luis Inácio Lula da Silva tendo em vista o seu fortalecimento no seio dos artistas, então divididos em relação ao pleito eleitoral.<sup>2</sup>

O trabalho de Chico Buarque já foi analisado por especialistas das mais diversas áreas do conhecimento além da Sociologia. Literatos, lingüistas, historiadores, psicólogos e, obviamente, musicólogos, dedicaram-se ao seu estudo. De uma forma geral, os autores mais especializados desenvolvem seus trabalhos segundo temáticas específicas: “Chico e a política”; “Chico e o feminino”; “Chico e a poesia”; “Chico e o cotidiano”; “Chico e a malandragem”. Adélia Menezes (1982), foi pioneira ao investigar a obra do compositor pelo prisma poético/político. A poesia de Chico, para essa autora, configuraria uma forma de resistência às orientações políticas hegemônicas. O estudo de Adélia recuperou fatos importantes da biografia do artista e explorou sua produção demarcando quatro vertentes temáticas: o “lirismo nostálgico”, onde a atitude do poeta seria a do distanciamento do presente sofrido; as “canções de repressão”, as quais a pesquisadora observa o desejo de uma realidade renovada e o caráter reivindicativo de sua obra; a “variante utópica”, onde são percebidos os desejos libertadores e humanos do compositor e a “vertente crítica”, na qual são identificadas as canções com caráter de crítica direta. Num estudo posterior, Adélia fixou a sua atenção na sensibilidade do artista frente aos comportamentos, desejos e anseios femininos.

Outros estudiosos, como Walnice Nogueira Galvão (1976), Affonso Romano de Sant’Anna (1980) e Osmar Miranda (2001) comentaram o conteúdo político dos textos

---

<sup>2</sup> Suas convicções políticas foram bastante difundidas pelos principais jornais do país. Ver CHICO DIZ QUE VOTA EM LULA DE NOVO. Folha de São Paulo, Edição especial, 06 maio. 2006. Disponível em: < [http:// www. Chicobuarque.com.br](http://www.Chicobuarque.com.br).

musicais de Chico Buarque levando em conta o momento em que foram produzidos. Cada um, a seu modo, selecionou e analisou canções das décadas de 1960 a 1980.

Acompanhei essa tendência de análise fragmentária na monografia já mencionada, na qual abordei as “mensagens políticas” contidas em suas composições e refleti sobre o papel do compositor durante o regime militar.<sup>3</sup>

No presente trabalho, adoto uma perspectiva diferente: procurando analisar a percepção de Chico Buarque sobre o Brasil como nação, investigo o conjunto da obra musical deste artista sem ater-me estritamente a periodizações ou a temáticas específicas. Como uma comunidade nacional, teoricamente, é capaz de unir ou aglomerar todos os tipos e tendências sociais, sua construção é forçosamente multifacetária. Assim, interesse-me, na obra de Chico, por tudo o quanto diga respeito à caracterização do passado, do presente e as expectativas de futuro da vida brasileira.

Nesse sentido, distancio-me da opinião de José Murilo de Carvalho (2004) para quem Chico Buarque não ofereceria representações do Brasil ou, quando o faz, seria em “canções de segunda categoria”. Parto da idéia segundo a qual, ao se manifestar sobre especificidades culturais, costumes, comportamentos, problemas, vontades, predileções, realizações e esperanças dos mais variados segmentos sociais, o artista compõe um vasto e multicolorido painel no qual está metaforicamente revelada a sua representação da comunidade nacional. Mesmo que Chico não tenha buscado deliberadamente representar a nação, considero sua obra uma ampla aquarela do país. Chico pintou, num rico painel, sua percepção das virtudes e mazelas, alegrias e sofrimentos, belezas e tragédias do Brasil.

O jornalista Fernando Barros e Silva, com finura, considerou que Chico tenta “desvendar em palavras e imagens a metáfora do Brasil”, retratando uma realidade algumas vezes inventada pelo mesmo:

(...) É exatamente essa sensação que nos transmite o contato com a criação de Chico. Ela não apenas registra a nossa história, como freqüentemente a revela para nós sob ângulos insuspeitados, amarrando e comunicando a experiência coletiva aos segredos e abismos da subjetividade de cada um. É o inconsciente do país que parece falar na rede simbólica que Chico nos estendeu ao longo dos anos. (SILVA, 2004, p.8)

---

<sup>3</sup> PINTO, Fabiane Batista, “O Político Chico Buarque”, monografia apresentada ao Curso de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará em 2002.

Se Chico nos revela a nossa história e o faz sob “ângulos insuspeitados”, como não admitir que o artista ensina os brasileiros a se reconhecerem brasileiros? Ao “amarrar os abismos da subjetividade de cada um”, Chico, conscientemente ou não, deixa de ser um “intérprete”, no sentido preciso do termo, e assume a condição de formador desse sentimento comum, dito “sentimento nacional”, que amalgama os diferentes e contrapostos integrantes da comunidade brasileira.

É necessariamente através de símbolos que uma comunidade se imagina como nação e como tal é percebida pelo estrangeiro. A participação de Chico Buarque na formatação e difusão dessa “rede simbólica” constitui, em essência, o objeto desse trabalho.

Fixo minha atenção numa parte da obra musical de Chico Buarque: a letra de suas canções. Lamentavelmente, não disponho de saber musical para explorar de maneira conveniente a riqueza das melodias, os recursos harmônicos sofisticados e não raro surpreendentes, bem como as variadas opções rítmicas de suas canções. Esta é uma grave debilidade deste estudo que procurei atenuar recorrendo a ouvintes mais sensíveis e preparados.<sup>4</sup> Nas conversas que mantive sobre a música de Chico, ficou evidente que as melodias deste compositor, que Tom Jobim considerou “bruscas, nítidas, onde a vida e a morte estão sempre presentes”, comovem tanto ou mais que suas letras.<sup>5</sup>

Alguns de meus interlocutores, comentando as composições prediletas desse autor, sem muito esforço, começavam a cantarolar, revelando a capacidade da melodia na produção de significados: a necessidade de cantar parecia fundamental não apenas para lembrar uma música, mas para revivê-la em toda a sua plenitude.

Ao longo da pesquisa percorri, mesmo que muito brevemente, a produção de Chico Buarque para o teatro e a sua ficção literária. Coletei farto material complementar: reportagens e ensaios de jornais e revistas, entrevistas, livros sobre música brasileira, biografias de vultos de nosso cancioneiro, documentários musicais,

---

<sup>4</sup> A intenção inicial da pesquisa era realizar um estudo de recepção com apreciadores da música de Chico Buarque. Conversei com vários desses ouvintes, representantes das diversas áreas do conhecimento como engenheiros, músicos, economistas, professores, arquitetos, físicos, além de familiares e o próprio orientador, um profundo conhecedor e admirador da obra de Chico Buarque.

<sup>5</sup> Ver WERNECK, Humberto. Chico Buarque: letra e música. In. *Carta ao Chico*. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

versões diversificadas das composições de Chico etc. O conjunto de informações que passei a dispor é com certeza muito mais amplo do que minha possibilidade de explorá-lo. Trata-se de um acervo que tenciono explorar em outros trabalhos.

Por mais autonomia que revele, o produtor de arte não se encontra dissociado da existência social e, como observa Elias (1995:57), “o desenvolvimento de seu trabalho se dá pela experiência como ser humano no meio de outros seres humanos”. Assim, tentei na análise da obra de Chico Buarque, considerar aspectos conjunturais, as tendências de mudanças na estrutura da sociedade, os recursos técnicos de transmissão de sua obra, os campos de interação e a dinâmica política.

Busquei amparo na hermenêutica de profundidade de Thompson para observar o processo relacional de criação de sentidos supondo a implicação recíproca entre o sujeito cognoscente e o objeto de conhecimento. Estive ciente de que a larga dose de subjetividade inerente ao trabalho do sociólogo é generosamente ampliada quando o objeto de estudo é constituído pela obra de arte. Cada um percebe o trabalho do artista segundo registros próprios e conforme a própria capacidade de estabelecer relações. Logo, é inevitável a possibilidade de divergências interpretativas em relação às canções que tomo para análise.

As observações sobre o contexto histórico assim como os elementos biográficos de Chico Buarque estão distribuídos ao longo do texto. O Brasil, ao longo dos 40 anos de atuação desse músico, passou por grandes transformações. Concentro minha atenção nas passagens históricas que julguei mais significativas para a construção “imaginária” do Brasil empreendida por Chico.

No primeiro capítulo, adianto o que logrei apreender sobre a nação, o nacionalismo e a nacionalidade. Procurei sistematizar as leituras de autores que se tornaram referências no trato desses temas, com destaque para Ernest Renan, Ernest Gellner, Otto Bauer e Benedict Anderson. Esse capítulo foi beneficiado pelas discussões que participei durante as aulas ministradas pelo professor Manuel Domingos.

No segundo capítulo, “As raízes de Chico Buarque”, comento aspectos marcantes da biografia do compositor que o auxiliaram na percepção de seu país: a presença do pai em sua formação, a experiência de viver no estrangeiro, ainda na

infância; o contato direto com artistas e intelectuais herdeiros da tradição modernista e as intensas transformações culturais e políticas que ocorreram durante a sua juventude. Procuro mostrar a relação do artista com a música brasileira destacando o seu apego ao cancionário nacional: “a época de ouro” e a revolução inovadora da Bossa Nova. Concluo que sua música é moderna e inovadora, tendo como foco de análise a canção “Paratodos”, concebida como uma espécie de auto-atestado de “brasilidade”.

No terceiro capítulo, “Criando o passado e o futuro”, mostro como Chico cantou o passado, participando da elaboração da memória nacional. Destaco “A banda”, composição rica de significados e que comoveu ouvintes de todas as classes sociais. Apegando-se a um passado imaginado, o compositor findou destacando as intensas transformações em curso na sociedade brasileira, apontando problemas que, com o tempo, apenas se agravariam.

No quarto capítulo, “Chico entre o tradicional e moderno”, discuto as razões pelas quais o compositor foi considerado um artista tradicional, preso ao passado, sobretudo quando comparado aos tropicalistas. Defendo que a compreensão de sua obra só é possível em meio à pluralidade de idéias ou projetos de artistas que produziram na mesma época.

Em “O brasileiro de Chico”, último capítulo, apresento a visão crítica do artista sobre seus compatriotas. Chico descreve o povo brasileiro e valoriza a simbologia da nacionalidade: a musicalidade, o gosto pela festa, a culinária, o futebol, as paisagens, a linguagem, etc. Entretanto, não utiliza um discurso ufanista e investe firme contra as desigualdades sociais. Em sua música, desfilam mulheres vitimadas pelos preconceitos, velhos sem perspectiva, trabalhadores “sem-terra”, desvalidos urbanos de toda sorte. Destaco o seu empenho em ampliar os direitos sociais e sua angústia quanto ao futuro da “comunidade imaginada”, particularmente comprometido pelo descaso com as crianças.

No conjunto do trabalho, procurei observar as reações de Chico frente a ditadura militar. O poeta se posiciona decididamente a favor da liberdade e incomoda sobremaneira os governantes. Como escreveu Tom Jobim: “Chico Buarque Rosa do Povo, seresteiro poeta e cantor que aborrece os tiranos e alegra a tantos, tantos...” É sabido que Chico foi duramente perseguido e recorreu a múltiplas estratégias para

driblar os censores da ditadura. Discuto o fato de, tanto Chico quanto seus adversários poderosos, buscarem a legitimação para suas posturas através do “amor à pátria”: subjacente à contenda política, mais que a liberdade, duas percepções do sentimento nacional brasileiro estavam em disputa.

Finalmente, concluo esse trabalho tentando demonstrar que a poesia de Chico alimenta a esperança de um país melhor. Nesse sentido, refuto a idéia de que Chico é um artista preso aos encantos de um passado perdido. Buscando referências no passado, a sensibilidade de Chico, tal como a sensibilidade de qualquer nação, está sempre, necessariamente, voltada para o futuro.



## **Capítulo I**

### **NACIONALISMO MUSICAL**

O valor semântico do termo “nação” permanece entre os mais incertos e confusos da ciência política, o que certamente o torna fascinante. O experiente Benedict Anderson, por exemplo, introduzindo o livro de Gopal Balakrishnan (2000, p.7), afirmou: “ninguém foi capaz de mostrar de forma conclusiva sua (da nação) modernidade ou sua antiguidade”.

Manuel Domingos, em suas aulas, costuma enfatizar que uma das grandes dificuldades para alguém se debruçar com profundidade sobre o assunto está precisamente no envolvimento emocional que obrigatoriamente desperta. Quem controla seus impulsos, quem consegue um distanciamento real, quando está em pauta a única entidade capaz de sensibilizar ao limite uma sociedade? Na modernidade, não há argumento legitimador de matanças mais forte do que a defesa da nação. O desconhecimento acerca de suas origens e de seu processo formador não impediu, entretanto, numerosos prognósticos sobre o seu fim.

Não obstante as incertezas que cercam o conceito, têm-se admitido correntemente que a nação moderna, ou Estado-nação, é uma entidade política firmada apenas nos últimos dois séculos através de processos complexos e sofridos, alimentados por confrontos externos e por um persistente esforço de diferenciação cultural. No final do século XIX, Ernest Renan (1992, p.19) já salientava que a unidade nacional “é sempre feita brutalmente”, pois seria a imposição de uma vontade geral sobre vontades localizadas ou estrangeiras.

No ensaio “O militar e a Civilização”, Manuel Domingos explorou a estreita relação entre a comunidade nacional e os confrontos sangrentos. Em outro trabalho, tratou das promessas de paz embutidas no ideal “internacionalista” e voltou a sublinhar a importância do confronto externo no processo de construção da nação:

Nenhuma comunidade se define sem referências a outras comunidades; a nação, como qualquer coletividade, só pode ser identificada através do estabelecimento de suas diferenças com as demais nações. E o instrumento

de identificação mais poderoso e eficaz entre as associações humanas é o conflito bélico, seja efetivo ou potencial. Não é à toa que a comunidade moderna por excelência tenha aguardado a Primeira Guerra Mundial para revelar-se de forma plena e contundente. O derramamento de sangue está no cerne do processo civilizador e é invariavelmente associado à propagação do sentimento nacional. Mas, além dos políticos e militares, que protagonizam as atividades guerreiras, intelectuais e artistas, têm papel de destaque na mobilização social para o derramamento de sangue (DOMINGOS, 2006, p.16).

A brutalidade inerente à construção da nação, entretanto, é sempre obscurecida pelo esforço de apresentá-la idílicamente como oriunda de processos naturais ou de “determinantes históricos” pretensamente inquestionáveis. A nação requer um determinado jeito de olhar o passado no qual lembranças amargas ou incômodas são sistematicamente “esquecidas”, afirmava Renan.

Ernest Gellner enfatiza o elemento “inventivo” e a “engenharia social” que constroem nações e afirma que essas comunidades inauguram um novo padrão de existência social durante a passagem da sociedade agrária para a sociedade industrial avançada. Conforme esse teórico, os Estados nacionais modernos surgem como rupturas históricas, mas não por encanto: são construídos segundo condições específicas, em particular no que diz respeito ao desenvolvimento tecnológico, e uma das formulações mais importantes para a sua construção é a criação do “mito de pertença” a uma entidade política durável. Esse mito, disseminado de múltiplas formas, em particular pela educação, representa um instrumento de valor inquestionável na configuração da comunidade nacional, e o Estado o alimenta de forma sistemática:

Ora, o nacionalismo não é o despertar de uma velha força latente adormecida, embora seja assim que de fato se apresenta. É na realidade a consequência de uma forma de organização social, baseada em culturas eruditas profundamente interiorizadas e dependentes do fator educação, sendo cada uma delas protegidas pelo seu próprio Estado. (GELLNER, 1993, p.77)

Se a construção da nação é permeada de violência, intolerância e imposição de vontades, por que todos a almejam e lhe devotam afeto? Por que, nesse empreendimento, inclusive artistas amantes da paz, alimentam o sentimento de pertença à “comunidade imaginada”?

Para que uma nação exista é necessário construir uma memória coletiva unificada; determinados elementos devem ser esquecidos para que todos se reconheçam com um destino comum. Como observou Halbwachs (1990, p.64), se integrantes de uma ordem social têm memórias divergentes do passado, não podem “compartilhar experiências ou opiniões”. O Estado é um grande promotor dessa memória coletiva, organizando museus, promovendo efemérides, construindo monumentos, identificando formalmente o “patrimônio histórico”, mas não poderia cumprir esse papel sem contar com os intelectuais e artistas, pois a construção do passado exige criatividade e fortes apelos emocionais. Múltiplos e variados expedientes são utilizados nas “idealizações” desse passado:

(...) Os construtores de Estados nacionais usam astuciosamente todos os recursos possíveis para demonstrar a cada cidadão a sua responsabilidade como herdeiro de um “passado comum” ou de uma “tradição comum” que, rigorosamente, nunca existiu tal como lhe é apresentado (DOMINGOS,2005, p.58).

A construção da memória nacional requer esforços para a sublimação das diferenças internas; tudo é feito no sentido de firmar a noção de que haveria um “passado comum” lastreando a percepção de um futuro comum. É nesse sentido que Otto Bauer definiu a nação a partir de uma “comunhão de destino”. Essa comunhão, em termos sucintos, despertaria um profundo sentimento de solidariedade entre os membros da comunidade nacional. Para Bauer, a consciência comunitária seria constituída, entre outros aspectos, por um pretense “caráter nacional”, no qual a totalidade de características físicas e mentais próprias ajudaria a unir os diferentes membros de uma mesma nação distinguindo-a das demais. Ou seja, os agrupamentos nacionais tendem a se definir não só pela semelhança, mas pela comparação excludente com o estrangeiro (Bauer, 2000: p.57).

Já Benedict Anderson afirmou que a nação seria “uma comunidade política imaginada como inteiramente limitada e soberana”. Seus contornos acompanhariam a emergência do mundo urbano-industrial, quando a antiga estrutura social seria diluída, os elos sociais desfeitos e o ideal de unidade de pequenas aglomerações cederia em favor de uma comunidade ampliada. A nação moderna, assim, surgiria como um substituto de comunidades mais simplificadas, de dimensões reduzidas. O sentimento

nacional é cultivado pelo poder com uma função utilitária: a de manutenção dos elos entre indivíduos em situações sociais variadas e antagônicas.

Anderson realça o artefato da “imaginação” e o apelo emocional no sentido de configurar, num grupo heterogêneo, laços, aspirações, desejos e lembranças comuns: “não nascemos amando a pátria e sim nos ensinam a amá-la”, afirmou esse autor. A nação, apesar de construída com sofrimento e violência, encerraria generosas promessas de solidariedade, proteção, aconchego e a esperança num futuro promissor. Mecanismos são acionados para que todos se identifiquem com esse novo modelo societário e, entre eles, a produção artística.

Dialogando com Anderson, Manuel Domingos (2006, p.10) observa que, por si só, o imaginário de uma comunidade não pode configurar uma nação: “Dizer que a nação constitui uma comunidade imaginada é dizer pouco: todas as coletividades alimentam permanentemente imaginações sobre si próprias”.

Nesse trabalho, utilizo o conceito de nação que tem orientado o grupo de pesquisa do qual faço parte, o “Observatório das Nacionalidades”. Admito a nação como sendo:

A forma de organização comunitária prevalecente no que se costuma chamar de civilização moderna. Os principais traços distintivos dessa forma de organização comunitária em relação as que não são reconhecidas como modernas são os seguintes:

- a) comporta grande número de indivíduos e lhes atribui formalmente a igualdade de direitos;
- b) mostra, na prática, certa capacidade de admitir a diversidade de origem e de condição social de seus membros;
- c) está associada a um determinado território e subordinada a um poder político exercido teoricamente em nome de todos.

As obras de arte constituem, dentre outros, fortes símbolos das nações modernas, mas os artistas da antiguidade clássica já operavam na elaboração de símbolos enaltecendo os traços característicos de suas comunidades. A novidade, no que diz respeito especificamente a nação moderna, é que os novos recursos tecnológicos potencializam o trabalho dos artistas. A possibilidade de acesso de grande número de pessoas à obra de arte permitiu a materialização da vasta rede de afetos implícita na formação de uma nacionalidade.

Anderson dá ênfase ao papel da imprensa na construção da nação, mas não esquece o papel da música e enfatiza a função socializante do rádio, instrumento que passa a emitir uma “representação auditiva” onde a “página impressa” dificilmente penetraria. Além da transmissão radiofônica, a indústria fonográfica e a televisão foram mecanismos eficientes na difusão de idéias e na circulação de informações em escala ampliada.

Em suas aulas, Manuel Domingos chama a atenção para o papel da música na construção do imaginário social inerente à nação: trata-se da linguagem mais contundente e eficaz para envolver emocionalmente coletivos amplos e complexos em torno de suas identidades. O poder do apelo musical parece ilimitado. Determinados cânticos são deliberadamente entoados para induzir pessoas a atitudes extremas. Cantando as pessoas acreditam se aproximar de Deus; cantando as pessoas demonstram seus mais profundos afetos e se predispõem a dar o melhor de si; cantando os homens são mobilizados para matar ou morrer. Através da música, veiculam-se pretensos sentimentos e ideais comuns, exaltam-se os heróis nacionais, as glórias do passado, as riquezas e belezas naturais, as especificidades culturais e, obviamente, a diferença em relação a tudo o que pode ser assimilado como estrangeiro.

A importância da música na formação da comunidade nacional pode ser facilmente percebida a partir do papel exercido pelos hinos nacionais. É inimaginável uma nação sem um hino nacional ou sem músicas que sejam facilmente identificadas como nacionais. A linguagem musical atinge de forma mais rápida e profunda grandes coletivos e não é por acaso que o poder político, pretendendo legitimar-se, é sempre o maior disseminador de hinos nacionais, seja através de sua execução em solenidades comemorativas seja no cotidiano institucional ou nas atividades escolares. Em situações que exigem demonstrações de unidade e elevação de espírito de um coletivo, recorre-se inevitavelmente ao hino nacional ou, eventualmente, a uma canção facilmente reconhecida por todos.

Mais do que “lazer e divertimento”, a música induz a reflexões, levanta questionamentos, desperta emoções individuais e coletivas, facilita insubordinações. Por conta disso, sempre foi vista com muito cuidado pelos poderosos: são numerosos

os casos de perseguição policial a compositores e mesmo a gêneros musicais. O samba, por exemplo, originado nas camadas populares e marginalizadas, hoje admitido orgulhosamente como um símbolo nacional brasileiro, foi duramente perseguido pelo aparelho repressor do Estado. Durante décadas, vários compositores, amantes desse gênero musical, foram identificados como “marginais”.

A complexidade da expressão musical é determinada por sua capacidade de “socializar sentimentos” e contagiar emocionalmente os homens. O poder emotivo de combinações de sons e ritmos levou um teórico moderno como Ernst Fischer (1967, p.48) a afirmar que “ninguém continua a ser exatamente o que era depois de ter sido abalado por uma autêntica peça musical”. Porém, a importância social e política da música é conhecida desde a Antiguidade clássica.

Platão dissertou sobre as amplas possibilidades da música modelar o caráter e a formação espiritual da cidade; considerou que, sendo uma linguagem de alcance universal, a música livremente executada representaria uma ameaça à ordem devida sua capacidade de disseminar ilusões perturbadoras: “não se pode alterar os gêneros musicais sem afetar as mais altas leis políticas”. Pulsões sonoras carregam uma rede de significações que se espalha subliminarmente, sutilmente, alterando comportamentos, enfim, perturbando a ordem estabelecida:

(A música) nada mais faz, na realidade, do que introduzir-se aos poucos, deslizando mansamente pelo meio dos costumes e usanças. Daí deriva, já maior, para as convenções sociais, das convenções passa às leis e às constituições com toda insolência (...) até que, por último, subverte todas as coisas na ordem pública e na particular. (PLATÃO, Livro X, 1996).

Platão levou em conta a importância da educação musical na formação dos guardiões da República; trata-se de uma orientação que não ficou em desuso: o ambiente do quartel moderno, por exemplo, é impregnado de música. Os soldados praticam exercícios físicos cantando; o canto auxilia a disciplina dos corpos em paralelo à “ordem unida” necessária à uniformização e mecanização de gestos e atitudes; ao som da corneta identificam-se os horários e os acontecimentos marcantes do cotidiano dos soldados. Toda instituição militar que se preze procura ter sua banda de música, essencial nos festejos e rituais militares.

Marx destacou o papel político-ideológico da música percebendo-a como “um meio de conhecimento e de transmissão de idéias”. A arte permitiria aos indivíduos desenvolverem ações transformadoras da realidade. Plekhanov concorda que a arte contribui para o desenvolvimento da “consciência humana” e que a teoria da “arte pela arte”, com fins mercadológicos, reproduziria o princípio burguês da “produção pela produção”. Destacando a estreita relação entre a arte e a ideologia, esse filósofo marxista discutiu a possibilidade de superação de uma pretensa contradição entre o papel de condicionador social do artista e a autonomia inerente a sua produção. Tendo em vista a complexa rede de elos intermediários que interferem no trabalho artístico, Plekhanov considera que não seria possível reduzir mecanicamente a criação artística a uma expressão direta dos interesses de classe:

Não existe, a rigor, arte pela arte, mas arte em relação com as necessidades humanas, arte para o homem. (...) ao artista não pode ser indiferente o tipo de relações sociais no marco dos quais produz e que podem ser favoráveis ou hostis à sua atividade criadora; por outro lado, no artista, se ligam de um modo peculiar, determinadas conexões sociais dominantes e, portanto, ainda sem propô-lo, sua obra tem de refletir seu modo de sentir como ser humano, concreto, no marco do regime social dado. (PLEKHANOV, 1987:122)

As observações de Marx (1979) são criticadas ou retomadas por outros estudiosos. Lukács (1980:35), por exemplo, relativiza a correspondência entre a arte e a realidade considerando que “a arte é uma das formas possíveis de que dispõe o homem para refletir ou captar o real”.<sup>6</sup> Entretanto, a experiência do artista nunca é puramente artística, mas pessoal e social, isto é, condicionada por injunções históricas e por tudo o que lhe afeta de alguma maneira, incluindo a percepção do futuro. A capacidade de um artista sentir o mundo é o resultado de sua vida em sociedade. Como não existiria obra isenta de conteúdo ideológico, ou de algum tipo de mensagem, caberia ao artista socialmente responsável contribuir para o desenvolvimento da “consciência humana”.

Antes de Lukács, Émile Durkheim já observara que a arte exerce um papel relevante de canalizador de sentimentos coletivos e que a explosão de movimentos artísticos em uma determinada época e sociedade é indício de mudanças.

---

<sup>6</sup> LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização. Brasileira, 1978.

Acompanhando a forma de raciocinar dos físicos, estabelecendo inclusive um paralelo com a teoria da termodinâmica, Durkheim afirma que a produção artística atinge sua energia máxima nos momentos em que a densidade das relações sociais aumenta violentamente; depois, essa energia intelectual diminuiria progressivamente até a emergência de um novo ciclo de transformações:

Uma vez passando o momento crítico, a trama social se distende, o comércio intelectual e sentimental se torna mais lento, os indivíduos recaem ao seu nível ordinário. Então, tudo o que foi dito, sentido durante o período de tormenta fecunda não sobrevive mais a não ser na lembrança, lembrança prestigiosa, do mesmo modo que a realidade que ela relembra, mas com a qual ela deixou de se confundir (DURKHEIM, 1951, p.134-135).<sup>7</sup>

Por sua vez, em seu conhecido ensaio biográfico sobre Mozart, Norbert Elias enfocou as relações sociais que condicionam a produção artística: “mesmo obras de arte que parecem atemporais e universais, são caracterizadas por condições sociais de produção, circulação e recepção”. Marcada pela sociedade de corte, a trajetória de Mozart teria posto em questão a “suposta” autonomia do artista, irremediavelmente subordinada as condições materiais e ideológicas de sua época.

Elias mostrou como as alterações da estrutura social, no caso estudado, a ascensão da burguesia e o seu conseqüente papel consumidor de cultura, favoreceram a emergência de novos padrões e estilos artísticos bem como redefiniram a relação entre o artista e seu público: “sempre que acontecem processos sociais como o que acabamos de esboçar, pode-se perceber mudanças específicas no padrão de criação artística e, conseqüentemente, na qualidade estrutural das obras de arte” (Elias, 1995, p.46).

Em resumo, ao mesmo tempo em que a música interfere nos rumos da sociedade, a expressão musical sofre as influências tanto do avanço das possibilidades técnicas de sua produção e difusão quanto do quadro social representado pelos potenciais ouvintes.

As teorizações acerca da função social da música e das injunções as quais está submetido o artista se estendem ao âmbito da música popular moderna. Cabe explicitar a idéia de “música popular moderna”, compreendida como uma expressão artística

---

<sup>7</sup> LENHARDT, Jaques. *Uma sociologia das obras de arte é necessário e possível ?* Tempo Social. Revista de Sociologia da USP. São Paulo, 10(2): 101-11, outubro de 1998.



produzida com fins comerciais no sentido apontado por Hobsbawm (1991, p.176), ou seja, de “amplo consumo”. Trata-se de uma música produzida por profissionais com o auxílio de recursos tecnológicos dentro de uma ótica comercial. Para Hobsbawm, foi a “revolução industrial do entretenimento popular” que possibilitou a transformação e a expansão da música “local” em música nacional e/ou mundial.

No Brasil, o predomínio da palavra oral sobre a escrita tem sido apontado como um traço marcante da cultura brasileira; o que é falado sempre esteve mais próximo do imaginário popular do que aquilo que é transmitido por outras formas de manifestação artística, sobretudo a literatura, produzida ao gosto das elites e inacessível a maioria. Nesse caso, o canto, uma dimensão potencializada da fala, ajudou significativamente a comunicação oral.

Em certo sentido, é possível dizer que a sociedade brasileira se reconheceu cantando: com a modernização tecnológica dos meios de comunicação de massa e a possibilidade do registro dos sons, ocorre um enriquecimento da oralidade da população brasileira que, até recentemente, vivia basicamente no isolamento do mundo rural.

O rádio ganha destaque como artefato difusor da música: além de ser fonte de informação, lazer e de sociabilidade, incita poderosamente paixões e imaginários, não só individuais, mas, sobretudo coletivos. No decorrer do século XX, o rádio promove reviravoltas no meio musical brasileiro com a propagação de uma grande quantidade de canções e gêneros musicais por espaços territoriais antes isolados. A partir dos anos trinta, a música produzida nas cidades passa a dominar a preferência do público em detrimento das apresentações instrumentais de alcance restrito. Junto à incipiente indústria do lazer e do entretenimento, nasce um mercado promissor para obras que perduram na memória dos brasileiros lhes auxiliando na percepção “imaginária” de sua comunidade nacional.

O prestígio que hoje goza a Música Popular Brasileira (MBP), sigla que se tornou sinônimo de música comprometida com a realidade nacional e de alta qualidade estética, decorre, em grande parte, da atuação dos compositores dos anos sessenta, período de importantes alterações nos padrões musicais. Chico Buarque é uma figura de destaque entre os músicos dessa geração, integrando inclusive a parcela engajada na luta pela democracia e por reformas sociais.

O surgimento de Chico Buarque como músico ocorreu num período de intensas transformações na sociedade brasileira, de crescente urbanização, industrialização e acesso aos bens culturais. A juventude desse compositor foi fortemente marcada pela política desenvolvimentista do então presidente, Juscelino Kubitschek, que deu origem à novas condições para a criação cultural em todo país.

A gestão JK, marcada por altos índices de crescimento econômico, de construção de estradas, pela conquista do primeiro campeonato mundial de futebol e pela integração nacional simbolizada na construção de Brasília, a “aventura modernista” no interior do país, disseminou o otimismo e a confiança na capacidade nacional. O Brasil passa a ser notícia nos principais jornais do mundo e personalidades estrangeiras “descobrem” o país. Os “cinquenta anos em cinco” da propaganda oficial repercutiam em amplos setores da população, sobretudo nas camadas médias. O momento era de confiança e inovação, resultado de um conjunto de idéias promissoras que influenciou o modo de pensar da geração integrada por Chico Buarque:

Minha geração teve o privilégio de viver sua juventude durante esses anos de ouro do século, os anos de liberdade (...). Não por coincidência, a bossa-nova apareceu num momento em que estava germinando o Cinema Novo, os novos movimentos de teatro no Brasil, a arquitetura de Niemeyer (...). Brasília foi construída sustentada numa idéia daquele Brasil que era visível para todos nós. Foi uma época em que havia uma euforia, um sentimento nacional de orgulho bastante forte. Você era brasileiro e gostava de ser brasileiro, e queria construir uma nação (...) (Entrevista de Chico Buarque a Rádio Eldorado em 27 set. 1989).

Nessas palavras, Chico revela a sua vivência do período que seria conhecido como “os anos dourados” no Brasil. A crença no progresso era sustentada pela ideologia nacional-desenvolvimentista e pela conjuntura internacional do final dos anos cinquenta, quando idéias libertárias repercutiram em várias partes do mundo. A explosão de movimentos revolucionários de libertação nacional na Ásia, África e América Latina, a luta pela implementação do socialismo em numerosos países, alimentava em toda uma geração o sonho de uma convivência mais harmônica e igualitária entre os homens. Os Estados Unidos eram caracterizados como potência dominadora e despertava antipatia. Boa parte da intelectualidade brasileira projetava então a vontade de construir uma nação moderna, desenvolvida, justa e soberana.

Esse estado de espírito incorporou-se à formação de Chico Buarque, que, além de ter tido contato com o movimento estudantil ao iniciar os estudos de arquitetura em São Paulo, conviveu intimamente com importantes referências do meio intelectual brasileiro, e teve a oportunidade de acompanhar as grandes transformações do mundo artístico, intensamente contaminado pelo desejo de mudanças.

Esse período da vida brasileira, hoje, impressiona pela quantidade de produções inteligentes e inovadoras, capazes de imprimir uma nova fisionomia à cultura brasileira: o realismo no cinema, o teatro consciente, a audácia modernizadora da arquitetura, o concretismo na literatura, e a sofisticação musical, passavam a impressão, que no universo da arte, tudo acontecia ao mesmo tempo.

Todo esse ambiente, sem dúvida, seria inconcebível sem o advento de novos recursos tecnológicos. No caso da produção de Chico Buarque, um instrumento decisivo foi a televisão, que dava os seus primeiros passos no Brasil. Como veremos ao longo desse trabalho, o artista Chico Buarque produziu pensando na difusão de massa: sem aparecer na televisão, sua música não faria sucesso. As recém-criadas redes de televisão, aliás, incentivadas pelo regime militar, permitiram o surgimento do que Zuza Homem de Melo denominaria a *era dos festivais*.

## Capítulo II

### AS “RAÍZES” DE CHICO BUARQUE

A imaginação do Brasil, em Chico Buarque, esteve intimamente associada ao esforço de interpretação da nacionalidade empreendido por seu pai, Sérgio Buarque de Holanda, um dos mais vigorosos e influentes ensaístas do país, ao movimento modernizador desenvolvido ao longo do século XX e, certamente, à cultura musical brasileira.

Chico foi criado num ambiente político e familiar de renovação de idéias acerca da trajetória nacional, dos problemas e perspectivas do país. Já em 1936, no início do Estado Novo, com o lançamento de *Raízes do Brasil*, um livro que chamou atenção pela abordagem inovadora do processo histórico nacional, Sérgio Buarque dissertava sobre as tensões inerente à permanência, no “tipo brasileiro”, das características mais remotas da “civilização ibérica”. Nessa obra, que seria retocada, ao longo dos anos, em sua forma e conteúdo, o autor apresenta sua interpretação dos dilemas da sociedade brasileira na passagem da condição de colônia para a de nação. Esses dilemas decorreriam do confronto entre a tradição patrimonialista, onde prevaleceriam a informalidade, o sentimentalismo, a noção de honra associada à origem familiar e a absorção dos padrões modernos definidos a partir da urbanização e da industrialização, onde as relações sociais seriam pautadas pela racionalidade capitalista.

Como os seus contemporâneos Gilberto Freyre, Oliveira Vianna e Caio Prado Jr., Sérgio Buarque mergulhava no estudo da alongada crise do regime colonial e escravista. Concebido em boa parte na Alemanha, *Raízes do Brasil* funde recursos metodológicos da crítica literária, gênero com o qual o autor se apresentara desde a Semana da Arte Moderna de 1922, com as proposições da “sociologia compreensiva” do alemão Max Weber e as formulações do historiador holandês Johan Huisinga, conhecido por sua rejeição ao mecanicismo na interpretação dos processos sociais. Para Huisinga, o trabalho do historiador seria sempre uma maneira de “apreender” e “interpretar” o passado, não a simples reconstituição “rigorosa” de processos vividos conforme estabelecia o positivismo. Valorizando em particular os aspectos culturais, Sérgio Buarque pretendeu “compreender” como teria sido possível o transplante da

cultura européia para uma zona tropical e sub-tropical. O título original de sua obra é revelador de sua grande ambição intelectual: “Corpo e alma do Brasil: ensaio de psicologia social”.

Sérgio Buarque era movido pela vontade de descortinar os caminhos possíveis da sociedade brasileira, mas rejeitava o ímpeto modernizador do Estado Novo, distanciava-se do conservadorismo político de Oliveira Vianna e de Gilberto Freyre bem como da orientação marxista do último; desejando uma renovação do país, apostava na ruptura com o passado através da afirmação de um novo padrão cultural e de práticas políticas que ampliassem a democracia. No último capítulo de *Raízes do Brasil* (“Nossa Revolução”), Sérgio encaminhou as suas conclusões no sentido de discutir novas formas de governo e apontou a necessidade de despertar as massas para a perspectiva democrática.

Como sublinhou Maria Odila Dias (1988, p.18), o pai de Chico Buarque “foi um pioneiro deste modo de desvendar o passado dentro de um prisma engajado, que visava uma redefinição do político, a preeminência do social e as possibilidades de transformação da sociedade brasileira”.

Preocupado com as diretrizes governamentais do Estado Novo conduzido por Getúlio Vargas com o apoio do Exército e da Marinha, e rejeitando as proposições apresentadas por integralistas e comunistas, Sérgio assinalou o componente autoritário, de origem ibérica, presente na formação da sociedade brasileira. O país vivia então um intensivo processo de reformas modernizadoras conduzidas pelo Estado de forma discricionária e truculenta. Essas reformas eram justificadas como necessárias para assegurar o progresso e legitimadas pela necessidade de construção da nacionalidade.

A trajetória profissional de Sérgio Buarque foi rica de experiências: vivendo entre São Paulo e o Rio de Janeiro, colaborou com a fundação de uma revista de vanguarda (*Klaxon*), trabalhou em jornais, lecionou em importantes universidades no Brasil e no exterior, e dirigiu o Museu Paulista, sempre engajado na “reinterpretação do Brasil”. A convivência com a cultura européia permitiu-lhe aguçar a visão sobre a sua própria comunidade.

Entre as manifestações culturais da sociedade brasileira, Sérgio Buarque era fortemente sensibilizado pela literatura e pela música. O gosto pelo ensaio, pela

especulação e pelo cultivo de metáforas rebuscadas revela a sua dívida em relação à literatura. Quanto a música, em sua juventude, Sérgio Buarque visitara os círculos boêmios da capital federal, freqüentara assiduamente os famosos saraus promovidos na casa da Tia Ciata e mantivera relações com vários músicos, de Pixinguinha a Villa Lobos. Hermano Vianna (1995, p.20) lembra que, nessa época, era corriqueiro o encontro de intelectuais e artistas populares na noite carioca e sustenta que esses contatos entre grupos sociais distintos foram fundamentais para a definição do que viria a ser “brasileiro” na música produzida no Brasil.

Sérgio Buarque foi casado com uma pianista amadora, de família tradicional carioca, Maria Amélia Cesário Alvim, e juntos tiveram sete filhos. O casal, que se conheceu em um baile de carnaval, no Rio de Janeiro, apreciava diversos estilos musicais, incluindo sambas antigos, marchinhas carnavalescas e músicas estrangeiras. Sérgio gostava de cantar em outras línguas e, como arranhava o piano, chegou a ensaiar algumas composições. A presença da música no ambiente familiar acabou por influenciar a formação dos filhos que, desde cedo, participavam das festas que os pais ofereciam aos amigos. Chico Buarque cresceu ouvindo os sambas de Noel Rosa, Ataulfo Alves e Dorival Caymmi; cedo aprendeu a apreciar Orestes Barbosa e Ary Barroso. Ouviu também canções de Gershwin, Cole Porter, e músicas italianas e francesas que seu pai aprendera a apreciar na Europa.

Em 1953, Sérgio mudou-se com a família para a Itália, onde permaneceu por dois anos como professor convidado junto à cátedra de Estudos Brasileiros da Universidade de Roma. Vivia sua fase de intelectual maduro e, retomando idéias insinuadas em seu primeiro livro, preparava a publicação de mais duas obras, *Caminhos e Fronteiras*, de 1957, e *Visão do Paraíso – os motivos edênicos no descobrimento e na colonização do Brasil*, de 1958. Este último trabalho foi apresentado como tese em concurso na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo.

A viagem ao Velho Mundo influenciou, definitivamente, a formação de Chico Buarque, então com oito anos de idade. O futuro compositor conheceu cidades históricas, visitou museus e galerias de arte; estudou em uma escola americana e aprendeu outros idiomas. Tal como o pai, o contato com outras culturas permitiu-lhe

observar o seu país com um olhar diferenciado, destacando seus aspectos particulares. Foi de longe que Chico Buarque captou o lirismo enaltecendo dos versos de Dorival Caymmi em *João Valentão* (1953):

E assim adormece esse homem  
Que nunca precisa dormir pra sonhar  
Porque não há sonho mais lindo  
Do que sua terra  
Não há...

Humberto Werneck relata que Chico, antes de partir para a Europa, teria se despedido da avó com um bilhete no qual dizia que seria “cantor de rádio”. E, já sinalizando essa vocação, durante sua temporada no exterior fez a sua primeira música, uma marchinha de carnaval.

Adulto e artista consagrado, Chico escolheria novamente a Itália para morar com a família. Silvia, sua primeira filha com a atriz Marieta Severo, nasce nessa época. O exílio voluntário em 1969, se estende por quase dois anos e tem como motivo principal a perseguição dos militares aos artistas envolvidos de alguma forma na luta pela redemocratização do país. Apesar de jamais ter assumido concretamente o papel de militante político e nunca ter revelado claramente simpatias partidárias, os versos do jovem Chico Buarque penetravam rapidamente no meio estudantil, ajudando a animar o clima de contestação ao regime militar. Após o Ato Institucional nº 5, quando, sob o governo do general Médici, a repressão se acentua, os censores passaram a persegui-lo duramente, perturbando o seu processo de criação.

No exílio, o compositor enfrentaria dificuldades financeiras e impasses em seu trabalho. No entanto, essa temporada representou um momento de amadurecimento pessoal e de ampliação de sua sensibilidade musical, pois teve a oportunidade de trocar experiências com compositores estrangeiros e explorar novas formas de expressão musical. De volta ao Brasil, lança o álbum *Construção* (1971), considerado pelo próprio autor um trabalho de transição, de encontro com uma “linguagem de renovação” devido à inovação estilística e denúncia social. A partir deste disco, a produção de Chico é claramente orientada para o enfrentamento com o regime militar. Como será visto adiante, além da denúncia da repressão policial, suas músicas

passaram a assinalar os aspectos socialmente negativos do modelo de desenvolvimento conduzido pelos governantes.

É curioso que a consolidação de sua carreira artística tenha um ponto comum com a trajetória intelectual de seu pai: ambos tiveram o reconhecimento de suas obras em épocas de intensa transformação da sociedade brasileira e sob a tutela de regimes autoritários. As convicções políticas de Chico, seu apego à liberdade e sua demanda por reformas sociais, orientam-se pelo mesmo “ânimo radical” que Antonio Candido identifica na obra inaugural de Sérgio. Chico teria herdado uma espécie de “utopia social” que consistiria “na crença de que a construção de um país viável dependia e passava pela adoção de uma democracia de massas, na qual a maioria pobre tivesse a liderança do processo histórico”.

De fato, Chico volta a sua atenção para os marginalizados ou discriminados, dando voz e vez a malandros, sambistas, pivetes, bandidos, prostitutas, desvalidos, mutilados, pequenos funcionários, operários, sem-terra, retirantes da seca e mulheres abandonadas. Conforme Adélia Bezerra de Menezes, as canções “O que será” e “Vai passar”, compostas no auge da repressão policial, constituem o grande ponto de convergência do autor com o pensamento “radical” de seu pai. Em seus versos, Chico atribui ao povo iniciativa e criatividade política, admitindo pessoas simples como protagonistas da História.<sup>8</sup>

Além do interesse pelo conhecimento da sociedade brasileira e do exercício da crítica social, Chico herdou do pai preocupações estéticas, o gosto pela forma, o cultivo de metáforas e o encantamento pela palavra escrita. Na adolescência, foi a literatura que uniu pai e filho, como ele mesmo sublinha:

A minha tentativa de aproximação com meu pai foi através da literatura. Ele vivia fechado na biblioteca, e eu, que tinha medo de penetrar naquele território, comecei a ler algumas coisas. Ele me indicava desde clássicos, como Flaubert, até Céline, Camus e Sartre. Li, ainda em francês, Kafka e Dostoiévski, Tolstoi e uma boa dose de literatura russa. Mais prosa do que poesia: meu conhecimento de francês sempre foi suficiente para prosa e insuficiente para poesia. Eu me lembro de, lá pelo 18 anos, ir para faculdade de Arquitetura com esses livros em francês, o que era uma atitude um pouquinho esnobe. Talvez para me valorizar dentro de casa ou talvez para agradar meu pai (Entrevista a Folha de São Paulo 09 jan. 1994).

---

<sup>8</sup> Todas as letras das canções citadas ao longo do texto encontram-se disponíveis no anexo.



O ingresso, aos 18 anos, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, não representou uma opção profissional firme ou amadurecida. Apesar de o compositor demonstrar inclinação para a arquitetura desde a infância, quando rabiscava cidades imaginárias e sonhava morar em uma casa desenhada por Oscar Niemeyer, foi o impacto da inauguração da nova capital do país e todo o espírito inovador e promissor que marcaram essa época que o motivaram a estudar arquitetura. Chico cursou a faculdade apenas um ano. Abandonou o curso por conta do envolvimento com a música e da falta de aptidão para as disciplinas técnicas, frustração que aparece em alguns momentos de sua carreira e confessada na crônica autobiográfica “A casa do Oscar”.<sup>9</sup> A passagem pela faculdade, não obstante, foi uma oportunidade para conhecer o ambiente do movimento estudantil e frequentar os pontos em que a juventude paulistana ouvia música. A bossa-nova era a grande novidade.

No tempo de faculdade, Chico descobriu a literatura nacional, travando contato direto com alguns escritores brasileiros, amigos de seu pai e herdeiros de uma tradição modernista. Entre estes, destacavam-se os poetas João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, a poesia deste último seria citada em futuras composições como “A flor da idade” e “Até o fim”. Chico também leu muito o romancista Guimarães Rosa e encantou-se particularmente com o escritor mineiro: “Guimarães Rosa talvez seja um marco para mim. Foi uma descoberta. Durante muito tempo, queria escrever à lá Guimarães Rosa. Participei de diversos concursos na época, textos cheios de neologismos”.<sup>10</sup>

Quando, décadas depois, já um romancista com quatro livros publicados (Fazenda Modelo, Estorvo, Benjamim e Budapeste) e traduzidos em várias línguas, Chico Buarque foi indagado sobre a influência de seu pai. A sua resposta confirma a importância da figura de Sérgio Buarque para seu trabalho:

Existe um rigor formal na escrita de meu pai que procuro não desmerecer, quando faço literatura. Quando comecei a escrever, antes mesmo de fazer música era com meu pai que eu dialogava (...) Quando escrevi Fazenda Modelo, meu pai ainda era vivo e eu mostrava para ele os primeiros capítulos, ele leu e até gostou. Enfim, eu gostaria, entre outros motivos, de

---

<sup>9</sup> Em anexo.

<sup>10</sup> Entrevista a Folha de São Paulo, 09 jan. 1994. Disponível em :<<http://www.chicobuarque.com.br>.

ter meu pai vivo, sinto falta dele. Quando termino um livro, seria a primeira pessoa a quem eu mostraria o original.<sup>11</sup>

Quando Chico afirma que procura não “desmerecer a escrita do pai”, certamente está se referindo a seu estilo erudito e cuidadoso. Ao escrever livros ou letras para canções, o compositor se improvisa como pesquisador da língua portuguesa: recorre a enciclopédias e dicionários diversos, combina sons, brinca com as palavras, apela para a capacidade de as frases despertarem a intuição dos ouvintes ou leitores, faz uso de ditos populares ou expressões que caíram em desuso, enfim, se transforma em um “artesão da linguagem”, para usar uma expressão de Adélia Bezerra de Menezes. Na mesma entrevista, o compositor afirma que os seus livros de cabeceira seriam os cinco volumes do *Caldas Aulete*, dicionário analógico que recebeu de herança do pai.

Entretanto, a sensibilidade própria do arquiteto permaneceria nas outras formas de expressão artística desenvolvidas por Chico: o olhar crítico sobre a paisagem da cidade e o rigor estilístico na criação. A letra de “Construção”, apontada como uma obra-prima da moderna poesia brasileira, condensa processos diversificados de elaboração criativa: a construção das palavras, os encadeamentos fonéticos, as montagens sonoras e a distribuição do tempo na música exigem um senso de organização do espaço, conhecimento imprescindível à atividade do arquiteto.<sup>12</sup>

No ficcionista Chico Buarque, também encontramos resquícios do seu tempo de faculdade de arquitetura: em seu último livro, *Budapeste*, o autor desenha cidades, lugares e ambientes imaginários. O enredo se divide entre o Rio de Janeiro e Budapeste. Os detalhes com que descreve a capital da Hungria faz o leitor pensar que Chico tenha visitado essa cidade, o que nunca aconteceu. Trata-se de uma demonstração de como o artista é dado a exercícios de imaginação.

Apesar do sucesso que logrou como romancista e autor de teatro, foi na música que se consagrou profissionalmente; é como músico que Chico Buarque é admirado em seu país. Desde a mais tenra infância o autor mostrou-se fascinado pela música e, ao ser indagado sobre sua dedicação à literatura, afirmou:

---

<sup>11</sup> Ver CHICO O CRAQUE DE SEMPRE. Revista Caros Amigos. 1998, nº 21. p. 23.

<sup>12</sup> Foi o arquiteto e professor José Antônio Lemenhe, que me chamou a atenção para esse aspecto na música de Chico Buarque.

Eu tenho medo que a música me abandone já que estou me afastando dela. Às vezes, me pergunto: porque os compositores fazem suas músicas até os seus trinta anos e depois começam a parar? A literatura é a forma que encontrei para não continuar parado, que é algo que me aflige. Desde criança, sabia que a minha vocação era a música, mas sempre tive o temor de um dia ter que me aposentar.<sup>13</sup>

As primeiras experiências de Chico no campo musical contaram com a participação de nomes importantes da cultura brasileira, com destaque para Vinicius de Moraes, que costumava visitar a família Buarque de Holanda. Essas visitas são lembradas por Chico como momentos de imensa alegria para a família.<sup>14</sup> Na adolescência, com o impacto da bossa-nova, Chico teve o privilégio de ouvir em primeira mão as canções que Vinicius mostrava nas visitas que fazia a seu pai.

A bossa-nova, curto movimento, empreendido entre 1958 e 1962, revolveu as estruturas da música brasileira ao introduzir novos estilos de composição, harmonização e interpretação. Seus mentores, foram o pianista, compositor e arranjador Tom Jobim, o poeta Vinicius de Moraes, e o cantor-violonista João Gilberto. A bossa-nova, que logo ganharia prestígio internacional, marcou profundamente a geração de Chico. Grande parte dos jovens artistas que irromperam nos festivais de música dos anos sessenta sofreu a sua influência, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo, Jair Rodrigues, Milton Nascimento, Roberto Carlos, Nara Leão, Elis Regina, Maria Bethânia e Gal Costa, entre outros.

Chico encontrou outro atrativo na bossa-nova, além da qualidade puramente musical e de suas características de inovação: notoriamente tímido, o jovem compositor verificou que não seria mais necessário manter uma postura chamativa no palco nem exhibir uma voz pujante: bastava um banquinho e um violão. Aos 15 anos, conforme Humberto Werneck, o desejo de Chico era “fazer música como Tom Jobim, letra como Vinicius e cantar como João Gilberto”.

Em 1963, quando entrou na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Chico teve oportunidade de mostrar suas primeiras canções e de trocar experiências com outros

---

<sup>13</sup> Entrevista ao Estado de São Paulo/ Caderno 2, 29 jun. 2005. Disponível em: <<http://Chicobuarque.com.br>>.

<sup>14</sup> Esse fato é lembrado por Chico como um momento de imensa alegria para a família. Ver o belo documentário sobre a vida do poeta Vinicius de Moraes, intitulado “Vinicius”, dirigido por Miguel Faria Jr. em 2005.

colegas, também músicos iniciantes. Era o samba que predominava no porão do antigo prédio da FAU, onde os alunos organizavam encontros quase diários para cantar e fazer música tomando cerveja e cachaça. O nome de batismo das reuniões entregava tudo: *Sambafo* (Werneck 1989:28). Era um ambiente de muita discussão política e de experimentações no campo artístico no qual se sobressaía o Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE.

A estréia de Chico como compositor profissional se deu em dezembro de 1964, quando fez, sob encomenda, “Tem mais samba”, que substitui às pressas uma outra canção recusada para integrar o espetáculo musical “Balanço de Orfeu”, no teatro Maria Della Costa, em São Paulo. Chico mescla o samba e a bossa-nova: a música tinha traços de Tom Jobim, Vinicius e Noel Rosa:

As músicas que eu fiz primeiro tinham muita coisa de Noel. Eu ouvi muito Noel, é verdade, não vou negar. Mas aprendi a tocar violão com a bossa-nova. O fato de eu cantar músicas que diziam que era uma volta ao tradicional é porque quando comecei a cantar profissionalmente era o tempo em que a gente, mesmo gostando de João Gilberto, gostava de cantar samba. Não fui eu que comecei. Foi samba de Baden, foi letra de Vinicius falando em todo mundo cantar junto, coisa que a bossa-nova não dava oportunidade. Então, muito antes de eu fazer as músicas que apareceram, já tinha a “Deixa” de Baden e Vinicius e “Formosa”, que já era, de certa forma, uma volta ao tradicional. Mas nunca negando a bossa-nova.<sup>15</sup>

De fato, suas primeiras canções revelavam o deslumbramento com o samba, a tentativa de aproximação dos ritmos do morro e da tradição dos compositores de origem popular. Na época em que despontou, muitos consideram Chico como um “novo Noel”; suas letras e melodias tinham uma linguagem muito próxima do compositor de Vila Isabel. No entanto, o jovem compositor era influenciado por toda a geração de músicos populares que o antecedeu:

(..) Eu curti muito Wilson Batista, Geraldo Pereira, Dorival Caymmi e Nelson Cavaquinho que me tocou profundamente. Em outra linha, tinha Custódio Mesquita e Ari Barroso. Quando eu comecei a compor, eu fiz muitas canções à maneira de Noel, mas também quis recuperar artistas que ainda estavam vivos e esquecidos, como Ismael Silva, Ataulfo Alves, Ciro Monteiro e Cartola, todo esse pessoal que consolidou o samba no Brasil.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Ver a entrevista ao *Pasquim* em 1970. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br>>

<sup>16</sup>Entrevista de Chico Buarque a Rádio Eldorado em 27 set. 1989. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br>>

O interesse de Chico pelos compositores do passado representa bem mais que a simples admiração por seus padrões estéticos. Esses compositores contribuíram poderosamente para a construção do imaginário nacional e passavam ao jovem artista um vasto conjunto de sentimentos e percepções sobre a sociedade brasileira. Em muitas passagens de sua obra, Chico deixa entrever que as qualidades e potencialidades brasileiras são reveladas através da qualidade de sua música, mas isso está particularmente explícito em “Paratodos” (1993), uma mistura de auto-apresentação como “artista brasileiro” e receita para os problemas nacionais. Os remédios para as mazelas da sociedade ganham nomes de músicos, entre outros, Caymmi, Ary Barroso, Nelson Cavaquinho, Noel, Luiz Gonzaga, Cartola, Orestes Barbosa, Milton Nascimento e Edu Lobo.

Mas, se Chico vê na música brasileira maravilhosos recursos terapêuticos, é no samba que identifica o que há de melhor como produto nacional. O samba é a expressão acabada da criatividade nacional e é insistentemente usado pelo compositor como sinônimo do próprio país, de seu passado, da expectativa de liberdade, da alegria, da felicidade do povo; a sociedade é diversas vezes designada como um bloco de samba. Em “Bom tempo” (1968), é no “compasso do samba” que o brasileiro desfaz o seu cansaço; em “Vai passar” (1984), a derrota do regime militar é apresentada como um samba popular que passará pela avenida. Em 1965, com “Meu refrão”, é através do samba que desponta o âmago do brasileiro pobre:

Eu nasci sem sorte  
Moro num barraco  
Mas meu santo é forte  
E o samba é meu fraco  
No meu samba eu digo  
O que é de coração

A consolidação do samba como expressão artística *nacional*, ocorrida entre 1929 e 1945, tida como a “Época de Ouro” na periodização estabelecida por Hermano Vianna, deu-se paralelamente ao intenso debate sobre o “caráter da sociedade brasileira”, a “formação social brasileira” ou a busca das “raízes do Brasil”. Esse é também o período de implantação da radiofonia, que ensejou a possibilidade de transformar grande parte da população dispersa pelo vasto território brasileiro em

“público ouvinte”. O desenvolvimento das possibilidades técnicas da comunicação de massa garantiu tanto o registro das composições, ou seja, a ampliação da “memória musical”, como assegurou condições para o aparecimento e a consagração de artistas talentosos. Esse é o período em que o samba passa a ser de fato reconhecido como gênero musical brasileiro.

Até 1930 o samba era fortemente rejeitado pelas elites que o consideravam uma expressão de menor valor, própria das camadas populares. Mesmo em 1945, quando Janet de Almeida e Haroldo Barbosa compuseram “Pra que discutir com madame”, ainda havia reações negativas ao gênero:

Madame diz que a raça não melhora  
Que a vida piora por causa do samba  
Madame diz que o samba tem pecado  
Que o samba coitado devia acabar  
Madame diz que o samba tem cachaça  
Mistura de raça, mistura de cor  
Madame diz que o samba é democrata  
É música barata sem nenhum valor

A defesa do samba, entretanto, já estava bem associada à democratização da sociedade e à afirmação da brasilidade:

Madame tem um parafuso a menos  
Só fala veneno, meu deus que horror  
O samba brasileiro democrata  
Brasileiro na batata é que tem valor

Hermano Vianna argumenta que essa transição vem sendo mal interpretada pelos estudiosos da cultura brasileira: faltaria explicações de “como se deu essa passagem, de ritmo maldito à música nacional e de certa forma oficial”. Para o autor, a referida passagem seria um dos aspectos que constituem o grande “mistério do samba” e, no sentido de desvendá-lo, deve-se considerar o projeto nacionalista desenvolvido a partir da Revolução de 1930 e a sua imbricação ideológica na construção do “Brasil moderno”.<sup>17</sup>

A publicação de *Casa-grande e Senzala*, em 1933, representou um momento em que a elite intelectual brasileira passaria a admitir com bons olhos, pelo menos no

---

<sup>17</sup> Viana diz que tudo relacionado com o samba é motivo de polêmica, a autenticidade, se é baiano ou carioca, se ele foi criado no asfalto ou no morro, qual seria o primeiro samba. Ver VIANA, Hermano, *O mistério do samba*. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1995.

campo literário, a contribuição dos negros na configuração da nacionalidade. Gilberto Freyre, elaborando teorias sobre o valor da mestiçagem, sinaliza a absorção das expressões culturais das camadas populares, agora vistas como motivo de orgulho e originalidade.

Como a música exerce um papel eficiente de comunicação entre grupos sociais diversos, nada mais oportuno para o esforço de construção da comunidade nacional do que a valorização de um gênero musical associado aos antigos escravos. O sucesso do samba, por sua vez, ajudou a negros e mulatos a se perceberem integrantes da sociedade. A conversão do samba em símbolo de nacionalidade não deixou de representar um artifício para a ocultação das grandes resistências à integração do elemento negro na sociedade brasileira.

Em 1978, o compositor Nelson Sargento, sambista, negro, de origem humilde e semi-analfabeto compõe o samba “Agoniza mais não morre”, no qual fala do poder de resistência dos negros em relação às suas expressões culturais:

Samba  
 Agoniza mais não morre  
 Alguém sempre te socorre  
 Antes do suspiro derradeiro  
 Samba  
 Negro, forte destemido  
 Foi duramente perseguido  
 Na esquina, no botequim e no terreiro  
 Samba  
 Inocente pé no chão  
 A fidalguia do salão  
 Te abraçou, te envolveu

Mudaram  
 Toda a tua estrutura  
 Te impuseram outra cultura  
 E você nem percebeu

Nelson sargento, além de denunciar a repressão que o samba sofreu, contextualiza a trajetória desse gênero musical, quando passou a penetrar na fina sociedade, no entanto, teve que sofrer um processo de transformação: “Mudaram / Toda a tua estrutura / Te impuseram outra cultura / E você nem percebeu”.

Eduardo Diatahy (1982) comenta que as elites brasileiras, agindo de acordo com seus interesses, têm o hábito de se apropriarem das manifestações de cunho

popular. Segundo o autor, o processo de dominação cultural possui várias fases: repressão, apropriação, recodificação e transformação, que somadas ao controle individual, traduzem a mudança histórica do samba. Esse processo de aculturação contou com a participação de compositores de diferentes classe sociais.<sup>18</sup>

É no Rio de Janeiro, maior cidade do Brasil, e sede do poder central, que ocorre o processo de nacionalização do samba. Pólo natural de atração de brasileiros e estrangeiros, o Rio, na primeira metade do século XX, oferecia as melhores condições para as trocas culturais entre grupos sociais distintos. Um dos mais criativos compositores dessa fase é Noel Rosa, oriundo da classe média carioca. Em que pese sua curta trajetória artística, compreendida entre 1929 e 1937, Noel compôs mais de 250 composições, das quais a maioria apresentada como samba, inovando a linguagem e a temática da música popular brasileira. Alguns estudiosos observaram a proximidade de sua obra com a estética do movimento modernista.<sup>19</sup>

Afonso Romano de Sant'Anna ressalta a importância do compositor na criação de um novo tipo de lírica popular: “Noel rompeu com as convenções poéticas, renovou o vocabulário, encontrou rimas surpreendentes, trouxe novos temas, permanecendo como um dos maiores letristas da música popular brasileira” (1982, p.191). De fato, Noel produziu canções com temáticas relacionadas ao cotidiano urbano, utilizando uma linguagem perceptível à grande aglomerada na cidade, com palavras simples e despojadas, repleta de gírias e expressões de uso popular. José Ramos Tinhorão considera que esses recursos permitiram a rápida penetração do samba de Noel nas classes populares (1987, p.46).

Ary Barroso, outro compositor admirado por Chico Buarque, em oposição ao estilo irreverente e contestador de Noel, conseguiria também grande penetração. Vindo do interior de Minas Gerais, Ary integrou-se ainda jovem ao ambiente do Rio de Janeiro, estabelecendo contatos com setores relacionados à atividade cultural. Exercitando estilos musicais variados, destacou-se sobretudo como “sambista”; de outra forma, não teria exercido o relevante papel a que se propôs como difusor do

---

<sup>18</sup> Cf. OLIVEN, Rubem. *Violência e Cultura no Brasil*. Petrópolis. Editora Vozes, 1982.

<sup>19</sup> Os biógrafos de Noel Rosa, João Máximo e Carlos Didier afirmam que Noel não teve muita consciência do que foi a semana de Arte Moderna.: “No ginásio de São Bento, que ele cursou de 1923 a 1930, jamais se tocou no assunto, como atestam a coleção de *A Alvorada*, revista cultural do colégio. Para os alunos do colégio, e para o menino de Vila Isabel, poeta maior era Olavo Bilac” (1990, p.229).



espírito “nacionalista”. Ao firmar o samba de exaltação ou “samba-cívico”, o artista revelava seu pleno envolvimento com a proposta reformista do Estado Novo de “forjar a unidade da pátria”.

Para Lúcia Lippi (1982), “a ideologia nacionalista empenha-se em indicar traços étnicos, culturais, geográficos e históricos que pudessem definir noções como brasileiro e brasilidade”. É nesse contexto ideológico que nasce a canção mais conhecida de Ary Barroso, “Aquarela do Brasil” (1939), uma referência para os brasileiros e grande marco da consagração do samba como símbolo nacional. A música, com suas remessas ao passado escravista, convocando a mãe preta, a morena sestrosa, o bamboleio que faz girar à cena brasileira, obteve o primeiro lugar num concurso promovido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão criado por Getúlio Vargas para aplicar a censura. A sua carreira foi gloriosa: gravada em diversos idiomas e por diferentes artistas estrangeiros, fez grande sucesso nos Estados Unidos e chegou a ultrapassar a marca de um milhão de execuções.

A versão de lançamento de “Aquarela do Brasil” ganhou orquestração solene e arranjo musical do maestro Radamés Gnattali, combinando ou mesmo ultrapassando a grandiloqüência dos seus versos. Um pesquisador de música brasileira, Vasco Mariz, observa que Ari “imprimiu novo impulso à orquestração da música popular, ampliando-a com alentados conjuntos (..), dando-lhe um toque grandioso que seus antecessores não haviam descoberto”. Afirma ainda esse autor:

Sinhô, Noel e Pixinguinha foram cantores de determinados bairros cariocas e de estados de espírito da boemia do Rio de Janeiro; Caymmi trouxe-nos a melancolia das toadas praianas do Norte, mas só Ari Barroso fez cantar o Brasil inteiro em uníssono, de peito estufado por ser bem brasileiro, deste Brasil do “mulato inzoneiro”!

O que o pesquisador quis dizer com a expressão “Brasil inteiro”? O que poderia tornar o país “bem brasileiro” senão uma obra de arte capaz de transmitir a sensação de unidade entre elementos socialmente antagônicos, de “esquecimento” do sombrio passado escravista em nome da convivência harmônica da comunidade nacional? O samba-exaltação criado por Ary Barroso consegue passar a idéia de que haveria uma maravilhosa herança comum à todos os integrantes da sociedade

profundamente fragmentada: o ambiente natural exuberante e generosamente acolhedor. No depoimento do compositor a Mariza Lira sobre a criação de “Aquarela do Brasil”, em 1958, pode-se perceber o quanto o artista emprestava calculadamente o seu talento à construção da nacionalidade nos termos propostos pelo Estado Novo. Tratava-se, na expressão do compositor, de “divinizar” o Brasil:

Fui sentindo toda a grandeza, o valor e a opulência da nossa terra, gigante pela própria natureza. Revivi, com orgulho, a tradição dos painéis nacionais e lancei os primeiros acordes, vibrantes, aliás. Foi um clangor de emoções. O ritmo original, diferente, cantava na minha imaginação, destacando-se do ruído forte da chuva, em batidas sincopadas de tamborins fantásticos. O resto veio naturalmente, música e letra de uma vez só. Grafei logo na pauta e no papel o samba que produzira, batizando-a de Aquarela do Brasil (...). Senti-me outro. De dentro de minha alma, extravasara um samba que eu há muito tempo desejava, um samba que, em sonoridades brilhantes e fortes, desenhasse a grandeza, a exuberância da terra promissora, da gente boa, laboriosa e pacífica, povo que ama a terra em que nasce. Esse samba diviniza, numa apoteose sonora, esse Brasil glorioso.<sup>20</sup>

Tinhorão lembra que ao governo de Getúlio Vargas não escapou o papel político que o produto “música popular” representaria “como símbolo de vitalidade e do otimismo da sociedade em expansão”. Em 1935, Getúlio apropriando-se de um recurso adotado pelo então prefeito do Rio de Janeiro, Pedro Ernesto, inaugura o programa radiofônico “A Hora do Brasil”, tornando-o um veículo de propaganda do Estado. Essa emissora passou a intercalar, em sua programação, informações da ação governamental com apresentações dos mais conhecidos cantores, instrumentistas e orquestras populares da época (Tinhorão, 1999, p.299) .

O projeto autoritário do Estado Novo interfere em diversas atividades artísticas. Monique Augras (1998, p.95), lembra que os desfiles de escolas de samba passam a ser subvencionados também em 1935, e a partir de 1937, a escolha de temas ligados à história oficial do Brasil para os sambas que animariam os desfiles de carnaval seria compulsória. Compositores populares foram incentivados a produzir músicas que atendessem aos “interesses nacionais”; temáticas relacionadas com a malandragem foram então substituídas pela apologia ao trabalho.

---

<sup>20</sup> Extraído de *A canção no Tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. (Melo, 2002, p. 177).

O ufanismo de “Aquarela do Brasil” abre caminho para a construção, na música popular, de imagens do Brasil.<sup>21</sup> Chico Buarque revelou a influência de Noel em músicas como “Meu refrão”, “A Rita”, “Quem te viu, quem te vê” e “Juca”. Já a presença de Ary Barroso em seu cancionário poderia ser exemplificada no esforço de pregar a unidade do país a partir da diversidade cultural. Apesar de suas posturas políticas diferenciadas e da forte sensibilidade de Chico frente aos dramas do brasileiro pobre, ambos comungaram a vontade de integrar a “comunidade imaginada”.

Chico sempre fez questão de se apresentar como um sambista e de valorizar gêneros tradicionais. Não obstante, sua produção é indiscutivelmente eclética e inovadora. Sua música conjuga tanto elementos considerados “tradicionais” como modernos. Inclui gêneros antigos, como o xote (“A Violeira”, “Xote de Navegação”); a modinha (“Até pensei”); ritmos que andavam esquecidos como o maxixe (“Bom tempo”); a velha valsa (“Valsinha”, “Valsa brasileira”); a marchinha (“A Banda”, “Rio 42”); o bolero (“Anos dourados”); o choro (“Um chorinho”); gêneros regionais como o maracatu (“Até o fim”); o frevo (“Não existe pecado ao Sul do Equador”); a música sertaneja (“O cio da terra”); recupera cantigas populares (“Teresinha”); ritmos ultramarinos (“Fado tropical”, “Tanto mar”) e continentais (“Tango do covil”). O compositor também mostrou-se capaz de dominar plenamente as harmonizações dissonantes da bossa-nova (“Desalento”, “Imagina”); da canção romântica (“Eu te amo”, “Futuros amantes”) e do *rock* brasileiro (“Jorge Maravilha”). Sua obra dialoga grande diversidade de autores, desde Catulo da Paixão Cearense a representantes do *rap* nacional (“Ode aos ratos”).

Já em sua fase madura, depois de se definir como “artista brasileiro” em “Paratodos”, Chico compõe, no mesmo trabalho que leva o nome da canção, uma série de músicas em que reitera seu apego às expressões da musicalidade brasileira, hoje apresentadas como tradicionais, como “Choro bandido”, “Tempo do artista”, “Piano na Mangueira” e “De volta ao samba”. Nesta última, o compositor pede desculpas ao samba por ter explorado outros gêneros e afirma a crença em sua

---

<sup>21</sup> Ary influenciou vários compositores a produzirem canções ufanistas. São exemplos de samba-exaltação, sucessos na década de 40: “Brasil” (1940) de Benedito Lacerda e Aldo Cabral; “Canta Brasil” (1942) de Alcir Pires e David Nasser; “Onde o céu é mais azul” (1943) de Alcir Pires, João de barro e Alberto Ribeiro; entre outros.

eternidade de que, mesmo após a sua morte, o samba vai permanecer, pois ele é brasileiro e eterno:

Pensou que eu não vinha mais, pensou  
 Cansou de esperar por mim  
 Acenda o refletor  
 Apure o tamborim  
 Aqui é o meu lugar  
 Eu vim

Eu sei que fui um impostor  
 Hipócrita querendo renegar o seu amor  
 Porém me deixe ao menos ser  
 Pela última vez o seu compositor  
 (...)
 Pois quando de uma vez por todas  
 Eu me for  
 E o silêncio me abraçar  
 Você sambará sem mim

Ao revelar essa percepção de conjunto, Chico privilegia o aspecto nacional a partir da sua heterogeneidade, uma proposta completamente distinta da modernista, que buscava no discurso homogêneo a chave de integração da nação. Em “Paratodos”, as singularidades musicais dos compositores brasileiros são valorizadas como diferenças que se suplementam ao conceito de nação. O autor, portanto, confirma a natureza heterogênea, híbrida e mestiça da música popular brasileira.

Assim como o pai, que mergulhou no passado para compreender e acalantar um futuro melhor para a sociedade brasileira, Chico, pelo caminho da música, caminhou no mesmo sentido. Assim o filho de Sérgio Buarque resume suas convicções: “A utopia de um país possível está preservada nesse manancial de beleza do cancionário do Brasil” (Chico Buarque, 2005)<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Declaração dada para o especial da cantora Maria Bethânia “Música é perfume” (2005).

### Capítulo III

## CRIANDO O PASSADO E O FUTURO

Em 1966, Chico Buarque tornou-se subitamente conhecido produzindo lindas fantasias sobre o passado dos brasileiros. A sua imagem de saudosista e de cultor da tradição foi disseminada por conta de suas primeiras composições e, logo em seguida, das disputas com artistas ávidos de espaço, que se agruparam no chamado movimento *tropicalista*. Uma frase ferina do compositor Tom Zé, no calor dos debates no final dos anos 60, ilustra o esforço de caracterização de Chico como um cultor do passado. Na pretensão de mostrar-se comprometido com a renovação da música brasileira, Tom Zé declarou que Chico “merecia respeito”, pois, afinal, seria “nosso avô” (Werneck, 2006,p.59).

Essa caracterização de Chico foi absorvida pela literatura acadêmica. Adélia Bezerra de Menezes (1982), por exemplo, considera o primeiro período do trajeto de Chico como marcado por uma “obsessão nostálgica”, um encantamento pelo passado. Adiantaria ainda, de forma meio enigmática, que o artista recusaria o “presente sofrido”. Ora, os adeptos da renovação não recusariam igualmente o “presente sofrido”?

O primeiro grande sucesso de Chico, “A Banda”, de 1966, uma música que atingiu amplas camadas sociais foi certamente fundamental para que o artista fosse apontado como um cultor do passado. A pouca idade do autor, estampada na timidez que se tornaria legendária, e na cara de menino bem comportado, ajudaria a alimentar o imaginário sobre o artista. Os brasileiros estavam absolutamente encantados com a canção. Num país submetido a uma ditadura militar e vivenciando intensivamente grandes mudanças estruturais, a marchinha de sabor antigo trazia repentinamente de volta um Brasil que na cabeça de cada um devia ter existido no passado.

Mas, há algo intrigante no grande sucesso obtido pela música: a sua nostalgia não induzia à tristeza, ao contrário, era percebida como um chamado à festa, à alegria

e, como tal, contagiou a todos. Além disso, apesar do pretense culto ao passado sugerido pela música, ninguém, além de artistas que disputavam com ele a popularidade, acoimaria o compositor de retrógrado. Chico não foi estigmatizado como um opositor das novidades, ao contrário, era visto como um jovem que se incluía entre os renovadores da música brasileira, artistas como Vinicius de Moraes, Tom Jobim, João Gilberto, Carlos Lyra, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, Milton Nascimento, Edu Lobo e Baden Powell, foram cultuados pela movimentada juventude estudantil dos anos sessenta.

O apelo à confraternização, contido em “A Banda”, mostrou-se forte o bastante para dividir o primeiro lugar no II Festival de Música Popular Brasileira com “Disparada”, uma parceria de Geraldo Vandré e Théo Barros. No contexto do concurso promovido pela TV Record, a proeza de Chico foi extraordinária: o ambiente era eletrizado pelo protesto contra o regime militar e a música de Vandré, na voz arrebatada de Jair Rodrigues, ecoava como um chamamento à rebeldia coletiva: “porque gado a gente marca, tange, ferra, engorda e mata, mas com gente é diferente!”

Um trecho de Zuza Homem de Mello retrata a atenção com que os brasileiros seguiam a disputa depois que as duas músicas foram selecionadas para a fase final do Festival:

Nos dez dias seguintes, a cidade de São Paulo passou a viver em função do grande duelo marcado para a final do II Festival da Record. Nas rodas e reuniões, a discussão sempre desembocava nas preferências entre as duas músicas. Como as transmissões diretas do Festival chegavam a quase todo país, o tema ganhou amplitude nacional. Nunca o Brasil vivera uma discussão cultural tão empolgante como aquela. “A Banda” contra “Disparada” era como Palmeiras X Corinthians, como Vasco X Flamengo em decisão de campeonato. Inúmeros cronistas escreveram sobre o assunto nos principais jornais. O Estado de São Paulo resumiu: “Desde o finzinho de setembro, só duas torcidas contam: a da Associação Atlética Disparada e a da Banda Futebol Clube”. Nenhum tema artístico ganhou tão rapidamente as ruas, sendo discutido por freqüentadores de bares e botequins, por motoristas e passageiros de táxis, pela aluna e o professor, a dona de casa e a empregada. Faziam-se apostas nos elevadores, todo mundo tinha um palpite, cada um preferia um ritmo. Acontecia a discussão sobre estética na rua, o gari e o jornalista argumentavam o que era mais bonito, o que era mais moderno, o que era mais antigo, qual letra era melhor... O Brasil inteiro viu pela primeira vez que música popular era coisa muito séria (MELLO,2003, p.129).

A disputa entre as duas composições e o clima tenso na platéia foram amenizados com a partilha do primeiro lugar no Festival. Como relata Zuza Homem de Melo, “A Banda” foi eleita pelos jurados como a única vencedora do certame, mas essa decisão foi recusada nos bastidores por Chico Buarque, que teria reconhecido a superioridade musical da canção de Vandré. De fato, “Disparada” continha muitos ingredientes bem sintonizados com a conjuntura política.

“Disparada” foi concebida por Vandré, que escreveu o longo poema, e Theo Barros, que o musicou como uma “moda de viola”. Entretanto, o resultado geral da cria o evocava mais diretamente a cultura sertaneja nordestina, posta em destaque por grandes romancistas e pelo cinema novo. A bela e rebuscada can o tinha, antes de tudo, uma conota o guerreira: falava de resistência, sangue, morte e valentia; mencionando “um reino que não tem rei” induzia facilmente o imaginário urbano a associa es com a resistência dos cangaceiros que, outrora, desafiavam governantes e potentados nos sertões nordestinos ou com outros vastos espaços interioranos dedicados   produ o extensiva de gado. Enfim, remetia o ouvinte a cenários de luta, em terras distantes, onde a legalidade não penetrava facilmente. A poesia de Vandré era fortemente influenciada por Guimarães Rosa.

A forma com a qual a música foi apresentada no Festival reforçou o impacto provocado nos ouvintes. O acompanhamento contava com uma viola sertaneja, instrumento posto em escanteio desde a populariza o da bossa-nova, que valorizou particularmente o violão e, em certa medida, o piano. O uso da viola sertaneja configurava um certo contraponto   impetuosa emergência dos instrumentos eletrônicos no mundo musical brasileiro.

Outros detalhes reforçavam o encanto dos ouvintes: o ritmo da música de Vandré e Théo Barros era, surpreendentemente, marcado por uma queixada de burro que reproduzia a sonoridade de um chicote; Jair Rodrigues fora induzido por Vandré a cantar a música sem sorrir e a evitar suas costumeiras galhofas e brincadeiras no palco, conforme o detalhado relato de Zuza Homem de Melo. O cantor fitava diretamente o público antes de começar com uma fórmula t pica das pelejas sonoras dos cantadores sertanejos:

Prepare seu cora o  
pras coisas que eu vou contar

eu venho lá do sertão  
 e posso não lhe agradar!  
 Aprendi a dizer não  
 ver a morte sem chorar  
 a morte, o destino, tudo....

Na voz doce e calma, no jeito encabulado de Nara Leão e do próprio Chico, a apresentação de “A Banda” aparecia como o avesso das intenções de Théo Barros e Vandré. Na frente de uma bandinha de coreto de interior, executando um arranjo de Geny Marcondes, com tuba e bumbo, a voz quase sumida de Nara falava de alguém que estava “à toa na vida” e que, de repente, foi surpreendido por uma banda que passava “cantando coisas de amor”. Descortina-se, então, um instante mágico, ninguém resiste ao apelo do som festivo: pessoas de vida sofrida, homens preocupados em ganhar dinheiro, malandros faroleiros, contadores de vantagem, namoradas com a cabeça nas estrelas, meninos correndo agitados, velhos frágeis, pessoas arredias, como a moça feia, enfim, todos esquecem seus dramas, preocupações e tristezas, afastam-se do comezinho, vão à rua, numa alegre celebração coletiva. A natureza tropical contribui generosamente para a festa: a lua cheia, que vivia encoberta, aparece radiosa para enfeitar a cidade. A banda, “cantando coisas de amor”, tem o condão de unir instantânea e alegremente, sem maiores dificuldades, um diversificado mosaico social. No entanto, a magia é passageira, fugaz como um sonho: do jeito que a alegria chega, vai embora; depois de a banda passar, todos voltam a seus lugares e a suas dores.

Na época, Carlos Drummond de Andrade sintetizou as sensações provocadas pela música:

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>23</sup>

Drummond, com sua autoridade de homem vivido, poeta consagrado, decreta sumariamente: “tão simples, tão brasileira, tão antiga”... Refere-se ainda a uma “alma

---

<sup>23</sup> Crônica em anexo.



da gente”, ou seja, a alma de uma comunidade plenamente identificada, supostamente coesa, maior que as disputas políticas. Essa “alma”, assim, como o “partido congregacional” mencionado pelo poeta, não poderiam ser outra coisa que o próprio Brasil. Como não se concebe uma nação sem a união de seus filhos, Drummond sublinha que a música de Chico não chama para o confronto, não convida a matar e sobrepõe-se a divergências menores.

De fato, o arrebatamento provocado por “A Banda” não encontrou fronteiras ideológicas. Nelson Rodrigues, crítico radical da esquerda, defensor entusiasmado do regime militar, torna público o seu encantamento com a música: “O povo não assobiava mais, voltou a assobiar por causa do Chico (...). Ao ouvir a marchinha genial, a minha vontade foi de sair de casa, me sentar no meio-fio e começar a chorar.”

É provável que os dois escritores, homens de uma geração anterior a de Chico Buarque, tenham lembrado de suas infâncias, vividas no interior ou de passagens em cidades interioranas mais desenvolvidas, onde viram bandas em coretos animando pessoas nas praças. Mas, a maioria dos brasileiros, em particular os da geração de Chico Buarque, não poderiam ter de fato registro significativo de tais cenas.

Bandas de música não são “tão simples”, nem “tão brasileiras”, nem “tão antigas” como se referiu Drummond. O conjunto musical retratado na canção de Chico, composto por variados instrumentos de sopro e de percussão, era uma invenção disseminada na Europa ao longo do século XIX, período em que as cidades cresciam rapidamente com o desenvolvimento das atividades industriais. Se as origens dos instrumentos de sopro situam-se em tempos imemoriais, a produção em escala industrial e a sua comercialização teve que aguardar o aperfeiçoamento tecnológico moderno.

No Brasil, durante o século XIX, apenas as poucas cidades de economia mais pujante formavam bandas. Boa parte dos conjuntos musicais existentes pertencia a corporações militares e eram raras as cidades que abrigavam unidades militares com porte capaz de mantê-las. Os conjuntos musicais efetivamente conhecidos pela maioria dos brasileiros eram baseados em instrumentos de corda e de percussão. Raras municipalidades poderiam arcar com as despesas de aquisição de instrumentos musicais, via de regra, importados. Além do mais, a possibilidade de acesso a estudos

musicais necessários à formação de bandas era extremamente limitada. José Ramos Tinhorão assinalou que a ausência de escolas e de professores fez com que, até recentemente, a maioria dos instrumentistas de sopro do Brasil fosse formada em bandas militares.<sup>24</sup>

O próprio Chico Buarque, na época um jovem de 22 anos de idade, nascido e formado na cidade grande, esclarece a sua pouca convivência com as bandas:

(...) eu não poderia ter escrito “A Banda” porque eu nasci em cidade grande e nunca vi banda. Eu morava na Hadock Lobo, em São Paulo, o terreno de costas era baldio que é na rua Augusta. Hoje a rua Augusta é aquele negócio, mas naquele tempo tinha circo, parque de diversão, eu lembro que tinha bandinha lá. Quando estudei em Cataguases havia bandas. Quando estive na Europa via a banda de escoceses, a troca de guarda, que inclusive marcou bastante. Vi que a banda é um negócio alegre para todo mundo e ela tem a função de congregar pessoas (...). (MIS - Museu da Imagem e do Som 11/11/1966)

Mesmo nas capitais dos estados brasileiros, os coretos estavam em desuso à época em que “A Banda” foi composta e se tornou um sucesso instantâneo. O som de bandas que porventura a maior parte dos brasileiros da geração de Chico Buarque guardava na memória seria mais provavelmente o das paradas militares comemorativas do 7 de setembro.

Um ano após a composição de “A Banda”, Chico leva novamente seus ouvintes a visitar o passado, com “Realejo”:

Estou vendendo um realejo  
quem vai levar  
Já vendi tanta alegria  
Vendi sonhos a varejo  
Ninguém mais quer hoje em dia  
Acreditar no realejo  
Sua sorte, seu desejo  
ninguém mais veio tirar  
então eu vendo um realejo  
quem vai levar  
(...)  
Quando eu punha na calçada  
sua valsa encantadora  
vinha moça apaixonada  
vinha moça casadoura  
Hoje em dia já não vejo

---

<sup>24</sup> Cf. José Ramos Tinhorão (1998, p.178)

serventia em seu cantar  
então eu vendo o realejo

Boa parte dos ouvintes de Chico certamente nunca haviam tirado a sorte em realejos; não poderiam portanto cogitar a falta de “serventia” desses instrumentos. No entanto, a melodia singela e o ritmo lento, quase arrastado dessa música, eram convites para associar o realejo à um tempo em que o país deveria ser melhor. Certamente não ligariam o realejo à miséria das cidades, aos surtos epidêmicos, ao êxodo rural, às crises econômicas ou à violência, seja de marginais seja dos potentados ou ainda do Estado. Chico os levaria a reconhecer facilmente traços de um cancionero nacional do qual os brasileiros deveriam se orgulhar.

O desaparecimento do realejo, assim como a falta das cadeiras nas calçadas, as brincadeiras no quintal e os namoros cerimoniais nos jardins passavam a ser percebidos pela juventude criada em apartamentos como marcas de um passado em que a vida era mais simples e gostosa. Em músicas como “A Banda”, “Realejo” e “A Televisão”, compostas na mesma época, Chico registrava as vertiginosas mudanças provocadas pelo surgimento da televisão: “em casa a roda já mudou, que a moda muda, a roda é triste, a roda é muda em volta lá da televisão”... O tom de lamento desses versos, que, aliás, não ganharam lugar entre os prediletos do compositor, reflete a perda de tranquilidade das cidades brasileiras e a rápida mudança dos costumes. Os anos sessenta marcam a grande explosão do crescimento urbano; as cidades experimentavam uma desenfreada expansão horizontal e vertical. A chegada da televisão impunha novas sociabilidades e novas possibilidades de estímulos à emoção:

Os namorados já dispensam seu namoro  
Quem quer riso, quem quer choro  
Não faz mais esforço não  
E a própria vida  
Ainda vai sentar sentida  
Vendo a vida mais vivida  
Que vem lá da televisão...

Nessa época, parte significativa da produção musical brasileira assinalava as mudanças na vida urbana e denunciava possíveis efeitos negativos das extraordinárias inovações tecnológicas. As canções que remetiam ao passado e punham as novidades sob suspeita eram candidatas naturais ao sucesso instantâneo. Nesse sentido, talvez o

melhor exemplo seja a música “Lunik 9”, de Gilberto Gil, lançada no mesmo ano de “A Banda”. A longa poesia é plena de revelações interessantes sobre os dilemas colocados pelas rupturas então vivenciadas; o jovem baiano estava preocupado com as ameaças da conquista do espaço sobre o luar, a flor e o violão:

Poetas, seresteiros, namorados, correi  
 É chegada a hora de escrever e cantar  
 Talvez as derradeiras noites de luar  
 Momento histórico  
 Simples resultado  
 Do desenvolvimento da ciência viva  
 Afirmação do homem  
 Normal, gradativa  
 Sobre o universo natural  
 Sei lá que mais

Ah, sim!  
 Os místicos também  
 Profetizando em tudo o fim do mundo  
 E em tudo o início dos tempos do além  
 Em cada consciência  
 Em todos os confins  
 Da nova guerra ouvem-se os clarins

Guerra diferente das tradicionais  
 Guerra de astronautas nos espaços siderais  
 E tudo isso em meio às discussões  
 Muitos palpites, mil opiniões  
 Um fato só já existe  
 Que ninguém pode negar / 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, já!

Lá se foi o homem  
 Conquistar os mundos  
 Lá se foi  
 Lá se foi buscando  
 A esperança que aqui já se foi  
 Nos jornais, manchetes, sensação  
 Reportagens, fotos, conclusão:  
 A lua foi alcançada afinal  
 Muito bem  
 Confesso que estou contente também

A mim me resta disso tudo uma tristeza só  
 Talvez não tenha mais luar  
 Pra clarear minha canção  
 O que será do verso sem luar?  
 O que será do mar  
 Da flor, do violão?  
 Tenho pensado tanto, mas nem sei  
 (...)

O tom de denúncia ou de alerta geral com que Gilberto Gil concebeu essa canção acompanha de perto o conteúdo e a estética dos discursos políticos estudantis. O compositor pôs rigorosamente sua criatividade musical a serviço da mensagem política-literária. O formato pouco ortodoxo da canção, com variação inopinada de gêneros musicais (toada, marcha e samba) certamente contribuiu para firmar a imagem de Gilberto Gil como um renovador, mas não é difícil perceber o sentimento ambíguo do artista frente à novidade espetacular. O autor ficou “contente também” com o vôo espacial que alcançou a Lua, mas não escondia sua tristeza com o devassamento do astro desde sempre associado aos enigmas e paixões humanas; saúda o avanço da ciência como “afirmação do homem, normal, gradativa”, mas suspeita de que a afetividade estaria sob ameaça e conclama as pessoas de sentimento à uma reação; considera que a esperança dos terráqueos estaria doravante no espaço sideral. Se a mensagem política é confusa, o apelo em favor da preservação dos símbolos de encantamento afetivo é evidente: “poetas, seresteiros, namorados, correí”.

O ambiente favorável ao sucesso das remessas musicais nostálgicas não ficaria despercebido pelos autores de acentuado instinto comercial. Assim, cerca de um ano depois de “A Banda”, Carlos Imperial, roqueiro conhecido, lança, na voz de Ronnie Von, uma marchinha em moldes bem tradicionais, “A praça”.

Na obra de Chico Buarque, as remessas ao passado transcendem largamente o período que muitos comentadores reconhecem como sua época de nostalgia. É possível encontrar ao longo de seus quarenta anos de atividade como compositor, numerosas passagens em que descreve cenários que haviam deixado de existir. Mais de dez anos depois de sua estréia bem sucedida o compositor comporia “Maninha”, música que situa as brincadeiras e cumplicidades entre irmãos num ambiente de fogueiras, balões, jaqueiras, luars dos sertões, roupas nos varais; um tempo em que todas as modinhas falavam de amor<sup>25</sup>. A remessa fica ainda mais forte por conta da presença incidental de Catulo da Paixão Cearense:

---

<sup>25</sup> Em entrevista, Vinicius de Moraes, amigo próximo e parceiro, zomba de Chico ao lembrar que as figuras evocadas nessa canção não passam de ilusões, nunca fizeram parte de sua infância, ou seja, são construções idealizadas de um passado imaginado ou desejado pelo artista. Ver o documentário musical “Meus caros amigos”, direção de Roberto Oliveira, lançado no Brasil em 2004.

Se lembra da fogueira  
 Se lembra dos balões  
 Se lembra dos luars dos sertões  
 A roupa no varal  
 Feriado nacional  
 E as estrelas salpicadas nas canções  
 Se lembra quando toda modinha  
 Falava de amor  
 (...)

Se lembra do futuro  
 Que a gente combinou  
 Eu era tão criança e ainda sou  
 Querendo acreditar  
 Que o dia vai raiar  
 Só porque uma cantiga anunciou...

O passado está presente em Chico Buarque não apenas através de versos que descrevem situações e ambientes desaparecidos. O artista retira de velhos baús antigas crenças populares, melodias e ritmos antigos já fora de circulação, palavras e ditos em desuso. O realce dado a antigos valores e a lembrança insistente de figuras do passado revelam a permanente busca empreendida por Chico Buarque por um país que não mais existe ou que nunca existiu.

A parceria de Chico com Edu Lobo é particularmente rica em lances especulativos/criativos acerca do tempo histórico. “Moto-contínuo”, composta em 1981, já sugere a sintonia dos dois artistas nesse sentido: tanto a música como a letra decretam a natureza atemporal da preocupação humana com o destino, que só ganha sentido em decorrência da profunda ligação com o semelhante:

Homem também pode amar e abraçar e afagar seu  
 Ofício porque  
 Vai habitar o edifício que fez pra você  
 E no aconchego da pele na pele, da carne na carne,  
 Entender  
 Que o homem foi feito direito, do jeito que é feito o  
 Prazer  
 (...)

Homem conduz a alegria  
 Que sai das turbinas de volta  
 A você  
 E cria o moto-contínuo da noite pro dia se for por você  
 E quando o homem já está de partida, da curva da vida ele vê  
 Que o seu caminho não foi um caminho sozinho porque  
 Sabe que um homem vai fundo e vai fundo  
 Se for por você

Com Edu Lobo, Chico Buarque convida os brasileiros a reviver a beleza de antigos gêneros musicais como as valsas, cirandas (“Meio-dia meia-lua”), frevos (“Frevo Diabo”) e ladainhas (“A Permuta dos Santos”), em tempo em que muitos acreditavam que um chefe amado levaria a nação a mudanças em favor dos mais humildes:

Abram alas que Gegê vai passar  
Olha a evolução da história  
Abram alas pra Gegê desfilar  
Na memória popular

Ao escrever a letra para uma música de Edu Logo, “A Permuta dos Santos”, Chico retira do inesgotável repertório de Câmara Cascudo uma crença popular que propicia ao ouvinte um mergulho no árido sertão nordestino, espaço que desde o século XIX o olhar do Brasil letrado habituou-se a ver, sobretudo através de Euclides da Cunha, como refratário a coisas modernas.

Talvez, em “Paratodos” Chico tenha chegado ao mais rebuscado momento de seu alongado trabalho de construção do passado nacional. A letra da canção contém uma saudação espirituosa à música produzida em todo o Brasil, justificada pela origem múltipla do compositor. Chico identifica a genealogia musical brasileira: enaltece os compositores antigos (Pixinguinha, Noel, Orestes, Cartola, Luis Gonzaga, Nelson Cavaquinho, Jackson do pandeiro, Ary Barroso); elege seu “pai” musical (Antonio Brasileiro); reverencia os instrumentistas e visualiza o futuro (“Evoé, jovens à vista”).

A construção do passado é inerente ao processo formador das nações, entidade cuja existência se legitima pela esperança de futuro que encerra. Como argumentei inicialmente, o Estado se dedica inevitavelmente a essa tarefa. Mas, em se tratando de uma tarefa que demanda muita imaginação, a participação de gênios criativos torna-se indispensável.

Herbert Marcuse, comentando o papel da “imaginação artística” assinalou:

O valor da verdade da imaginação artística relaciona-se não só com o passado, mas também com o futuro; as formas de liberdade e felicidade que invoca pretendem emancipar a “realidade” histórica. Na sua recusa em aceitar como finais as limitações impostas à liberdade e à felicidade pelo princípio da realidade, na sua recusa em esquecer o que “pode ser”, reside a função crítica da fantasia. (MARCUSE, 1968, p. 138)

Na recusa em aceitar como finais as limitações impostas à liberdade e à felicidade pelo princípio da realidade ou, em outros termos, na propensão para selecionar o que merece ser lembrado, reside a função crítica da fantasia. Nas canções em que Chico Buarque mais se destaca como construtor do passado, estão bem assinaladas as suas projeções quanto ao futuro de seu país, como veremos mais adiante.



## Capítulo IV

### CHICO ENTRE O TRADICIONAL E O MODERNO

Como foi dito anteriormente, o nascimento artístico de Chico Buarque aconteceu em um período de intensa efervescência cultural no Brasil. Diversos estilos e tendências musicais dividiam o mesmo espaço, no qual a televisão era a grande aliada no processo de ampliação da indústria cultural no país. A diversidade musical permitia aos ouvintes escolherem entre a linha mais tradicional e nacionalista, representada pelos sambistas da velha guarda (Adoniran Barbosa, Ciro Monteiro, Ataulfo Alves, entre outros) que se apresentavam no programa *Fino da Bossa*, comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues; a linha mais politizada, que tinha como representantes Geraldo Vandré, Sergio Ricardo e a segunda geração da bossa nova, marcada pela presença de Edu Lobo e Carlos Lyra, que se contrapunham ao estilo mais alienado do *iê iê iê*, representado pela “Jovem Guarda”. A explosão do movimento tropicalista, em 1967, dividiu ainda mais público e crítica ao fundir tradições do cancionário nordestino, com bossa-nova e música *pop*, marcada pela influência internacional do Beatles. Nesse contexto, a música de Chico não pode ser analisada separadamente, sua compreensão só é possível em meio à pluralidade de idéias ou projetos de artistas que produziram na mesma época.

No início de carreira, Chico foi diversas vezes confrontado, sobretudo por se definir como sambista e compor músicas que eram associadas ao passado musical brasileiro. Como pertencia a uma geração posterior à bossa-nova, movimento que modernizou as estruturas musicais, seu partidarismo ao samba gerou discussões inflamadas sobre o que é moderno e tradicional na música brasileira. O conflito que ocorreu entre Chico e os tropicalistas, sobretudo Caetano Veloso, considerado um dos líderes do movimento, agitou o meio musical da época e reforçou a imagem de Chico como um artista voltado para a tradição.

Os lendários festivais promovidos pelas redes de televisão foi o grande catalisador dessas discussões. Esses eventos, a princípio realizados no ambiente acadêmico, deram uma nova fisionomia à música popular nacional, sobretudo por reunir em um mesmo espaço artistas e platéias distintas. Ao atingir o público consumidor jovem que crescia rapidamente nas grandes cidades, os festivais tornam-se um rentável atrativo para os meios de comunicação de massa.

Como observou Zuza Homem de Mello (2003), os festivais, além de contribuir para o aparecimento de novos músicos, compositores e intérpretes de diversas regiões do país, exerceram um papel relevante no cenário político da época. Como nos primeiros anos do regime militar, que coincidem com os primeiros festivais de música, quase não existia repressão às manifestações artísticas, o público jovem, principal participante desses eventos, fazia desses espaços um local de ampla discussão política e cultural.

O clima nos bastidores não era diferente. Entre artistas havia muita competitividade, a luta por visibilidade, o jogo de interesses, o embate de idéias, a busca por espaços ou afirmação de projetos particulares. A final do certame caracterizava-se como um momento de grande euforia, de alteração de ânimos e de canalização de sentimentos coletivos que acabavam contaminando o grande público.

Chico participou de seis festivais, ficando sempre entre os finalistas. Em dois deles, no II Festival da Record, em 1966 e III Festival Internacional da Canção, promovido pela Rede Globo, em 1968, ficou com o primeiro prêmio. O curioso é que apesar de nas duas ocasiões disputar a final com Geraldo Vandré, o embate ideológico maior se deu com os tropicalistas. O confronto foi bastante explorado pela imprensa da época.

O movimento “tropicalista”, em termos sucintos, representou a retomada da proposta antropofágica fundamentada no legado do modernista Oswald Andrade. Caetano Veloso que ficara impressionado ao ler o texto *O rei da Vela*, reuniu vários artistas (Gilberto Gil, Gal Costa, Torquato Neto, Capinam, Nara Leão, Mutantes) em torno do movimento. Para os tropicalistas era preciso acompanhar as mudanças estéticas musicais que estavam acontecendo no cenário internacional como a explosão *pop* do rock, juntar o moderno e o arcaico da cultura brasileira, misturar tudo e buscar

algo “brasileiramente novo”. “Tropicália” (1967), a canção manifesto de Caetano, ilustra bem essa idéia.<sup>26</sup> Sua proposta bastante ambiciosa pretendia dar continuidade ao processo “evolutivo” na música popular brasileira, “resgatando” o espírito original e inovador da bossa-nova.<sup>27</sup>

Na outra ponta, Chico Buarque, que se transformara em “unanimidade nacional”, ao vencer o II Festival da Record com a famosa “A Banda”, se tornou um ídolo da noite para o dia: viajou por todo país; virou capa de revistas sensacionalistas; recebeu convite para apresentar um programa musical na televisão; ganhou vários prêmios, inclusive o título de cidadão de São Paulo aos 22 anos de idade. Com aparência jovial, bem vestido e comportado, Chico acabou passando para o público a imagem do “bom-moço”. Uma imagem que não agradou a todos: a esquerda militante, alguns críticos de música e colegas de profissão passaram a hostilizá-lo. Caetano, por exemplo, fazendo uma comparação do posicionamento de Chico com o movimento que liderou, fez o seguinte comentário: “Nós queríamos uma coisa que fosse, de algum modo feia, enquanto Chico Buarque permaneceu realizando só o que era bonito” (Werneck, 1991, p.178).

Com o espetáculo “Roda-Viva” (1967), Chico pretendia romper com a imagem de bom moço, fazendo uma espécie de autocrítica da relação do artista com a indústria cultural que o cercava. Em parceria com o diretor José Celso Martinez, a peça foi considerada um escândalo na época. De acordo com Fernando de Barros e Silva, representou tanto “o encontro como a contraprova da distância entre Chico e os tropicalistas”, ou seja, Chico explorou aspectos que foram tratados posteriormente pelos compositores baianos, fazendo de “Roda-Viva” a peça tropicalista por excelência. A rivalidade começava a aparecer.

Quando o tropicalismo eclodiu no cenário nacional, logo após o lançamento de “Alegria, Alegria” (1967), no III Festival da Record, Chico Buarque teve sua imagem confrontada com as bandeiras do movimento. A própria canção de Caetano, quinto

---

<sup>26</sup> Augusto de Campos trata a canção de Caetano como um “monumento antropofágico”. Ver o ensaio *Viva a Bahia-ia-aia*, em *Balanço da Bossa e outras Bossas*, pp.159-72.

<sup>27</sup> Fernando de Barros e Silva, lembra com muita propriedade a ambigüidade do movimento, que tinha além do espírito crítico e inovador uma boa dosagem de oportunismo publicitário. Op. Cit. p. 52

lugar no evento, era uma resposta “A Banda” de Chico Buarque, como o próprio compositor relata:

No ano anterior ao lançamento de “Alegria, alegria”, ele (Chico) tinha vencido o festival com uma marchinha singela e antiquada (...). “Alegria, alegria”, com sua exibida aceitação da vida do século XX, mencionando a Coca-Cola pela primeira vez numa letra de música brasileira, e vinda acompanhada por um grupo de rock, apresentava um contraste gritante com a canção de Chico. E eu, naturalmente – e ainda mais que chegava para talvez disputar com ele o mesmo lugar no Olimpo das estrelas nacionais, tinha que fatalmente fazer – o papel de seu antagonista. Mais o que ninguém disse – nem mesmo eu, (...) é que “Alegria, alegria” foi em parte decalcada exatamente de “A Banda” (VELOSO, 1997, p.174-75).

O comentário reproduzido acima apresenta alguns aspectos interessantes. É nítida a busca de Caetano, na época um artista pouco conhecido, em se afirmar como um artista nacional, patamar que o colega já tinha conquistado no ano anterior. Ora, a glória maior para um artista é o amplo reconhecimento público de sua arte. Nada mais oportuno, para atrair a atenção dos ouvintes, do que rivalizar com a “unanimidade nacional” do momento. Caetano ao ser parabenizado por ter ganhado o prêmio de melhor letra no mesmo festival fez o seguinte comentário: “Não precisa me dar os parabéns. Só quero parabéns quando ganhar o primeiro lugar”.<sup>28</sup>

Caetano busca incessantemente essa consagração. Utilizou a mesma linguagem da banda para chamar a atenção dos ouvintes, inclusive, sua composição caracteriza-se também como uma marchinha e possui um parentesco semelhante entre os respectivos personagens que dizem “Estava à toa na vida” (“A Banda”) e “Caminhando contra o vento, sem lenço, sem documento” (“Alegria, alegria”). O artista baiano faz questão de salientar as diferenças de projeto e estilo entre os dois. Segundo ele, Chico tinha um caráter provinciano e utilizava uma linguagem “antiquada”, enquanto ele se revelava cosmopolita, estava concatenado com os acontecimentos do mundo moderno.

O aspecto “passadista” presente em Chico Buarque foi bastante explorado na época. Os artigos do poeta e crítico Augusto de Campos, escritos e publicados entre o final de 1967 e o início de 1968 ajudaram a reforçar a oposição que estava se esboçando. Caetano chegou a definir o colega da seguinte forma: “Chico Buarque o artista que anda pra frente arrastando consigo a tradição”.

---

<sup>28</sup> Ver Melo, Zuza Homem de. Op cit. p.216

Mas que tradição é essa apontada pelo compositor baiano? Que parâmetros são utilizados para definir o que é moderno e tradicional na música popular brasileira? Uma expressão tão recente, com pouco mais de meio século de vida. Certamente, Caetano se refere ao samba urbano de Chico Buarque, inspirado nos antecessores como Noel Rosa, Ismael Silva, Nelson Cavaquinho, Geraldo Pereira etc. Tece uma crítica a construção ideológica que identifica nesse gênero o símbolo máximo de nacionalidade, considerando Chico como aquele que dá um “passo atrás” na “linha evolutiva” na música brasileira.<sup>29</sup>

Para provocar ainda mais aqueles que considerava como obstáculo para seu projeto estético cultural e comercial, Caetano ao ter uma composição rejeitada na I Bienal do Samba em 1968, evento em que Chico tirou o segundo lugar com “Bom tempo”, compõe “A voz do morto”, uma ironia ao samba “A voz do morro” (1956) do compositor Zé Kéti. Percebe-se na letra uma manifestação de sarcasmo de Caetano, que atacava o que considerava formas envelhecidas de produzir música. Um ataque certo a tudo que Chico considerava de mais belo e genuíno da herança musical brasileira. Eis um trecho da letra:

Estamos aqui no tablado  
 Feito de ouro e prata  
 E filó de nylon  
 Eles querem salvar  
 As glórias nacionais  
 Coitados  
 (...)  
 Eu canto com o mundo que roda  
 Mesmo do lado de fora  
 Mesmo que eu não cante agora  
 Ninguém me atende  
 Ninguém me chama  
 Ninguém me prende  
 Ninguém me engana  
 Eu sou valente  
 Eu sou o samba  
 Voz do morto

---

<sup>29</sup> Em seu livro, “Verdade tropical”, Caetano faz o seguinte comentário: “De fato, nós tínhamos percebido que, para fazer o que acreditávamos que era necessário, tínhamos de nos livrar do Brasil tal como conhecíamos. Tínhamos de destruir o Brasil dos nacionalistas, tínhamos que ir mais fundo em pulverizar a imagem do Brasil carioca (...) acabar de vez com a imagem do Brasil nacional-popular e com a imagem do Brasil garota da Zona Sul, do Brasil mulata de maiô de paetê, meias brilhantes e salto alto”. Op. Cit. p. 50.

A fronteira que divide o que deve ser considerado moderno ou tradicional é bastante estreita. A tradição, como salientou Hobsbawn, não deixa ser uma “invenção”, pois consistiria:

(...) um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se de estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. (...) O passado histórico no qual a nova tradição é inserida não precisa ser remoto, perdido nas brumas do tempo. (HOBSBAWN, 1987, p. 9-10)

Ou seja, a tradição é indispensável em qualquer comunidade e deve ser respeitada, pois corresponde ao processo de “afirmação de identidades coletivas”. Segundo Manuel Domingos, ela (a tradição) “tanto presta serviço à estabilidade social quanto ao anseio de renovação, garantindo legitimidade ao rompimento com o passado”. Repudiá-la implicaria “na negação das experiências acumuladas, na perda de referenciais para a construção do futuro”. O autor ainda comenta a relação ambígua daqueles que se intitulam modernos:

O moderno usa como pejorativos os termos “primitivo, bárbaro, antigo, medieval, arcaico”, ao designar valores e comportamentos como tidos como superados, inconvenientes ou inadmissíveis; em contrapartida, constrói sistematicamente paradigmas fundados em “tradições”. (DOMINGOS, 2005, p. 58)

Dessa forma, Chico revela a modernidade de sua arte ao fundamentar sua obra a partir de uma “tradição” na música brasileira. Ao dialogar com o passado musical, mesmo que ele não seja tão remoto, o compositor manteve os olhos voltados para o futuro, pois todo conceito referente a uma nação moderna apresenta elementos construídos ou inventados que devem ser perseguidos na sua “história nacional”. Ou seja, nação é também revivificar a memória coletiva, o que implica uma continuidade em relação ao passado. E Chico busca constantemente essa memória, que vai além da música.

Um bom exemplo é a sua canção “Sabiá” (1968) feita em parceria com Tom Jobim e vencedora do II Festival Internacional da Canção:<sup>30</sup>

Vou voltar  
Sei que ainda vou voltar  
Para o meu lugar  
Foi lá e é ainda lá  
Que eu hei de ouvir cantar  
Uma sabiá

Vou voltar  
Sei que ainda vou voltar  
Vou deitar à sombra  
De uma palmeira que já não há  
Colher a flor  
Que já não dá  
E algum amor  
Talvez possa espantar  
As noites que eu não queria  
E anunciar o dia...

Com versos inspirados no poema patriótico “Canção do Exílio”, Chico retoma a visão idílica de Brasil proposta pelo romântico Gonçalves Dias, no século XIX. Mais uma vez, recorre ao passado para explicar o presente da sociedade brasileira. Assim como o parceiro, Tom Jobim se inspirou no passado musical para compor a parte melódica da canção: “é uma toada que segue a linha da modinha de Villa-Lobos”, definiu o maestro. Com arranjos sofisticados e interpretação melancólica, é impossível não associar esta canção a um tempo remoto.

Os versos de “Sabiá” comentam um Brasil modificado e demonstram saudade de uma paisagem que já não mais existe: “Vou deitar à sombra / De uma palmeira / Que já não há / Colher a flor / Que já não dá”... Apesar de analistas da obra do compositor apontarem essa música como sendo uma “segunda canção do exílio”, um presságio do artista diante de uma realidade que se tornaria próxima a muitos brasileiros após a implementação do AI-5, “Sabiá” é um lamento de quem está vendo o seu país com um olhar de quem está dentro e não fora. O próprio compositor teria confessado que esta não era uma canção política, sua intenção era mostrar a saudade

---

<sup>30</sup> Ao defenderem “Sabiá” na final do Festival, Tom Jobim junto com as cantoras Cynara e Cybele, receberam uma das piores vaias da história dos festivais, tal atitude estava relacionada com a predileção do público com a segunda finalista, “Pra não dizer que não falei de flores”, de Geraldo Vandré, que correspondia aos anseios políticos da juventude da época.

em exagero, seria a síntese de um Brasil que estava desaparecendo. De fato, as transformações na sociedade brasileira se intensificariam nos anos setenta. A crescente industrialização e urbanização acelerada nas grandes cidades modificariam definitivamente a paisagem brasileira. A partir dali, a aquarela já não seria mais a mesma.

Demonstrando mais argúcia do que agressividade, já que Chico nunca cedeu às tentações dos holofotes, nem esteve em busca de afirmar nenhum projeto específico e planejado para a cultura brasileira, o compositor responde as provocações que sofreu. O depoimento abaixo registra com fidelidade o clima tenso da época:

Estava mal chegando a São Paulo, quando um repórter me provocou: “Mas como, Chico, mais um samba? Você não acha que isso já está superado?” Não tive tempo de me defender ou de atacar os outros, coisa que anda muito em voga. Já era hora de enfrentar o dragão, como diz o Tom. Enfrentar as luzes, os cartazes e a platéia, onde distingi um caro colega regendo um coro pra frente de franca oposição. Fiquei um pouco desconcertado pela atitude do meu amigo, um homem sabidamente isento de preconceitos (...). É certo que se deve romper com as estruturas. Mas a música brasileira, ao contrário de outras artes, já traz dentro de si os elementos de renovação. Não se trata de defender a tradição, a família ou a propriedade de ninguém. Mas foi com o samba que João Gilberto rompeu com as estruturas da nossa canção (...).

Quanto ao festival, acho justo que todos estejam ansiosos por um primeiro prêmio. Mas não é bom usar de qualquer recurso, nem se deve correr com estrondo atrás do sucesso, senão ele se assusta e corre logo. E não precisa dar muito tempo para se perceber que nem toda loucura é genial, como nem toda lucidez é velha.<sup>31</sup>

A resposta também veio em forma de canção. “Essa Moça tá diferente”, composta em 1969, é apontada por estudiosos da obra de Chico como uma resposta aos insultos que vinha recebendo dos setores “inovadores” da música brasileira. A “moça” retratada na canção, respeitando o momento histórico em que foi composta, pode ser percebida como um desabafo de Chico ao confronto que estava posto em relação aos tropicalistas, que “desinventam” o som e só querem falar de assuntos modernos. Pedro Alexandre Sanches (2000) identifica que a personagem é a mesma “Carolina” apresentada com uma nova roupagem após ceder os apelos da modernização na música brasileira, já que agora “está botando só pra quebrar”.

---

<sup>31</sup> NEM TODA LOUCURA É GENIAL, COMO NEM TODA LUCIDEZ É VELHA. Última Hora, 9 dez. 1968. Disponível em : <<http://www.chicobuarque.com.br>>



Depoimentos da época, mostram que o compositor ficou muito incomodado com a gravação de “Carolina” feita por Caetano Veloso, na qual a personagem é retratada de forma “acaipirada”. Como resposta, Chico responde ao deboche do colega, ele não só “moderniza” a sua personagem como afirma que ela (ou o próprio Caetano), no fundo, “ainda lhe quer bem”.

O curioso é que, ao longo de sua trajetória artística, Caetano Veloso foi um dos artistas que mais regravou sambas antigos, demonstrando paixão por músicos do passado. Participou de homenagens a esses compositores, vasculhou saudosas canções e com novos arranjos realizou sofisticadas interpretações. Em 1993, ao comemorar os 25 anos do tropicalismo, junto com Gilberto Gil lança o disco *Tropicália 2*, que se caracteriza como uma releitura do movimento. Neste trabalho, Caetano e Gil compõem uma memorável canção (“Desde que o samba é samba”) de saudação ao samba. Ao contrário de 1967, situam este gênero musical como o máximo da música brasileira. Vale a pena citar a canção, porque o discurso apresentado não só desdiz posicionamentos anteriores como dialoga com uma antiga canção de Chico Buarque:

A tristeza é senhora  
 Desde que o samba é samba é assim  
 A lágrima clara sobre a pele escura  
 A noite a chuva que cai lá fora  
 Solidão apavora  
 Tudo demorando em ser tão ruim  
 Mais alguma coisa acontece no quando agora em mim  
 Cantando eu mando a tristeza embora  
 A tristeza é senhora  
 Desde que o samba é samba é assim  
 (...)  
 O samba ainda vai nascer  
 O samba ainda não chegou  
 O samba não vai morrer  
 Veja o dia ainda não raiou  
 O samba é pai do prazer  
 O samba é filho da dor  
 O grande poder transformador...

A letra acima apresentada nos remete a uma das primeiras canções de Chico Buarque, a lírica “Olé, olá”, ao falar do poder transformador do samba, que é capaz de afugentar a tristeza, tema explorado por Chico naquele tempo. Quando os compositores alertam: “Veja o dia ainda não raiou” nos fazem lembrar o verso de

Chico que anunciava: “O sol chegou antes do samba chegar”. O diálogo é inevitável, ambos reconhecem a “imensidão” do samba. Para quem sentenciou a “morte” do samba algumas décadas atrás, na reavaliação de seu projeto mostra que ele está mais vivo do que nunca: “O samba não vai morrer”... E se o samba para Chico “é menino”, para os baianos ele nem nasceu: “O samba ainda vai nascer”... Defendem a continuidade da expressão mais “tradicional” da música brasileira.

Chico e Caetano, no decorrer do tempo, procuraram esclarecer e até minimizar as tensões dos tumultuados anos sessenta. Trocaram elogios mútuos, foram parceiros em composições, apresentaram um programa televisivo na década de oitenta, realizaram espetáculo juntos. Em 1997, Caetano escreve o livro *Verdade tropical*, que se caracteriza como uma interpretação do movimento tropicalista e dos acontecimentos que marcaram aqueles anos. Em várias passagens, presta homenagens ao colega:

Ele era o grande sintetizador das conquistas modernizadoras da bossa nova com os anseios de volta ao samba dos anos 30 e de avanço de crítica social. Como letrista, ele era ao mesmo tempo Vinicius de Moraes, Caymmi, Billy Blanco e Noel Rosa; como músico era um pouco Carlos Lyra, um pouco João Gilberto, um pouco Ataulfo Alves, um pouco Geraldo Pereira (...). Tudo isso compunha uma imagem preciosa que sua beleza física, sua educação naturalmente elegante só faziam realçar. Ele encarnava o melhor da história da música brasileira e era assim que todos viam (VELOSO, 1997, p.1773-74).

Como podemos verificar, na avaliação de Caetano, Chico não era tão tradicional como o acusaram, já que “era o grande sintetizador das conquistas modernizadoras da bossa-nova”. O que se precisa compreender é que os dois compositores atuavam em campos opostos, tinham posicionamentos ou percepções diferenciadas sobre os direcionamentos da cultura brasileira. De certa forma, Chico representou um empecilho ao projeto ideológico de “som universal” advogado por Caetano Veloso. Por outro lado, Chico buscou incessantemente preservar a memória musical e o passado brasileiro, como ele fez questão de salientar:

Quando eu comecei a compor músicas saudosistas, como “A Banda” que era uma retomada ao lirismo, foi proposital mesmo, porque eu não era tão inocente quanto parecia. São músicas que remetem a um tempo passado, no

qual as pessoas provavelmente eram mais felizes do que são hoje. Ou, pelo menos acham que eram. Então é uma coisa saudosista.<sup>32</sup>

Atualmente, os dois compositores além de serem reconhecidos como referência na música popular brasileira, são influentes formadores de opinião. Suas convicções políticas ou musicais, quase sempre divergentes, recebem destaque na imprensa, que com intenções comerciais sempre alimentou o embate. De certa forma, ambos dividiram o gosto musical dos ouvintes.<sup>33</sup> Com um estilo mais irreverente e provocador, Caetano sempre permaneceu atento para o que o colega fazia, comportamento que se estende aos dias atuais.<sup>34</sup>

Enfim, ao longo de suas trajetórias artísticas, Chico e Caetano apresentaram projetos distintos de compreensão sobre o seu país.<sup>35</sup> Fizeram escolhas político-ideológicas divergentes e responderam de formas diferenciadas os mesmos problemas e aspirações. Pode-se dizer que são duas visões do Brasil, muitas vezes amparadas em discursos de autores do passado. Em ambos persistem a intenção de legitimar influências e o propósito de assumir o pertencimento (o sentimento de fazer parte de) a um país inventado pelas suas canções.

---

<sup>32</sup>Entrevista à Rádio do Centro Cultural São Paulo, 10 dez. 1985. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br>.

<sup>33</sup> Durante a pesquisa, observei que alguns de meus entrevistados, revelavam claramente as suas predileções entre um ou outro compositor.

<sup>34</sup> Exemplificando o fato, em 1997, Caetano lança no mercado o trabalho musical *Livro*, dentre as canções inéditas gravadas, “Pra ninguém”, uma composição praticamente desconhecida e simples do ponto de vista musical e da própria poesia, caracteriza-se como uma resposta à canção “Paratodos” (1993) de Chico Buarque, esta sim uma referência na obra deste compositor, lembrada como uma gloriosa homenagem feita aos compositores brasileiros de todos os tempos.

<sup>35</sup> Entendo projeto não como algo pronto e acabado, elaborado no isolamento, mas como uma construção que vai se esboçando ao longo dos anos, em cima de declarações, encontros, tomadas de posição, embate de idéias e comportamentos.

## **Capítulo V**

### **O BRASILEIRO DE CHICO**

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. No Brasil, costuma-se contar “piada de português”, uma forma de exaltação da qualidade nacional e de desmoralização do antigo colonizador. Já os franceses gostam de fazer piadas com os belgas e os argentinos com os chilenos.

O cancionero popular tem sido uma ferramenta intensivamente empregada para o estabelecimento dos traços característicos do brasileiro e das marcas nacionais. Algumas composições influenciam fortemente a concepção que o brasileiro tem de si mesmo. Artistas como Noel Rosa ou Ary Barroso difundiram noções acerca de seus compatriotas até hoje reconhecidas, como 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. Em seu conjunto, a obra de Roberto Carlos contribui para fixar a idéia de que a afetividade e a doçura nas relações sociais são inerentes à sociedade brasileira.

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. Seria correto acompanhar José Murilo de Carvalho, 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 daqueles 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, 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. É de Caymmi e Jorge Guinle uma das mais famosas canções dedicadas à Copacabana: “Um bom lugar / pra passear / Copacabana”. 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 morar / Adeus meu pai, minha mãe / Adeus Belém do Pará”. É bastante conhecida a contribuição prestada por Luiz Gonzaga na difusão por todo o país de aspectos, situações e comportamento da vida carioca.

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 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 e motoristas de Minas Gerais (ou de Portugal!). 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”. Além dos já citados Luiz Gonzaga e Dorival Caymmi, artistas de notável influência, grandes criadores de estilos, como Catulo da Paixão Cearense, Assis Valente, Jackson do Pandeiro, Dilermando Reis, Hermeto Pascoal, João do Vale e inúmeros outros se tornaram referências nacionais a partir do Rio de Janeiro. 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. Aliás, o seu espetáculo em cartaz no momento tem como título “Carioca”, mas como será visto adiante, na análise da música “Subúrbio”, o que o artista leva ao palco é a atualidade do mundo urbano Brasil.

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 doTuiuti

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 pernada 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  
 Diz que Deus diz que dá  
 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.

Essa música ficou bastante conhecida, sendo gravada por vários intérpretes em diferentes épocas. Entretanto, a sua versão mais marcante foi interpretada por Caetano Veloso, que apresentou-se ao lado do autor, ao violão em espetáculo histórico realizado na Bahia em 1972. No auge da repressão policial, em plena ditadura militar e com uma censura rigorosa à produção artística, Chico usou adjetivos considerados pelos censores uma ofensa ao povo brasileiro; Caetano, que acabara de voltar do exílio, interpretou a canção com muita irreverência, cabeludo e despenteado, vestido de maneira exótica, com o dorso à mostra, lembrando o brasileiro nascido na “barriga da miséria”. Mesmo sendo um samba, a canção foi interpretada em ritmo de maracatu, acentuando a performance trágica e debochada do cantor baiano. Ao estilo tropicalista, instrumentos de percussão e eletrônicos anunciavam o cortejo no palco. Caetano requebrava-se para delírio da platéia e, desafiando a repressão policial, proferia em tom de deboche os versos censurados (“na barriga da miséria eu nasci brasileiro e Jesus Cristo inda me paga, um dia inda me explica, como é que pôs no mundo esta pobre coisica”).



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:

Eu faço samba e amor até mais tarde  
E tenho muito sono de manhã  
Escuto a correria da cidade, que arde  
E apressa o dia de amanhã

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

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. O gosto pela festa, a exaltação da alegria, a sensualidade, o prazer de viver, persistem, entretanto, em toda a sua extensa obra.

Chico Buarque recorreu freqüentemente a um recurso de expressão literária que Adélia Menezes chamou de “eu lírico”, licença poética que permite o autor falar de situações ou comportamentos distantes de sua realidade ou assumir identidades diversas. Esse artifício possibilita ao artista tratar com mais contundência do assunto

em foco. Chico, por exemplo, assume diretamente a condição do próprio povo em “Meu refrão”, já em 1965:

Eu nasci sem sorte  
moro num barraco  
mas meu santo é forte  
e o samba é meu fraco  
no meu samba eu digo  
o que é de coração

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. 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.

Em “Primeiro de Maio” (1977), composta em parceria com Milton Nascimento, o feriado comemorativo do dia do trabalhador não é ocasião para discurso político ou

protestos trabalhistas; é dia da festa íntima, da 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  
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

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 fomalha, o guincho do esmeril. Gente que carrega a tralha, ai, essa tralha imensa, chamada Brasil”.<sup>36</sup> 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.

Alguns, inclusive, perdem o senso, enlouquecem diante da dureza da vida. É o caso da mulher que continuou sambando depois do carnaval, quando todos já estavam

---

<sup>36</sup> Os versos fazem parte da canção “Linha de montagem” de 1980.

“sofrendo normalmente” (“Ela desatinou”, 1968) ou a que 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 os “cidadãos inteiramente loucos / Com carradas de razão”.

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, tá falado  
Não tem discussão

A minha gente hoje anda  
Falando de lado  
E olhando pro chão, viu  
Você que inventou esse estado  
E inventou de inventar  
Toda a escuridão  
Você que inventou o pecado  
Esqueceu-se de inventar  
O perdão

Apesar de você  
Amanhã há de ser  
Outro dia  
Eu pergunto a você  
Onde vai se esconder  
Da enorme euforia  
Como vai proibir  
Quando o galo insistir  
Em cantar  
Água nova brotando  
E a gente se amando  
Sem parar  
(...)  
Inda pago pra ver  
O jardim florescer  
Qual você não queria

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 freqüentá-lo, seja para jogar futebol, hábito que mantém até hoje, ou fazer visitas: “Foi muitas vezes com Tom Jobim visitar Pixinguinha, em Olaria. 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  
Escrito 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

Os versos transmitem impotência e grande constrangimento dos poetas, restando-lhes invocar a Deus em favor dos suburbanos: “E eu que não creio, peço a Deus por minha gente, é gente humilde, que vontade de chorar”.

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  
 És minha  
 O poente na esquina  
 Das tuas montanhas  
 Quase arromba a retina  
 De quem vê  
 Meninas  
 Peitinhos de pitomba  
 vendendo por Copacabana  
 As suas bugigangas  
 Suas bugigangas

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  
 (...)

Casas sem cor  
 Ruas de pó, cidade  
 Que não se pinta  
 Que é sem vaidade...

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:

Vai, faz ouvir os acordes do choro-canção  
 Traz as cabrochas e a roda de samba  
 Dança teu funk, o rock, forró, pagode, reggae  
 Teu hip-hop  
 Fala na língua do rap  
 Desbanca a outra  
 A tal que abusa  
 De ser tão maravilhosa  
 (...)  
 Fala no pé  
 Dá uma idéia  
 Naquela que te sombreia

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, denuncia 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”.

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>37</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:

Iracema voou  
Para a América

---

<sup>37</sup> Dados do Instituto Brasileiro Geográfico e Estatístico (IBGE).

Leva roupa de lã  
 E anda lépida  
 Vê um filme de quando em vez  
 Não domina o idioma inglês  
 Lava chão numa casa de chá  
 Tem saído ao luar  
 Com um mímico  
 Ambiciona estudar  
 Canto lírico  
 Não dá mole pra polícia  
 Se puder, vai ficando por lá  
 Tem saudades do Ceará  
 Mas não muita  
 Uns dias afoita  
 Me liga a cobrar  
 É Iracema da América.

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 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, escoraçado 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  
 Acidade não mora mais em mim  
 Francisco, Serafim  
 Vamos embora

Ver o capim

Ver o baobá  
 Vamos ver a campina quando flora  
 A piracema, rios contravim  
 Binho, Bel, Bia, Quim  
 Vamos embora  
 Quando eu morrer  
 Cansado de guerra  
 Morro de bem com a minha terra  
 Cana, caqui  
 Inhame, abóbora  
 Onde só vento semeava outrora  
 Amplidão, nação, sertão sem fim  
 Ô Manuel, Miguilin  
 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. Mas, se ao longo da história brasileira o regime fundiário ensejou o permanente descolamento de trabalhadores do campo, o MST conseguiu, ao final do século XX, agregar às velhas imagens de retirantes flagelados, as fortes cores da resistência organizada, da luta pelo direito à condições de trabalho, de contestação política, enfim, de desafio ao latifúndio e ao poder político que lhe sustenta.

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 reproduzidor 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 expelle 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)

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, descontraídos, são apresentados nas folhas do encarte do disco. O “Paratodos” de Chico são homens, mulheres, jovens e crianças que ganharam nomes em seu vasto cancionero: 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. 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) promovem 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:

A mestiçagem foi e continua a ser o nosso processo de fazimento: é por meio dela que nos construímos, que vamos, a partir da matriz latina, ibérica e lusitana, formando com as diferenças dos povos uma nação. Nossa aventura histórica é, por isso, singular. Por isso e por realizar-se nos trópicos, ela é inteiramente nova. E melhor, porque tem mais humanidade incorporada. Se nossas classes dominantes se revelam infecundas, o mesmo não se passa com o povo, no seu processo de auto-criação. E é com essa vantagem de sermos mestiços que vamos chegar ao futuro. (RIBEIRO, 1995)

Formulações como essa alimentaram 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 sua maneira  
Com ladrão  
Lavadeiras, honra, tradição  
Fronteiras, munição pesada

São Sebastião crivado  
Nublai minha visão  
Na noite da grande  
Fogueira desvairada...

A fragmentação da nacionalidade 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 aventurou-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. Em pleno século XXI, as brasileiras 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 comendo 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 “Gesù Bambino”, 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 “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 distraída  
 O que ela mais queria ser  
 Ah, se eu pudesse não cantar  
 Esta absurda melodia  
 Pra uma criança assim caída  
 Uma menina do Brasil  
 Que não está nem aí

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:



No sinal fechado  
 Ele vende chiclete  
 Capricha na flanela  
 Pinta na janela  
 E se chama Pelé  
 Pinta na janela  
 Batalha algum trocado  
 Aponta canivete  
 E até  
 (...)

Meio se maloca  
 Agita numa boca  
 Descola uma mutuca  
 E um papel  
 Sonha aquela mina  
 Prancha, parafina, olará  
 Dorme gente fina  
 Acorda pinel  
 Zanza na sarjeta  
 Fatura uma besteira  
 E tem as pernas tortas  
 E se chama Mané  
 Arromba uma porta  
 Faz ligação direta  
 (...)

Desce a Frei Caneca, olará  
 Se manda pra Tijuca  
 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  
 (...)

Chega suado e veloz do batente  
 E traz sempre um presente pra me encabular  
 Tanta corrente de ouro, seu moço  
 Que haja pescoço pr 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, ai o meu guri, olha ai  
 (...)

Chega estampado, manchete, retrato  
 Com venda nos olhos e as iniciais  
 Eu não entendo essa gente, seu moço  
 Fazendo alvoroço de mais  
 O guri no mato, acho que tá rindo  
 Acho que ta lindo de papo pro ar  
 Desde o começo, eu não disse, seu moço,  
 Ele 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 criançada  
 se alimentar de luz  
 Alucinados  
 Meninos ficando azuis  
 E desencarnando  
 Lá no Brejo da Cruz  
 Eletrizados  
 Cruzam os céus do Brasil  
 Na rodoviária  
 Assumem formas mil

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

No álbum *Pelas Tabelas* (1984), em que gravou “Brejo da Cruz”, Chico apresenta “As cartas”, onde diz, “ilusão, ilusão, vejo as coisas como elas são”. A realidade é de tal forma dura, absurda e insuportável que o poeta desesperançado parece já não distinguir o verdadeiro da imaginação.

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 espetáculo de Chico Buarque atualmente em cartaz, o poeta apresenta uma música, composta com Edu Lobo, que

difícilmente poderá ser superada como denúncia da condição inadmissível da criança brasileira pobre, esse “sobrevivente à chacina e à lei do cão”. Em “Ode ao ratos”, 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?

Rato de rua  
 Irrequieta criatura  
 Tribo 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...

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 irreconstruível 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”. Desde o carnaval de 1935 os brasileiros aprenderam, com o compositor André Filho e a cantora Aurora Miranda, irmã de Carmen, que o Rio de Janeiro não é apenas uma cidade rodeada de belas praias e montanhas, mas também o “coração do Brasil”. Chico Buarque, um embevecido por sua nação, cantando os ratos, pivetes, guris e as meninas “que não estão nem aí”, vela por seu futuro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo procurei demonstrar como Chico Buarque descreve o Brasil. Algumas de suas mais de trezentas canções fazem parte da memória coletiva do país nos últimos 40 anos. Os múltiplos assuntos abordados em sua obra dão sentido a complexa e mutante idéia de nação, infundindo em seus ouvintes o sentimento íntimo de “brasilidade” e de pertença a “comunidade imaginada”. Nenhum compositor contemporâneo dedicou-se com tal afinco a esta tarefa, muitas vezes, dolorosa, mas também repleta de alegrias e esperanças.

Sua obra, sempre coerente e coesa, segue afiada no tempo. Muitas vezes, Chico se amparou no passado para realizar suas especulações sobre o presente e futuro da sociedade brasileira. Suas fontes são muitas: escritores, poetas, arquitetos, intelectuais, e, obviamente, os músicos. No entanto, talvez, seja o pensamento do pai que mais o influenciou na sua percepção sobre o Brasil. A influência de Sérgio sobre o filho, por exemplo, está presente na canção “Fado tropical” (1972), uma parceria com Ruy Guerra, na qual Chico identifica a herança do colonizador na nossa formação. Somos um povo sentimental, mas também temos como forte marca o autoritarismo:

Todos nós herdamos no sangue lusitano uma boa dose  
De lirismo (além as sífilis, é claro)  
Mesmo quando as minhas mãos estão ocupadas em  
Torturar, esganar, trucidar  
Meu coração fecha aos olhos e sinceramente chora...

Autoritarismo que se mostrou explícito durante a ditadura militar, quando Chico colocou sua arte em favor das liberdades individuais, sofrendo perseguições e prejuízos ao seu processo criativo. Este é o assunto mais tratado por estudiosos de sua obra, no entanto, o que os ensaístas deixam de verificar, é que tanto Chico como os militares justificavam suas ações através do poderoso argumento de amor a pátria. É

possível dizer que os militares agiam contra o seu país? Como observa Manuel Domingos, foi durante o regime ditatorial, que presenciamos o desenvolvimento da nação em vários campos: construção de estradas, expansão das universidades por todas as regiões, ampliação dos direitos previdenciários para trabalhadores rurais, integração do território nacional, incentivo aos meios de comunicação de massa, a ciência e tecnologia. No entanto, o modelo *modernizador* empreendido pelos militares era profundamente excludente, atendia aos interesses das grandes potências e da elite econômica, sem falar nos prejuízos para a cultura brasileira e a devastação da natureza. Durante esse tempo “sombrio”, como definiu o poeta, Chico antecipou alegrias e destilou esperanças em seus versos ao afirmar que esse era apenas um período passageiro, como de fato aconteceu.

Como podemos verificar ao longo deste trabalho, o espírito crítico de Chico continuou a denunciar injustiças e desigualdades sociais, alimentando a esperança de um Brasil mais promissor para seus “irmãos”. E é justamente neste ponto que reside o valor simbólico da arte que têm o poder de expressar desejos coletivos e aspirações da sociedade: o artista expressa esses sentimentos e imagina um mundo melhor, convidando a todos a uma “fantasia do seu violão”:

A sociedade deve se aperfeiçoar por uma dinâmica própria e até por instinto de sobrevivência, de baixo para cima, com a participação da grande massa de indivíduos. O homem modificando a sociedade para a sociedade modificar o homem. Isso pode parecer utópico, mas, como eu já lhe disse, eu sou artista e não político, nem sociólogo. É nessa utopia que entra a contribuição da arte que não só testemunha o seu tempo, como tem licença poética para imaginar tempos melhores.<sup>38</sup>

Nesse sentido, tendo a discordar dos analistas de sua obra, como Fernando de Barros e Silva (2006), que insistem em afirmar que Chico é um artista preso ao um “passado perdido”, a uma utopia que não se concretizou, que, nas últimas décadas, o poeta têm cantado o “desaparecimento” de seu país. Certamente, Chico canta as fissuras da sociedade, mas isso não implica dizer que ele anuncia seu “desaparecimento”, pelo contrário, ele está convidando os seus ouvintes a pensarem sobre a mesma, a proporem mudanças e a desenharem perspectivas, enfim ,a se

envolverem na construção de sua “comunidade imaginada” . Na minha percepção, em Chico a esperança é sempre renovada, afinal sem o Brasil o que será do artista? Assim, encerro esse estudo com as palavras de Tom Jobim: “Chico Buarque meu herói nacional, Chico Buarque gênio da raça, Chico Buarque salvação do Brasil”.

## BIBLIOGRAFIA

- ALAMBERT, Francisco. De Sérgio para Chico, de Chico para Sérgio. IN: *Revista Nossa História*. Ano 1, nº 8. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2004.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo, Ática, 1989.
- AUGRAS, Monique. *O Brasil do samba-enredo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- BALAKRISHNAM, Gopal (org). *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- BARREIRA, Irllys A. Firmo. Sinfonias do cotidiano. In. *Revista de Ciências Sociais UFC*. Vol. 23/24. Fortaleza: 1992/1993.
- CAMPOS, Augusto. *Balanço da Bossa e outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- CANDIDO, Antonio (org). *Sérgio Buarque de Holanda e o Brasil*. São Paulo: Fund. Perseu Abramo, 1998.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da república do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- \_\_\_\_\_: O Brasil, de Noel a Gabriel. In. *Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. São Paulo: Nova Fronteira e Fundação Perseu Abramo, 2 vol., 2004.
- CAYMMI, Stella. *Dorival Caymmi: O mar e o tempo*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.
- CONTIEZ, Arnaldo. *Modernismo e brasilidade: música, utopia e tradição, Tempo e História*, São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/Companhia das letras, 1992.
- DE MELLO, Zuza Homem. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- DIAS, Maria Odila L.da Silva. Política e sociedade na obra de Sérgio Buarque de Holanda. In: *Sérgio Buarque de Holanda e o Brasil*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 1988.
- DIDIER, Carlos e MÁXIMO, Joao. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1990.
- ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.
- 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.
- FREITAG, Lea Vincour. *Momentos de Música Brasileira*. São Paulo: Nobel, 1985.
- GALVÃO, Walnice. MMPB: uma análise ideológica. In: *Saco de gatos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- GELLNER, Ernest. *Nações e nacionalismo*. Lisboa, Gradiva, 1993.
- GUIBERNEAU, Montserrat. *Nacionalismos: o Estado nacional e o nacionalismo no século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1997.
- GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

- HELENA, Lúcia (org.). *Nação-invenção: Ensaio sobre o nacional em tempos de globalização*. Rio de Janeiro: Contra Capa livraria/ CNPQ, 2004.
- HOBBSBAWN, Eric J. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- \_\_\_\_\_: *História social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HOBBSBAWN, Eric & RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997
- 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.
- LUCÁKCS, Georg. *Introdução a uma estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1977.
- MARIZ, Vasco. *A canção brasileira: popular e erudita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *Sobre literatura e Arte*. São Paulo: Global, 1979.
- MENEZES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1982.
- \_\_\_\_\_: Drama, lírica e épica em Chico Buarque. In. *Revista Cult*. São Paulo: 2001.
- MIRANDA, Osmar. *Chico: o poeta da fresta*. Belém: Paka-Tatu, 2001.
- MORAES, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- MORALES, Lúcia Arraes. Brasil, meu Brasil brasileiro. In. *Revista de Ciências Sociais UFC*. vol. 31. Fortaleza: 2000.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira: pontos de partida para uma revisão histórica*. São Paulo: Ed. Ática, 1998.
- MOTA, Nelson. *Noites tropicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca carioca, 2ª Edição, 1995.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.
- NAVES, Santuza Cambraia. *O Violão Azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Editora, 1998.
- NETO, Manuel Domingos. O militar e a civilização. In. *Tensões Mundiais: revista do Observatório das nacionalidades*. Vol. 01. Fortaleza: 2005.
- OLIVEIRA, Lucia Lippi. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PLATÃO. *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.
- PLEKHANOV, George. *A arte e a vida social*. São paulo: Brasiliense, 1964.
- RENAN, Ernest. *Qu'est-ce qu'une nation?* Paris: Pocket, 1992.
- RICARDO, Sérgio. *Quem quebrou meu violão: uma análise da cultura brasileira nas décadas de 40 a 90*. Record: Rio de Janeiro, 1991.
- SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo: decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.
- SANTANA, Afonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- SCHURMANN, Ernest F. *A música como linguagem*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- SEKEFF, Maria de Lourdes. *Da Música: seus usos e recursos*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.



- SILVA, Fernando de Barros. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- SEVERIANO, J; MELLO, Z.H. de. *A Canção no tempo. 85 anos de música*. São Paulo: Editora 34, 4. ed., V.1. 1997.
- STALIN, J. *O marxismo e o problema nacional e colonial*. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1979.
- 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.
- SUASSUNA, Ariano. *Biologia e cultura: sobre Gilberto Freyre e o racismo*. IN. *Revista Bravo*. Ano 3, nº 33. São Paulo: 2000.
- TATIT, Luiz. *O cancionista: Composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1991.
- \_\_\_\_\_. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Editorial Caminho, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Pequena História da música popular brasileira: da modinha a canção de protesto*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 3ª edição revista e ampliada, 1997.
- THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editor/ UFRJ, 3ª edição, 1999.
- VIEIRA, Sulamita. *O sertão em movimento: a dinâmica da produção cultural*. São Paulo: Annablume, 2000.
- WERNECK, Humberto. *Gol de Letras*. In: *Chico Buarque: letra e música*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- WISNIK, José Miguel e SQUEFF, Ênio. *O nacional e popular na Cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: companhia da Letras, 1989.
- ZAPPA, Regina. *Cidade submersa*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2006.

### **OBRAS CONSULTADAS DE CHICO BUARQUE**

- HOLANDA, Chico Buarque de e GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 22ª ed., 1987.
- \_\_\_\_\_. *Fazenda modelo: novela pecuária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- \_\_\_\_\_. e PONTES, Paulo. *Gota d'água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 16ª ed., 1986.
- \_\_\_\_\_. *Ópera do malandro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Estorvo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Benjamin*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Budapeste*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

### **REVISTAS**

- CAROS AMIGOS. São Paulo: nº 21, 1998.
- CONTIGO – BIOGRAFIA. São Paulo: Edição especial, 2004.

TENSÕES MUNDIAS: Revista Observatório das Nacionalidades. Fortaleza: 2 vol., 2006.

### FIIMES E DOCUMENTÁRIOS MUSICAIS

*A flor da pele*. Direção Roberto de Oliveira, 2004.

*Chico e as cidades*. Direção José Henrique Fonseca, 2000.

*Chico ou o país da delicadeza perdida*. Direção de Walter Salles jr. e Nelson Motta, produzido para TV Francesa em 1990 e lançado em DVD em 2003.

*Meus caros amigos*. Direção Roberto de Oliveira, 2004

*Raízes do Brasil*. Direção de Nelson Pereira dos Santos, 2004.

*Vai passar*. Direção Roberto de Oliveira, 2004.

*Vinicius*. Direção Miguel Faria Jr., 2005.

**SITE DE CONSULTA:** <[http:// www. chicobuarque. com.br](http://www.chicobuarque.com.br)

### DISCOGRAFIA

*Chico Buarque de Hollanda*, 1966.

*Chico Buarque de Hollanda*, vol. 2, 1967.

*Chico Buarque de Hollanda*, vol. 3, 1968.

*Chico Buarque na Itália*, 1969.

*Chico Buarque de Hollnada*, vol.4, 1970.

*Construção*, 1970.

*Quando o carnaval chegar*, 1972.

*Caetano e Chico juntos e ao vivo*, 1972.

*Chico canta*, 1973.

*Sinal fechado*, 1974.

*Chico Buarque & Maria Bethânia ao vivo*, 1975

*Meus caros amigos*, 1976.

*Os saltimbancos*, 1977.

*Gota d'água*, 1977.

*Chico Buarque*, 1978.

*Ópera do malandro* (a peça), 1979.

*Vida*, 1980.

*Almanaque*, 1981

*Saltimbancos trapalhões*, 1981.

*Para viver um grande amor*, 1983.

*O grande circo místico*, 1983.

*Chico Buarque*, 1984.

*O corsário do rei*, 1985.

*Ópera do malandro* (o filme), 1985.

*Malandro*, 1985.

*Melhores momentos de Chico & Caetano*, 1986.

*Francisco*, 1987.

*Dança da meia-lua*, 1988.

*Chico Buarque*, 1989.

*Chico Buarque ao vivo Paris Le Zenith*, 1990.

*Paratodos*, 1993.

*Uma palavra*, 1995.

*Terra*, 1997.

*As cidades*, 1998.

*Chico ao vivo*, 1999.

*Cambaio*, 2001.

*Chico Buarque – Duetos*, 2002.

*Carioca*, 2006.

# ANEXOS

## Crônicas citadas no texto

### A casa do Oscar

*A casa do Oscar era o sonho da família. Havia um terreno para os lados do Iguatemi, havia o anteprojeto, presente do próprio, havia a promessa de que um belo dia iríamos morar na casa do Oscar. Cresci cheio de impaciência porque meu pai, embora fosse dono do Museu do Ipiranga, nunca juntava dinheiro para construir a casa do Oscar. mais tarde, num aperto, em vez de vender o museu com os cacarecos dentro, papai vendeu o terreno do Iguatemi. Desse modo a casa do Oscar, antes de existir, foi demolida. Ou ficou intacta suspensa no ar, como a casa do Beco de Manuel Bandeira. Senti-me traído, tornei-me um rebelde, insultei meu pai, ergui o braço contra a minha mãe e saí batendo a porta da nossa casa velha e normanda: só volto para casa quando for a casa do Oscar! Pois bem, internaram-me num ginásio em Cataguases, projeto do Oscar. Vivi seis meses naquele casarão do Oscar, achei pouco, decidi-me a ser Oscar eu mesmo. Regressei a São Paulo, estudei geometria descritiva, passei no vestibular e fui o pior aluno da classe. Mas o professor de topografia, que me reprovou no exame oral, respondi calado: lá em casa tenho um canudo com a casa do Oscar. Depois larguei a arquitetura e virei aprendiz de Tom Jobim. Quando minha música sai boa, penso que parece música do tom Jobim. Música do Tom, na minha cabeça, é casa do Oscar.*

### Chico Buarque

### A banda de Chico

O jeito, no momento, é ver a banda passar, cantando coisas de amor. Pois de amor andamos todos precisados, em dose tal que nos alegre, nos reumanize, nos corrija, nos dê paciência e esperança, força, capacidade de entender, perdoar, ir para a frente. Amor que seja navio, casa, coisa cintilante, que nos vacine contra o feio, o errado, o triste, o mau, o absurdo e o mais que estamos vivendo ou presenciando.

A ordem, meus manos e desconhecidos meus, é abrir a janela, abrir não, escancará-la, é subir ao terraço como fez o velho que era fraco mas subiu assim mesmo, é correr à rua no rastro da meninada, e ver e ouvir a banda que passa. Viva a música, viva o sopro de amor que a música e banda vem trazendo, Chico Buarque de Hollanda à frente, e que restaura em nós hipotecados palácios em ruínas, jardins pisoteados, cisternas secas, compensando-nos da confiança perdida nos homens e suas promessas, da perda dos sonhos que o desamor puiu e fixou, e que são agora como o paletó roído de traça, a pele escarificada de onde fugiu a beleza, o pó no ar, na falta de ar.

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,

alvorçando 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, ela não tem inimigos, nem a festejar com uma pirâmide de camélias e discursos as conquistas da violência. Esta banda é de amor, prefere rasgar corações, na receita do sábio maestro Anacleto Medeiros, fazendo penetrar neles o fogo que arde sem se ver, o contentamento descontente, a dor que desatina sem doer, abrindo a ferida que dói e não se sente, como explicou um velho e imortal especialista português nessas matérias cordiais.

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. Ele não obedece a cálculos da conveniência momentânea, não admite cassações nem acomodações para evitá-las, e principalmente não é um partido, mas o desejo, a vontade de compreender pelo amor, e de amar pela compreensão.

Se uma banda sozinha faz a cidade toda se enfeitar e provoca até o aparecimento da lua cheia no céu confuso e soturno, crivado de signos ameaçadores, é porque há uma beleza generosa e solidária na banda, há uma indicação clara para todos os que têm responsabilidade de mandar e os que são mandados, os que estão contando dinheiro e os que não o têm para contar e muito menos para gastar, os espertos e os zangados, os vingadores e os ressentidos, os ambiciosos e todos, mas todos os etcéteras que eu poderia alinhar aqui se dispusesse da página inteira. Coisas de amor são finezas que se oferecem a qualquer um que saiba cultivá-las, distribuí-las, começando por querer que elas floresçam. E não se limitam ao jardimzinho particular de afetos que cobre a área de nossa vida particular: abrange terreno infinito, nas relações humanas, no país como entidade social carente de amor, no universo-mundo onde a voz do Papa soa como uma trompa longínqua, chamando o velho fraco, a mocinha feia, o homem sério, o faroleiro... todos que viram a banda passar, e por uns minutos se sentiram melhores. 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.

**Carlos Drummond de Andrade**

## Letras das músicas de Chico Buarque citadas no texto

### Tem mais samba

Chico Buarque/1964

Para o musical *Balanço de Orfeu* de Luiz Vergueiro

Tem mais samba no encontro que na espera  
 Tem mais samba a maldade que a ferida  
 Tem mais samba no porto que na vela  
 Tem mais samba o perdão que a despedida  
 Tem mais samba nas mãos do que nos olhos  
 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  
 Tem mais samba no peito de quem chora  
 Tem mais samba no pranto de quem vê  
 Que o bom samba não tem lugar nem hora  
 O coração de fora  
 Samba sem querer

Vem que passa  
 Teu sofrer  
 Se todo mundo sambasse  
 Seria tão fácil viver

### Meu refrão

Chico Buarque/1965

Quem canta comigo  
 Canta o meu refrão  
 Meu melhor amigo  
 É meu violão

Já chorei sentido  
 De desilusão  
 Hoje estou crescido  
 Já não choro não  
 Já brinquei de bola  
 Já soltei balão  
 Mas tive que fugir da escola  
 Pra aprender essa lição

Quem canta comigo  
 Canta o meu refrão  
 Meu melhor amigo  
 É meu violão

O refrão que eu faço  
 É pra você saber  
 Que eu não vou dar braço

Pra ninguém torcer  
 Deixa de feitiço  
 Que eu não mudo não  
 Pois eu sou sem compromisso  
 Sem relógio e sem patrão

Quem canta comigo  
 Canta o meu refrão  
 Meu melhor amigo  
 É meu violão

Eu nasci sem sorte  
 Moro num barraco  
 Mas meu santo é forte  
 E o samba é meu fraco  
 No meu samba eu digo  
 O que é de coração  
 Mas quem canta comigo  
 Canta o meu refrão

Quem canta comigo  
 Canta o meu refrão  
 Meu melhor amigo  
 É meu violão

### Olê, olá

Chico Buarque/1965

Não chore ainda não  
 Que eu tenho um violão  
 E nós vamos cantar  
 Felicidade aqui  
 Pode passar e ouvir  
 E se ela for de samba  
 Há de querer ficar

Seu padre, toca o sino  
 Que é pra todo mundo saber  
 Que a noite é criança  
 Que o samba é menino  
 Que a dor é tão velha  
 Que pode morrer  
 Olê olê olê olá  
 Tem samba de sobra  
 Quem sabe sambar  
 Que entre na roda  
 Que mostre o gingado  
 Mas muito cuidado

Não vale chorar

Não chore ainda não  
Que eu tenho uma razão  
Pra você não chorar  
Amiga me perdoa  
Se eu insisto à toa  
Mas a vida é boa  
Para quem cantar

Meu pinho, toca forte  
Que é pra todo mundo acordar  
Não fale da vida  
Nem fale da morte  
Tem dó da menina  
Não deixa chorar  
Olê olê olê olá  
Tem samba de sobra  
Quem sabe sambar  
Que entre na roda  
Que mostre o gingado  
Mas muito cuidado  
Não vale chorar

Não chore ainda não  
Que eu tenho a impressão  
Que o samba vem aí  
E um samba tão imenso  
Que eu às vezes penso  
Que o próprio tempo  
Vai parar pra ouvir

Luar, espere um pouco  
Que é pro meu samba poder chegar  
Eu sei que o violão  
Está fraco, está rouco  
Mas a minha voz  
Não cansou de chamar  
Olê olê olê olá  
Tem samba de sobra  
Ninguém quer sambar  
Não há mais quem cante  
Nem há mais lugar  
O sol chegou antes  
Do samba chegar  
Quem passa nem liga  
Já vai trabalhar  
E você, minha amiga  
Já pode chorar

### **A Rita**

Chico Buarque/1965

A Rita levou meu sorriso  
No sorriso dela  
Meu assunto  
Levou junto com ela  
E o que me é de direito  
Arrancou-me do peito

E tem mais  
Levou seu retrato, seu trapo, seu prato  
Que papel!  
Uma imagem de São Francisco  
E um bom disco de Noel

A Rita matou nosso amor  
De vingança  
Nem herança deixou  
Não levou um tostão  
Porque não tinha não  
Mas causou perdas e danos  
Levou os meus planos  
Meu pobres enganos  
Os meus vinte anos  
O meu coração  
E além de tudo  
Me deixou mudo  
Um violão

### **Pedro Pedreiro**

Chico Buarque/1965

Pedro pedreiro penseiro esperando o trem  
Manhã, parece, carece de esperar também  
Para o bem de quem tem bem  
De quem não tem vintém  
Pedro pedreiro fica assim pensando  
Assim pensando o tempo passa  
E a gente vai ficando pra trás  
Esperando, esperando, esperando  
Esperando o sol  
Esperando o trem  
Esperando o aumento  
Desde o ano passado  
Para o mês que vem

Pedro pedreiro penseiro esperando o trem  
Manhã, parece, carece de esperar também  
Para o bem de quem tem bem  
De quem não tem vintém  
Pedro pedreiro espera o carnaval  
E a sorte grande no bilhete pela federal  
Todo mês  
Esperando, esperando, esperando  
Esperando o sol  
Esperando o trem  
Esperando aumento  
Para o mês que vem  
Esperando a festa  
Esperando a sorte  
E a mulher de Pedro  
Está esperando um filho  
Pra esperar também

Pedro pedreiro penseiro esperando o trem  
Manhã, parece, carece de esperar também  
Para o bem de quem tem bem  
De quem não tem vintém  
Pedro pedreiro está esperando a morte  
Ou esperando o dia de voltar pro norte

Pedro não sabe mas talvez no fundo  
 Espera alguma coisa mais linda que o mundo  
 Maior do que o mar  
 Mas pra que sonhar  
 Se dá o desespero de esperar demais  
 Pedro pedreiro quer voltar atrás  
 Quer ser pedreiro pobre e nada mais  
 Sem ficar esperando, esperando, esperando  
 Esperando o sol  
 Esperando o trem  
 Esperando aumento para o mês que vem  
 Esperando um filho pra esperar também  
 Esperando a festa  
 Esperando a sorte  
 Esperando a morte  
 Esperando o norte  
 Esperando o dia de esperar ninguém  
 Esperando enfim nada mais além  
 Da esperança aflita, bendita, infinita  
 Do apito do trem

Pedro pedreiro pedreiro esperando  
 Pedro pedreiro pedreiro esperando  
 Pedro pedreiro pedreiro esperando o trem  
 Que já vem, que já vem, que já vem

### **Sonho de um carnaval**

Chico Buarque/1965

Carnaval, desengano  
 Deixei a dor em casa me esperando  
 E brinquei e gritei e fui vestido de rei  
 Quarta feira sempre desce o pano

Carnaval, desengano  
 Essa morena me deixou sonhando  
 Mão na mão, pé no chão  
 E hoje nem lembra não  
 Quarta feira sempre desce o pano

Era uma canção, um só cordão  
 E uma vontade  
 De tomar a mão  
 De cada irmão pela cidade

No carnaval, esperança  
 Que gente longe viva na lembrança  
 Que gente triste possa entrar na dança  
 Que gente grande saiba ser criança

### **A banda**

Chico Buarque/1966

Estava à toa na vida  
 O meu amor me chamou  
 Pra ver a banda passar  
 Cantando coisas de amor

A minha gente sofrida  
 Despediu-se da dor  
 Pra ver a banda passar  
 Cantando coisas de amor

O homem sério que contava dinheiro parou  
 O faroleiro que contava vantagem parou  
 A namorada que contava as estrelas parou  
 Para ver, ouvir e dar passagem

A moça triste que vivia calada sorriu  
 A rosa triste que vivia fechada se abriu  
 E a meninada toda se assanhou  
 Pra ver a banda passar  
 Cantando coisas de amor

O velho fraco se esqueceu do cansaço e pensou  
 Que ainda era moço pra sair no terraço e dançou  
 A moça feia debruçou na janela  
 Pensando que a banda tocava pra ela

A marcha alegre se espalhou na avenida e insistiu  
 A lua cheia que vivia escondida surgiu  
 Minha cidade toda se enfeitou  
 Pra ver a banda passar cantando coisas de amor

Mas para meu desencanto  
 O que era doce acabou  
 Tudo tomou seu lugar  
 Depois que a banda passou

E cada qual no seu canto  
 Em cada canto uma dor  
 Depois da banda passar  
 Cantando coisas de amor



## Ano Novo

Chico Buarque/1967

O rei chegou  
E já mandou tocar os sinos  
Na cidade inteira  
É pra cantar os hinos  
Hastear bandeiras  
E eu que sou menino  
Muito obediente  
Estava indiferente  
Logo me comovo  
Pra ficar contente  
Porque é Ano Novo

Há muito tempo  
Que essa minha gente  
Vai vivendo a muque  
É o mesmo batente  
É o mesmo batuque  
Já ficou descrente  
É sempre o mesmo truque  
E quem já viu de pé  
O mesmo velho ovo  
Hoje fica contente  
Porque é Ano Novo

A minha nega me pediu um vestido  
Novo e colorido  
Pra comemorar  
Eu disse:  
Finja que não está descalça  
Dance alguma valsa  
Quero ser seu par  
E ao meu amigo que não vê mais graça  
Todo ano que passa  
Só lhe faz chorar  
Eu disse:  
Homem, tenha seu orgulho  
Não faça barulho  
O rei não vai gostar

E quem for cego veja de repente  
Todo o azul da vida  
Quem estiver doente  
Saia na corrida

Quem tiver presente  
Traga o mais vistoso  
Quem tiver juízo  
Fique bem ditoso  
Quem tiver sorriso  
Fique lá na frente  
Pois vendo valente  
E tão leal seu povo  
O rei fica contente  
Porque é Ano Novo

## Carolina

Chico Buarque/1967

Carolina  
Nos seus olhos fundos  
Guarda tanta dor  
A dor de todo esse mundo  
Eu já lhe expliquei que não vai dar  
Seu pranto não vai nada mudar  
Eu já convidei para dançar  
É hora, já sei, de aproveitar  
Lá fora, amor  
Uma rosa nasceu  
Todo mundo sambou  
Uma estrela caiu  
Eu bem que mostrei sorrindo  
Pela janela, ói que lindo  
Mas Carolina não viu

Carolina  
Nos seus olhos tristes  
Guarda tanto amor  
O amor que já não existe  
Eu bem que avisei, vai acabar  
De tudo lhe dei para aceitar  
Mil versos cantei pra lhe agradar  
Agora não sei como explicar  
Lá fora, amor  
Uma rosa morreu  
Uma festa acabou  
Nosso barco partiu  
Eu bem que mostrei a ela  
O tempo passou na janela  
Só Carolina não viu

## Realejo

Chico Buarque/1967

Estou vendendo um realejo  
Quem vai levar  
Quem vai levar  
Já vendi tanta alegria  
Vendi sonhos a varejo  
Ninguém mais quer hoje em dia  
Acreditar no realejo

Sua sorte, seu desejo  
 Ninguém mais veio tirar  
 Então eu vendo o realejo  
 Quem vai levar  
 Estou vendendo um realejo  
 Quem vai levar  
 Quem vai levar  
 Quando eu punha na calçada  
 Sua valsa encantadora  
 Vinha moça apaixonada  
 Vinha moça casadoura  
 Hoje em dia já não vejo  
 Serventia em seu cantar  
 Então eu vendo o realejo  
 Quem vai levar  
 Estou vendendo um realejo  
 Quem vai levar  
 Quem vai levar  
 Quem comprar leva consigo  
 Todo encanto que ele traz  
 Leva o mar, a amada, o amigo  
 O ouro, a prata, a praça, a paz  
 E de quebra leva o harpejo  
 De sua valsa se agradar  
 Estou vendendo um realejo  
 Quem vai levar  
 Quem vai levar...

### **A Televisão**

Chico Buarque/1967

O homem da rua  
 Fica só por teimosia  
 Não encontra companhia  
 Mas pra casa não vai não  
 Em casa a roda  
 Já mudou, que a moda muda  
 A roda é triste, a roda é muda  
 Em volta lá da televisão  
 No céu a lua  
 Surge grande e muito prosa  
 Dá uma volta graciosa  
 Pra chamar as atenções  
 O homem da rua  
 Que da lua está distante  
 Por ser nego bem falante  
 Fala só com seus botões

O homem da rua  
 Com seu tamborim calado  
 Já pode esperar sentado  
 Sua escola não vem não  
 A sua gente  
 Está aprendendo humildemente  
 Um batuque diferente  
 Que vem lá da televisão  
 No céu a lua  
 Que não estava no programa  
 Cheia e nua, chega e chama  
 Pra mostrar evoluções  
 O homem da rua

Não percebe o seu chamego  
 E por falta doutro nego  
 Samba só com seus botões

Os namorados  
 Já dispensam seu namoro  
 Quem quer riso, quem quer choro  
 Não faz mais esforço não  
 E a própria vida  
 Ainda vai sentar sentida  
 Vendo a vida mais vivida  
 Que vem lá da televisão  
 O homem da rua  
 Por ser nego conformado  
 Deixa a lua ali de lado  
 E vai ligar os seus botões  
 No céu a lua  
 Encabulada e já mingando  
 Numa nuvem se ocultando  
 Vai de volta pros sertões

### **Bom tempo**

Chico Buarque/1968

Um marinheiro me contou  
 Que a boa brisa lhe soprou  
 Que vem aí bom tempo  
 O pescador me confirmou  
 Que um passarinho lhe cantou  
 Que vem aí bom tempo  
 Dou duro toda a semana  
 Senão pergunte à Joana  
 Que não me deixa mentir  
 Mas, finalmente é domingo  
 Naturalmente, me vingo  
 Eu vou me espalhar por aí

No compasso do samba  
 Eu disfarço o cansaço  
 Joana debaixo do braço  
 Carregadinha de amor  
 Vou que vou  
 Pela estrada que dá numa praia dourada  
 Que dá num tal de fazer nada  
 Como a natureza mandou  
 Vou  
 Satisfeito, alegria batendo no peito  
 O radinho contando direito  
 A vitória do meu tricolor  
 Vou que vou  
 Lá no alto  
 O sol quente me leva num salto  
 Pro lado contrário do asfalto  
 Pro lado contrário da dor

Um marinheiro me contou  
 Que a boa brisa lhe soprou  
 Que vem aí bom tempo  
 Um pescador me confirmou  
 Que um passarinho lhe cantou

Que vem aí bom tempo  
Ando cansado da lida  
Preocupada, corrida, surrada, batida  
Dos dias meus  
Mas uma vez na vida  
Eu vou viver  
A vida que eu pedi a Deus

### **Ela desatinou**

Chico Buarque/1968

Ela desatinou  
Viu chegar quarta-feira  
Acabar brincadeira  
Bandeiras se desmanchando  
E ela inda está sambando  
Ela desatinou  
Viu morrer alegrias  
Rasgar fantasias  
Os dias sem sol raiando  
E ela inda está sambando  
Ela não vê que toda gente  
Já está sofrendo normalmente  
Toda cidade anda esquecida  
Da falsa vida da avenida onde  
Ela desatinou  
Viu morrer alegrias  
Rasgar fantasias  
Os dias sem sol raiando  
E ela inda está sambando  
Quem não inveja a infeliz  
Feliz no seu mundo de cetim  
Assim debochando  
Da dor, do pecado  
Do tempo perdido  
Do jogo acabado

### **Sabiá**

Tom Jobim - Chico Buarque/1968

Vou voltar  
Sei que ainda vou voltar  
Para o meu lugar  
Foi lá e é ainda lá  
Que eu hei de ouvir cantar  
Uma sabiá

Vou voltar  
Sei que ainda vou voltar  
Vou deitar à sombra  
De uma palmeira  
Que já não há  
Colher a flor  
Que já não dá  
E algum amor

Talvez possa espantar  
As noites que eu não queria  
E anunciar o dia

Vou voltar  
Sei que ainda vou voltar  
Não vai ser em vão  
Que fiz tantos planos  
De me enganar  
Como fiz enganos  
De me encontrar  
Como fiz estradas  
De me perder  
Fiz de tudo e nada  
De te esquecer

Vou voltar  
Sei que ainda vou voltar  
Para o meu lugar  
Foi lá e é ainda lá  
Que eu hei de ouvir cantar  
Uma sabiá

### **Essa moça tá diferente**

Chico Buarque/1969

Essa moça tá diferente  
Já não me conhece mais  
Está pra lá de pra frente  
Está me passando pra trás  
Essa moça tá decidida  
A se supermodernizar  
Ela só samba escondida  
Que é pra ninguém reparar  
Eu cultivo rosas e rimas  
Achando que é muito bom  
Ela me olha de cima  
E vai desinventar o som  
Faço-lhe um concerto de flauta  
E não lhe desperto emoção  
Ela quer ver o astronauta  
Descer na televisão  
Mas o tempo vai  
Mas o tempo vem  
Ela me desfaz  
Mas o que é que tem  
Que ela só me guarda despeito  
Que ela só me guarda desdém  
Mas o tempo vai  
Mas o tempo vem  
Ela me desfaz  
Mas o que é que tem  
Se do lado esquerdo do peito  
No fundo, ela ainda me quer bem  
Essa moça tá diferente etc..  
Essa moça é a tal da janela  
Que eu me cansei de cantar  
E agora está só na dela  
Botando só pra quebrar  
Mas o tempo vai etc..

## Gente humilde

Garoto - Vinicius de Moraes - Chico Buarque/1969

Tem certos dias  
 Em que eu penso em minha gente  
 E sinto assim  
 Todo o meu peito se apertar  
 Porque parece  
 Que acontece de repente  
 Feito um desejo de eu viver  
 Sem me notar  
 Igual a como  
 Quando eu passo no subúrbio  
 Eu muito bem  
 Vindo de trem de algum lugar  
 E aí me dá  
 Como uma inveja dessa gente  
 Que vai em frente  
 Sem nem ter com quem contar  
 São casas simples  
 Com cadeiras na calçada  
 E na fachada  
 Escrito em cima que é um lar  
 Pela varanda  
 Flores tristes e baldias  
 Como a alegria  
 Que não tem onde encostar  
 E aí me dá uma tristeza  
 No meu peito  
 Feito um despeito  
 De eu não ter como lutar  
 E eu que não creio  
 Peço a Deus por minha gente  
 É gente humilde  
 Que vontade de chorar

## Samba e amor

Chico Buarque/1969

Eu faço samba e amor até mais tarde  
 E tenho muito sono de manhã  
 Escuto a correria da cidade, que arde  
 E apressa o dia de amanhã

De madrugada a gente ainda se ama  
 E a fábrica começa a buzinar  
 O trânsito contorna a nossa cama, reclama

Do nosso eterno espreguiçar

No colo da bem-vinda companheira  
 No corpo do bendito violão  
 Eu faço samba e amor a noite inteira  
 Não tenho a quem prestar satisfação

Eu faço samba e amor até mais tarde  
 E tenho muito mais o que fazer  
 Escuto a correria da cidade, que alarde  
 Será que é tão difícil amanhecer?

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

## Apesar de você

Chico Buarque/1970

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 esse estado  
 E inventou de inventar  
 Toda a escuridão  
 Você que inventou o pecado  
 Esqueceu-se de inventar  
 O perdão

Apesar de você  
 Amanhã há de ser  
 Outro dia  
 Eu pergunto a você  
 Onde vai se esconder  
 Da enorme euforia  
 Como vai proibir  
 Quando o galo insistir  
 Em cantar  
 Água nova brotando  
 E a gente se amando  
 Sem parar

Quando chegar o momento  
 Esse meu sofrimento  
 Vou cobrar com juros, juro  
 Todo esse amor reprimido  
 Esse grito contido  
 Este samba no escuro  
 Você que inventou a tristeza  
 Ora, tenha a fineza  
 De desinventar  
 Você vai pagar e é dobrado  
 Cada lágrima rolada  
 Nesse meu penar

Apesar de você  
 Amanhã há de ser

Outro dia  
 Inda pago pra ver  
 O jardim florescer  
 Qual você não queria  
 Você vai se amargar  
 Vendo o dia raiar  
 Sem lhe pedir licença  
 E eu vou morrer de rir  
 Que esse dia há de vir  
 Antes do que você pensa

Apesar de você  
 Amanhã há de ser  
 Outro dia  
 Você vai ter que ver  
 A manhã renascer  
 E esbanjar poesia  
 Como vai se explicar  
 Vendo o céu clarear  
 De repente, impunemente  
 Como vai abafar  
 Nosso coro a cantar  
 Na sua frente

Apesar de você  
 Amanhã há de ser  
 Outro dia  
 Você vai se dar mal  
 Etc. e tal

### Construção

Chico Buarque/1971

Amou daquela vez como se fosse a última  
 Beijou sua mulher como se fosse a última  
 E cada filho seu como se fosse o único  
 E atravessou a rua com seu passo tímido  
 Subiu a construção como se fosse máquina  
 Ergueu no patamar quatro paredes sólidas  
 Tijolo com tijolo num desenho mágico  
 Seus olhos embotados de cimento e lágrima  
 Sentou pra descansar como se fosse sábado  
 Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe  
 Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago  
 Dançou e gargalhou como se ouvisse música  
 E tropeçou no céu como se fosse um bêbado  
 E flutuou no ar como se fosse um pássaro  
 E se acabou no chão feito um pacote flácido  
 Agonizou no meio do passeio público  
 Morreu na contramão atrapalhando o tráfego

Amou daquela vez como se fosse o último  
 Beijou sua mulher como se fosse a única  
 E cada filho como se fosse o pródigo  
 E atravessou a rua com seu passo bêbado  
 Subiu a construção como se fosse sólido  
 Ergueu no patamar quatro paredes mágicas  
 Tijolo com tijolo num desenho lógico  
 Seus olhos embotados de cimento e tráfego  
 Sentou pra descansar como se fosse um príncipe  
 Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo

Bebeu e soluçou como se fosse máquina  
 Dançou e gargalhou como se fosse o próximo  
 E tropeçou no céu como se ouvisse música  
 E flutuou no ar como se fosse sábado  
 E se acabou no chão feito um pacote tímido  
 Agonizou no meio do passeio náufrago  
 Morreu na contramão atrapalhando o público

Amou daquela vez como se fosse máquina  
 Beijou sua mulher como se fosse lógico  
 Ergueu no patamar quatro paredes flácidas  
 Sentou pra descansar como se fosse um pássaro  
 E flutuou no ar como se fosse um príncipe  
 E se acabou no chão feito um pacote bêbado  
 Morreu na contra-mão atrapalhando o sábado

### Partido Alto

Chico Buarque/1972

Para o filme Quando o carnaval chegar de Cacá Diegues

Diz que deu, diz que dá  
 Diz que Deus dará  
 Não vou duvidar, ó nega  
 E se Deus não dá  
 Como é que vai ficar, ó nega  
 Diz que Deus diz que dá  
 E se Deus negar, ó nega  
 Eu vou me indignar e chega  
 Deus dará, Deus dará

Deus é um cara gozador, adora brincadeira  
 Pois pra me jogar no mundo, tinha o mundo inteiro  
 Mas achou muito engraçado me botar cabreiro  
 Na barriga da miséria nasci batuqueiro (brasileiro)\*  
 Eu sou do Rio de Janeiro

Jesus Cristo inda me paga, um dia inda me explica  
 Como é que pôs no mundo esta pobre coisica  
 (pouca titica)\*  
 Vou correr o mundo afora, dar um canjica  
 Que é pra ver se alguém se embala ao ronco da  
 cuíca  
 E aquele abraço pra quem fica

Deus me fez um cara fraco, desdentado e feio  
 Pele e osso simplesmente, quase sem recheio  
 Mas se alguém me desafia e bota a mãe no meio  
 Dou pernada a três por quatro e nem me despenteio  
 Que eu já tô de saco cheio

Deus me deu mão de veludo pra fazer carícia  
 Deus me deu muitas saudades e muita preguiça  
 Deus me deu pernas compridas e muita malícia  
 Pra correr atrás de bola e fugir da polícia  
 Um dia ainda sou notícia

\* termos originais vetados pela censura

### Minha história (Gesùbambino)

Dalla - Palotino - versão de Chico Buarque/1970

Ele vinha sem muita conversa, sem muito explicar  
 Eu só sei que falava e cheirava e gostava de mar  
 Sei que tinha tatuagem no braço e dourado no dente  
 E minha mãe se entregou a esse homem  
 perdidamente

Ele assim como veio partiu não se sabe pra onde  
 E deixou minha mãe com o olhar cada dia mais  
 longe  
 Esperando, parada, pregada na pedra do porto  
 Com seu único velho vestido cada dia mais curto

Quando enfim eu nasci minha mãe embrulhou-me  
 num manto  
 Me vestiu como se eu fosse assim uma espécie de  
 santo  
 Mas por não se lembrar de acalantos, a pobre  
 mulher  
 Me ninava cantando cantigas de cabaré

Minha mãe não tardou a alertar toda a vizinhança  
 A mostrar que ali estava bem mais que uma simples  
 criança  
 E não sei bem se por ironia ou se por amor  
 Resolveu me chamar com o nome do Nosso Senhor

Minha história é esse nome que ainda hoje carrego  
 comigo  
 Quando vou bar em bar, viro a mesa, berro, bebo e  
 brigo  
 Os ladrões e as amantes, meus colegas de copo e de  
 cruz  
 Me conhecem só pelo meu nome de Menino Jesus

### Flor da idade

Chico Buarque/1973  
 Para o filme Vai trabalhar vagabundo e para a peça Gota d'água de  
 Chico Buarque e Paulo Pontes

A gente faz hora, faz fila na vila do meio dia  
 Pra ver Maria  
 A gente almoça e só se coça e se roça e só se vicia  
 A porta dela não tem trâmela  
 A janela é sem gelosia  
 Nem desconfia  
 Ai, a primeira festa, a primeira fresta, o primeiro  
 amor  
 Na hora certa, a casa aberta, o pijama aberto, a  
 família  
 A armadilha  
 A mesa posta de peixe, deixe um cheirinho da sua  
 filha  
 Ela vive parada no sucesso do rádio de pilha  
 Que maravilha  
 Ai, o primeiro copo, o primeiro corpo, o primeiro  
 amor  
 Vê passar ela, como dança, balança, avança e recua  
 A gente sua  
 A roupa suja da cuja se lava no meio da rua  
 Despudorada, dada, à danada agrada andar seminua  
 E continua

Ai, a primeira dama, o primeiro drama, o primeiro  
 amor  
 Carlos amava Dora que amava Lia que amava Léa  
 que amava Paulo  
 Que amava Juca que amava Dora que amava Carlos  
 que amava Dora  
 Que amava Rita que amava Dito que amava Rita  
 que amava Dito que amava Rita que amava  
 Carlos amava Dora que amava Pedro que amava  
 tanto que amava  
 a filha que amava Carlos que amava Dora que  
 amava toda a quadrilha

### Milagre brasileiro

Julinho da Adelaide/1975

Cadê o meu?  
 Cadê o meu, ó meu?  
 Dizem que você se defendeu  
 É o milagre brasileiro  
 Quanto mais trabalho  
 Menos vejo dinheiro  
 É o verdadeiro boom  
 Tu tá no bem bom  
 Mas eu vivo sem nenhum

Cadê o meu?  
 Cadê o meu, ó meu?  
 Eu não falo por despeito  
 Mas, também, se eu fosse eu  
 Quebrava o teu  
 Cobrava o meu  
 Direito

### O que será (À flor da terra)

Chico Buarque/1976  
 Para o filme Dona Flor e seus dois maridos de Bruno Barreto

O que será que será  
 Que andam suspirando pelas alcovas  
 Que andam sussurrando em versos e trovas  
 Que andam combinando no breu das tocas  
 Que anda nas cabeças, anda nas bocas  
 Que andam acendendo velas nos becos  
 Que estão falando alto pelos botecos  
 Que gritam nos mercados, que com certeza  
 Está na natureza, será que será  
 O que não tem certeza nem nunca terá  
 O que não tem conserto nem nunca terá  
 O que não tem tamanho

O que será que será  
 Que vive nas idéias desses amantes  
 Que cantam os poetas mais delirantes  
 Que juram os profetas embriagados  
 Que está na romaria dos mutilados  
 Que está na fantasia dos infelizes  
 Que está no dia-a-dia das meretrizes  
 No plano dos bandidos, dos desvalidos  
 Em todos os sentidos, será que será  
 O que não tem decência nem nunca terá

O que não tem censura nem nunca terá  
O que não faz sentido

O que será que será  
Que todos os avisos não vão evitar  
Porque todos os risos vão desafiar  
Porque todos os sinos irão repicar  
Porque todos os hinos irão consagrar  
E todos os meninos vão desembestar

### Feijoada completa

Chico Buarque/1977

Para o filme *Se segura malandro* de Hugo Carvana

Mulher

Você vai gostar  
Tô levando uns amigos pra conversar  
Eles vão com uma fome que nem me contem  
Eles vão com uma sede de anteontem  
Salta cerveja estupidamente gelada prum batalhão  
E vamos botar água no feijão

Mulher

Não vá se afobar  
Não tem que pôr a mesa, nem dá lugar  
Ponha os pratos no chão, e o chão tá posto  
E prepare as lingüiças pro tiragosto  
Uca, açúcar, cumbuca de gelo, limão  
E vamos botar água no feijão

Mulher

Você vai fritar  
Um montão de torresmo pra acompanhar  
Arroz branco, farofa e a malagueta  
A laranja-bahia, ou da seleta  
Joga o paio, carne seca, toucinho no caldeirão  
E vamos botar água no feijão

Mulher

Depois de salgar  
Faça um bom refogado, que é pra engrossar  
Aproveite a gordura da frigideira  
Pra melhor temperar a couve mineira  
Diz que tá dura, pendura a fatura no nosso irmão  
E vamos botar água no feijão

### Maninha

Chico Buarque/1977

Gravada no disco Tom e Miúcha – 77

Se lembra da fogueira  
Se lembra dos balões  
Se lembra dos luazes dos sertões  
A roupa no varal  
Feriado nacional  
E as estrelas salpicadas nas canções  
Se lembra quando toda modinha  
Falava de amor  
Pois nunca mais cantei, ó maninha  
Depois que ele chegou

E todos os destinos irão se encontrar  
E o mesmo Padre Eterno que nunca foi lá  
Olhando aquele inferno, vai abençoar  
O que não tem governo nem nunca terá  
O que não tem vergonha nem nunca terá  
O que não tem juízo

Se lembra da jaqueira

A fruta no capim  
O sonho que você contou pra mim  
Os passos no porão  
Lembra da assombração  
E das almas com perfume de jasmim  
Se lembra do jardim, ó maninha  
Coberto de flor  
Pois hoje só dá erva daninha  
No chão que ele pisou

Se lembra do futuro

Que a gente combinou  
Eu era tão criança e ainda sou  
Querendo acreditar  
Que o dia vai raiar  
Só porque uma cantiga anunciou  
Mas não me deixe assim, tão sozinho  
A me torturar  
Que um dia ele vai embora, maninha  
Pra nunca mais voltar

### Primeiro de maio

Milton Nascimento - Chico Buarque/1977

Hoje a cidade está parada  
E ele apressa a caminhada  
Pra acordar a namorada logo ali  
E vai sorrindo, vai aflito  
Pra mostrar, cheio de si  
Que hoje ele é senhor das suas mãos  
E das ferramentas

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

**Até o fim**

Chico Buarque/1978

Quando nasci veio um anjo safado  
 O chato dum querubim  
 E decretou que eu tava predestinado  
 A ser errado assim  
 Já de saída a minha estrada entortou  
 Mas vou até o fim

Inda garoto deixei de ir à escola  
 Cassaram meu boletim  
 Não sou ladrão, eu não sou bom de bola  
 Nem posso ouvir clarim  
 Um bom futuro é o que jamais me esperou  
 Mas vou até o fim

Eu bem que tenho ensaiado um progresso  
 Virei cantor de festim  
 Mamãe contou que eu faço um bruto sucesso  
 Em Quixeramobim  
 Não sei como o maracatu começou  
 Mas vou até o fim

Por conta de umas questões paralelas  
 Quebraram meu bandolim  
 Não querem mais ouvir as minhas mazelas  
 E a minha voz chinfrim  
 Criei barriga, minha mula empacou  
 Mas vou até o fim

Não tem cigarro, acabou minha renda  
 Deu praga no meu capim  
 Minha mulher fugiu com o dono da venda  
 O que será de mim?  
 Eu já nem lembro pronde mesmo que vou  
 Mas vou até o fim

Como já disse era um anjo safado  
 O chato dum querubim  
 Que decretou que eu tava predestinado  
 A ser todo ruim  
 Já de saída a minha estrada entortou  
 Mas vou até o fim

**Pivete**

Francis Hime - Chico Buarque/1978

Monsieur have money per mangiare

No sinal fechado  
 Ele vende chiclete  
 Capricha na flanela  
 E se chama Pelé  
 Pinta na janela  
 Batalha algum trocado  
 Aponta um canivete  
 E até  
 Dobra a Carioca, olerê  
 Desce a Frei Caneca, olará  
 Se manda pra Tijuca

Sobe o Borel  
 Meio se maloca  
 Agita numa boca  
 Descola uma mutuca  
 E um papel  
 Sonha aquela mina, olerê  
 Prancha, parafina, olará  
 Dorme gente fina  
 Acorda pinel

Zanza na sarjeta  
 Fatura uma besteira  
 E tem as pernas tortas  
 E se chama Mané  
 Arromba uma porta  
 Faz ligação direta  
 Engata uma primeira  
 E até  
 Dobra a Carioca, olerê  
 Desce a Frei Caneca, olará  
 Se manda pra Tijuca  
 Na contramão  
 Dança pára-lama  
 Já era pára-choque  
 Agora ele se chama  
 Emersão (Airtão)  
 Sobe no passeio, olerê  
 Pega no Recreio, olará  
 Não se liga em freio  
 Nem direção

No sinal fechado  
 Ele transa chiclete  
 E se chama pivete  
 E pinta na janela  
 Capricha na flanela  
 Descola uma bereta  
 Batalha na sarjeta  
 E tem as pernas tortas

**Bye bye, Brasil**

Roberto Menescal - Chico Buarque/1979  
 Para o filme *Bye, bye Brasil*, de Carlos Diegues

Oi, coração  
 Não dá pra falar muito não  
 Espera passar o avião  
 Assim que o inverno passar  
 Eu acho que vou te buscar  
 Aqui tá fazendo calor  
 Deu pane no ventilador  
 Já tem fliperama em Macau  
 Tomei a costeira em Belém do Pará  
 Puseram uma usina no mar  
 Talvez fique ruim pra pescar  
 Meu amor

No Tocantins  
 O chefe dos parintintins  
 Vidrou na minha calça Lee  
 Eu vi uns patins pra você



Eu vi um Brasil na tevê  
 Capaz de cair um toró  
 Estou me sentindo tão só  
 Oh, tenha dó de mim  
 Pintou uma chance legal  
 Um lance lá na capital  
 Nem tem que ter ginásial  
 Meu amor

No Tabariz  
 O som é que nem os Bee Gees  
 Dancei com uma dona infeliz  
 Que tem um tufão nos quadris  
 Tem um japonês trás de mim  
 Eu vou dar um pulo em Manaus  
 Aqui tá quarenta e dois graus  
 O sol nunca mais vai se pôr  
 Eu tenho saudades da nossa canção  
 Saudades de roça e sertão  
 Bom mesmo é ter um caminhão  
 Meu amor

Baby, bye bye  
 Abraços na mãe e no pai  
 Eu acho que vou desligar  
 As fichas já vão terminar  
 Eu vou me mandar de trenó  
 Pra Rua do Sol, Maceió  
 Peguei uma doença em Ilhéus  
 Mas já tô quase bom  
 Em março vou pro Ceará  
 Com a benção do meu orixá  
 Eu acho bauxita por lá  
 Meu amor

Bye bye, Brasil  
 A última ficha caiu  
 Eu penso em vocês night and day  
 Explica que tá tudo okay  
 Eu só ando dentro da lei  
 Eu quero voltar, podes crer  
 Eu vi um Brasil na tevê  
 Peguei uma doença em Belém  
 Agora já tá tudo bem  
 Mas a ligação tá no fim  
 Tem um japonês trás de mim  
 Aquela aquarela mudou  
 Na estrada peguei uma cor  
 Capaz de cair um toró  
 Estou me sentindo um jiló  
 Eu tenho tesão é no mar  
 Assim que o inverno passar  
 Bateu uma saudade de ti  
 Tô a fim de encarar um siri  
 Com a benção de Nosso Senhor  
 O sol nunca mais vai se pôr

### **Linha de montagem**

Novelli - Chico Buarque/1980

Linha linha de montagem  
 A cor a coragem  
 Cora coração  
 Abecê abecedário  
 Opera operário  
 Pé no pé no chão

Eu não sei bem o que seja  
 Mas sei que seja o que será  
 O que será que será que se veja  
 Vai passar por lá

Pensa pensa pensamento  
 Tem sustém sustento  
 Fé café com pão  
 Com pão com pão companheiro  
 Pára paradeiro  
 Mão irmão irmão

Na mão, o ferro e ferragem  
 O elo, a montagem do motor  
 E a gente dessa engrenagente  
 Dessa engrenagente  
 Dessa engrenagente  
 Dessa engrenagente sai maior

As cabeças levantadas  
 Máquinas paradas  
 Dia de pescar  
 Pois quem toca o trem pra frente  
 Também de repente  
 Pode o trem parar

Eu não sei bem o que seja  
 Mas sei que seja o que será  
 O que será que será que se veja  
 Vai passar por lá

Gente que conhece a prensa  
 A brasa da fomalha  
 O guincho do esmeril  
 Gente que carrega a tralha  
 Ai, essa tralha imensa  
 Chamada Brasil

Samba samba são Bernardo  
 Sanca são Caetano  
 Santa santo André  
 Dia-a-dia diadema  
 Quando for, me chame  
 Pra tomar um mé

### **Moto-contínuo**

Edu Lobo - Chico Buarque/1981

Um homem pode ir ao fundo do fundo do fundo se  
 for por você  
 Um homem pode tapar os buracos do mundo se for  
 por você

Pode inventar qualquer mundo, como um  
vagabundo se for por você  
Basta sonhar com você  
Juntar o suco dos sonhos e encher um açude se for  
por você  
A fonte da juventude correndo nas bicas se for por  
você  
Bocas passando saúde com beijos nas bocas se for  
por você  
Homem também pode amar e abraçar e afagar seu  
ofício porque  
Vai habitar o edifício que faz pra você  
E no aconchego da pele na pele, da carne na carne,  
entender  
Que homem foi feito direito, do jeito que é feito o  
prazer  
Homem constrói sete usinas usando a energia que  
vem de você  
Homem conduz a alegria que sai das turbinas de  
volta a você  
E cria o moto-contínuo da noite pro dia se for por  
você  
E quando um homem já está de partida, da curva da  
vida ele vê  
Que o seu caminho não foi um caminho sozinho  
porque  
Sabe que um homem vai fundo e vai fundo e vai  
fundo se for por você

### **O meu guri**

Chico Buarque/1981

Quando, seu moço, nasceu meu rebento  
Não era o momento dele rebentar  
Já foi nascendo com cara de fome  
E 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  
Olha aí  
Olha aí  
Olha aí, ai o meu guri, olha aí  
Olha aí, é o meu guri  
E ele chega

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, ai o meu guri, olha aí  
Olha aí, é o meu guri  
E ele chega

Chega no morro com o carregamento  
Pulseira, cimento, relógio, pneu, gravador  
Rezo até ele chegar cá no alto

Essa onda de assaltos tá um horror  
Eu consolo ele, ele me consola  
Boto ele no colo pra ele me ninar  
De repente acordo, olho pro lado  
E o danado já foi trabalhar, olha aí  
Olha aí, ai o meu guri, olha aí  
Olha aí, é o meu guri  
E ele chega

Chega estampado, manchete, retrato  
Com venda nos olhos, legenda e as iniciais  
Eu não entendo essa gente, seu moço  
Fazendo alvoroço demais  
O guri no mato, acho que tá rindo  
Acho que tá lindo de papo pro ar  
Desde o começo, eu não disse, seu moço  
Ele disse que chegava lá  
Olha aí, olha aí  
Olha aí, ai o meu guri, olha aí  
Olha aí, é o meu guri

### **Dr. Getúlio**

Edu Lobo - Chico Buarque/1983  
Gravada por Simone, no álbum Desejos  
Para a peça Dr. Getúlio de Dias Gomes e Ferreira Gullar

Foi o chefe mais amado da nação  
Desde o sucesso da revolução  
Liderando os liberais  
Foi o pai dos mais humildes brasileiros  
Lutando contra grupos financeiros  
E altos interesses internacionais  
Deu início a um tempo de transformações  
Guiado pelo anseio de justiça  
E de liberdade social  
E depois de compelido a se afastar  
Voltou pelos braços do povo  
Em campanha triunfal  
Abram alas que Gegê vai passar  
Olha a evolução da história  
Abram alas pra Gegê desfilar  
Na memória popular  
Foi o chefe mais amado da nação  
A nós ele entregou seu coração  
Que não largaremos mais  
Não, pois nossos corações hão de ser nossos  
A terra, o nosso sangue, os nossos poços  
O petróleo é nosso, os nossos carnavais  
Sim, puniu os traidores com o perdão  
E encheu de brios todo o nosso povo  
Povo que a ninguém será servil  
E partindo nos deixou uma lição  
A Pátria, afinal, ficar livre  
Ou morrer pelo Brasil  
Abram alas que Gegê vai passar  
Olha a evolução da história  
Abram alas pra Gegê desfilar  
Na memória popular

### **A violeira**

Tom Jobim - Chico Buarque/1983

Desde menina  
 Caprichosa e nordestina  
 Que eu sabia, a minha sina  
 Era no Rio vir morar  
 Em Araripe  
 Topei com o chofer dum jipe  
 Que descia pra Sergipe  
 Pro Serviço Militar

Esse maluco  
 Me largou em Pernambuco  
 Quando um cara de trabuco  
 Me pediu pra namorar  
 Mais adiante  
 Num estado interessante  
 Um caixeiro viajante  
 Me levou pra Macapá

Uma cigana revelou que a minha sorte  
 Era ficar naquele Norte  
 E eu não queria acreditar  
 Juntei os trapos com um velho marinheiro  
 Viajei no seu cargueiro  
 Que enalhou no Ceará

Voltei pro Crato  
 E fui fazer artesanato  
 De barro bom e barato  
 Pra mó de economizar  
 Eu era um broto  
 E também fiz muito garoto  
 Um mais bem feito que o outro  
 Eles só faltam falar

Juntei a prole e me atirei no São Francisco  
 Enfrentei raio, corisco  
 Correnteza e coisa-má  
 Inda arrumei com um artista em Pirapora  
 Mais um filho e vim-me embora  
 Cá no Rio vim parar

Ver Ipanema  
 Foi que nem beber jurema  
 Que cenário de cinema  
 Que poema à beira-mar  
 E não tem tira  
 Nem doutor, nem ziguzira  
 Quero ver quem é que tira  
 Nós aqui desse lugar

Será verdade  
 Que eu cheguei nessa cidade  
 Pra primeira autoridade  
 Resolver me escorraçar  
 Com a tralha inteira  
 Remontar a Mantiqueira  
 Até chegar na corredeira  
 O São Francisco me levar

Me distrair

Nos braços de um barqueiro sonso  
 Despencar na Paulo Afonso  
 No oceano me afogar  
 Perder os filhos  
 Em Fernando de Noronha  
 E voltar morta de vergonha  
 Pro sertão de Quixadá

Tem cabimento  
 Depois de tanto tormento  
 Me casar com algum sargento  
 E todo sonho desmanchar  
 Não tem carranca  
 Nem trator, nem alavanca  
 Quero ver quem é que arranca  
 Nós aqui desse lugar

### **Brejo da Cruz**

Chico Buarque/1984

A novidade  
 Que tem no Brejo da Cruz  
 É a criançada  
 Se alimentar de luz  
 Alucinados  
 Meninos ficando azuis  
 E desencarnando  
 Lá no Brejo da Cruz  
 Eletalizados  
 Cruzam os céus do Brasil  
 Na rodoviária  
 Assumem formas mil  
 Uns vendem fumo  
 Tem uns que viram Jesus  
 Muito sanfoneiro  
 Cego tocando blues  
 Uns têm saudade  
 E dançam maracatus  
 Uns atiram pedra  
 Outros passeiam nus  
 Mas há milhões desses seres  
 Que se disfarçam tão bem  
 Que ninguém pergunta  
 De onde essa gente vem  
 São jardineiros  
 Guardas noturnos, casais  
 São passageiros  
 Bombeiros e babás  
 Já nem se lembram  
 Que existe um Brejo da Cruz  
 Que eram crianças  
 E que comiam luz  
 São faxineiros  
 Balançam nas construções  
 São bilheteiras  
 Baleiros e garçons  
 Já nem se lembram  
 Que existe um Brejo da Cruz  
 Que eram crianças  
 E que comiam luz

**As cartas**

Chico Buarque/1984

Ilusão  
 Ilusão  
 Veja as coisas como elas são  
 A carroça  
 A dama  
 O louco  
 O trunfo  
 A mão  
 O enforcado  
 A dançarina  
 Numa cortina  
 O encarnado  
 A dançarina, o encantado  
 O encarnado numa cortina  
 O enforcado

Ilusão  
 Ilusão  
 Veja as coisas com elas são  
 O curinga  
 A noiva  
 O noivo  
 O sim  
 O não  
 O prateado  
 O cavaleiro  
 No seu espelho  
 Desfigurado  
 O cavaleiro, o prateado  
 Do outro lado do seu espelho  
 Desfigurado

Ilusão  
 Ilusão  
 Veja as coisas como elas são  
 A fortuna  
 A roda  
 O raio  
 A imensidão  
 O estrelado  
 O obscuro  
 O seu futuro  
 Embaralhado

**Estação derradeira**

Chico Buarque/1987

Rio de ladeiras  
 Civilização encruzilhada  
 Cada ribanceira é uma nação  
 À sua maneira  
 Com ladrão  
 Lavadeiras, honra, tradição  
 Fronteiras, munição pesada  
 São Sebastião crivado  
 Nublai minha visão  
 Na noite da grande  
 Fogueira desvairada

Quero ver a Mangueira  
 Derradeira estação  
 Quero ouvir sua batucada, ai, ai  
 Rio do lado sem beira  
 Cidadãos  
 Inteiramente loucos  
 Com carradas de razão  
 À sua maneira  
 De calção  
 Com bandeiras sem explicação  
 Carreiras de paixão danada  
 São Sebastião crivado  
 Nublai minha visão  
 Na noite da grande  
 Fogueira desvairada  
 Quero ver a Mangueira  
 Derradeira estação  
 Quero ouvir sua batucada, ai ai

**Uma menina**

Chico Buarque/1987

Uma menina igual a mil  
 Que não está nem aí  
 Tivesse a vida pra escolher  
 E era talvez ser distraída  
 O que ela mais queria ser  
 Ah, se eu pudesse não cantar  
 Esta absurda melodia  
 Pra uma menina distraída  
 Uma menina igual a mil  
 Do Morro do Tuiuti

Uma menina igual a mil  
 Que não está nem aí  
 Tivesse a vida pra escolher  
 E era talvez ser distraída  
 O que ela mais queria ser  
 Ah, se eu pudesse não cantar  
 Esta absurda melodia  
 Pra uma criança assim caída  
 Uma menina do Brasil  
 Que não está nem aí  
 Uma menina igual a mil  
 Do Morro do Tuiuti

**A permuta dos santos**Edu Lobo - Chico Buarque/1987-1988  
Para o balé Dança da meia-lua

[...] Outro recurso muito eficaz, o mais eficaz de todos eles, consiste em "contrariar" os santos. [...] levava-se para ali o S. Sebastião da igreja local, trazendo-se, em troca, [...], a imagem do Senhor do Bonfim, tudo processionalmente, com rezas e cânticos. Enquanto não chovia os santos não voltavam para seus lugares  
 Dicionário do Folclore Brasileiro, de Luis da Câmara Cascudo

São José de porcelana vai morar  
 Na matriz da Imaculada Conceição  
 O bom José desalojado  
 Pode agora despertar  
 E acudir os seus fiéis sem terra, sem trabalho e pão

Vai a Virgem de alabastro Conceição  
 Na charola para a igreja do Bonfim  
 A Conceição incomodada  
 Vai ouvir nossa oração  
 Nos livrar da seca, da enxurrada e da estação ruim

Bom Jesus de luz neon sai do Bonfim  
 Pra capela de São Carlos Borromeu  
 O bom Jesus contrariado  
 Deve se lembrar enfim  
 De mandar o tempo de fartura que nos prometeu

Borromeu pedra-sabão vai pro altar  
 Pertencente à estrela-mãe de Nazaré  
 A Nazaré vai de jumento  
 Pro mosteiro de São João  
 E o Evangelista pra basílica de São José

Mas se a vida mesmo assim não melhorar  
 Os beatos vão largar a boa-fé  
 E as paróquias com seus santos  
 Tudo fora de lugar  
 Santo que quiser voltar pra casa  
 Só se for a pé

### **Paratodos**

Chico Buarque/1993

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

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

Nessas tortuosas trilhas  
 A viola me redime  
 Creia, ilustre cavalheiro  
 Contra fel, moléstia, crime  
 Use Dorival Caymmi  
 Vá de Jackson do Pandeiro

Vi cidades, vi dinheiro  
 Bandoleiros, vi hospícios  
 Moças feito passarinho  
 Avoando de edifícios  
 Fume Ari, cheire Vinícios  
 Beba Nelson Cavaquinho

Para um coração mesquinho  
 Contra a solidão agreste  
 Luiz Gonzaga é tiro certo  
 Pixinguinha é incontestado  
 Tome Noel, Cartola, Orestes  
 Caetano e João Gilberto

Viva Erasmo, Ben, Roberto  
 Gil e Hermeto, palmas para  
 Todos os instrumentistas  
 Salve Edu, Bituca, Nara  
 Gal, Bethania, Rita, Clara  
 Evoé, jovens à vista

O meu pai era paulista  
 Meu avô, pernambucano  
 O meu bisavô, mineiro  
 Meu tataravô, baiano  
 Vou na estrada há muitos anos  
 Sou um artista brasileiro

### **Tempo e artista**

Chico Buarque/1993

Imagino o artista num anfiteatro  
 Onde o tempo é a grande estrela  
 Vejo o tempo obrar a sua arte  
 Tendo o mesmo artista como tela

Modelando o artista ao seu feitio  
 O tempo, com seu lápis impreciso  
 Põe-lhe rugas ao redor da boca  
 Como contrapesos de um sorriso

Já vestindo a pele do artista  
 O tempo arrebatada-lhe a garganta  
 O velho cantor subindo ao palco  
 Apenas abre a voz, e o tempo canta

Dança o tempo sem cessar, montando  
 O dorso do exausto bailarino  
 Trêmulo, o ator recita um drama  
 Que ainda está por ser escrito

No anfiteatro, sob o céu de estrelas  
 Um concerto eu imagino  
 Onde, num relance, o tempo alcance a glória  
 E o artista, o infinito

### **A voz do dono e o dono da voz**

Chico Buarque/1981

Até quem sabe a voz do dono  
 Gostava do dono da voz  
 Casal igual a nós, de entrega e de abandono  
 De guerra e paz, contras e prós  
 Fizeram bodas de acetato - de fato  
 Assim como os nossos avós  
 O dono prensa a voz, a voz resulta um prato  
 Que gira para todos nós

O dono andava com outras doses  
 A voz era de um dono só  
 Deus deu ao dono os dentes, Deus deu ao dono as  
 nozes  
 Às vezes Deus só deu seu dó

Porém a voz ficou cansada após  
 Cem anos fazendo a santa  
 Sonhou se desatar de tantos nós  
 Nas cordas de outra garganta  
 A louca escorregava nos lençóis  
 Chegou a sonhar amantes  
 E, rouca, regalar os seus bemóis  
 Em troca de alguns brilhantes

Enfim, a voz firmou contrato  
 E foi morar com novo algoz  
 Queria se pensar, queria ser um prato  
 Girar e se esquecer, veloz

Foi revelada na assembléia - atéia  
 Aquela situação atroz  
 A voz foi infiel trocando de traquéia  
 E o dono foi perdendo a voz

E o dono foi perdendo a linha - que tinha  
 E foi perdendo a luz e além  
 E disse: Minha voz, se vós não sereis minha  
 Vós não sereis de mais ninguém

(O que é bom para o dono é bom para a voz)

### **De volta ao samba**

Chico Buarque/1993

Pensou que eu não vinha mais, pensou  
 Cansou de esperar por mim  
 Acenda o refletor  
 Apure o tamborim  
 Aqui é o meu lugar  
 Eu vim

Fechou o tempo, o salão fechou  
 Mas eu entro mesmo assim  
 Acenda o refletor  
 Apure o tamborim  
 Aqui é o meu lugar  
 Eu vim

Eu sei que fui um impostor  
 Hipócrita querendo renegar seu amor  
 Porém me deixe ao menos ser  
 Pela última vez o seu compositor

Quem vibrou nas minhas mãos  
 Não vai me largar assim  
 Acenda o refletor  
 Apure o tamborim

Preciso lhe falar  
 Eu vim  
 Com a flor  
 Dos acordes que você  
 Brotando cantou pra mim  
 Acenda o refletor  
 Apure o tamborim  
 Aqui é o meu lugar  
 Eu vim

Eu era sem tirar nem pôr  
 Um pobre de espírito ao desdenhar seu valor  
 Porém meu samba, o trunfo é seu  
 Pois quando de uma vez por todas  
 Eu me for  
 E o silêncio me abraçar  
 Você sambará sem mim  
 Acenda o refletor  
 Apure o tamborim  
 Aqui é o meu lugar  
 Eu vim

### **Carioca**

Chico Buarque/1998

Gostosa  
 Quentinha  
 Tapioca  
 O pregão abre o dia  
 Hoje tem baile funk  
 Tem samba no Flamengo  
 O reverendo  
 No palanque lendo  
 O Apocalipse  
 O homem da Gávea criou asas  
 Vadia  
 Gaivota  
 Sobrevoa a tardinha  
 E a neblina da ganja  
 O povaréu sonâmbulo  
 Ambulando  
 Que nem muamba  
 Nas ondas do mar  
 Cidade maravilhosa  
 És minha  
 O poente na espinha  
 Das tuas montanhas  
 Quase arromba a retina  
 De quem vê  
 De noite  
 Meninas  
 Peitinhos de pitomba  
 Vendendo por Copacabana  
 As suas bugigangas  
 Suas bugigangas

### **Assentamento**

Chico Buarque/1997

Para o livro Terra

Quando eu morrer, que me enterrem na  
 beira do chapadão  
 -- contente com minha terra  
 cansado de tanta guerra  
 crescido de coração  
 Tôo  
 (apud Guimarães Rosa)  
 Zanza daqui  
 Zanza pra acolá  
 Fim de feira, periferia afora  
 A cidade não mora mais em mim  
 Francisco, Serafim  
 Vamos embora  
 Ver o capim  
 Ver o baobá  
 Vamos ver a campina quando flora  
 A piracema, rios contravim  
 Binho, Bel, Bia, Quim  
 Vamos embora  
 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

### Levantados do chão

Milton Nascimento - Chico Buarque/1997  
 Para o livro Terra

Como então? Desgarrados da terra?  
 Como assim? Levantados do chão?  
 Como embaixo dos pés uma terra  
 Como água escorrendo da mão?

Como em sonho correr numa estrada?  
 Deslizando no mesmo lugar?  
 Como em sonho perder a passada  
 E no oco da Terra tombar?

Como então? Desgarrados da terra?  
 Como assim? Levantados do chão?  
 Ou na planta dos pés uma terra  
 Como água na palma da mão?

Habitar uma lama sem fundo?  
 Como em cama de pó se deitar?  
 Num balanço de rede sem rede  
 Ver o mundo de pernas pro ar?

Como assim? Levitante colono?  
 Pasto aéreo? Celeste curral?  
 Um rebanho nas nuvens? Mas como?  
 Boi alado? Alazão sideral?

Que esquisita lavoura! Mas como?  
 Um arado no espaço? Será?

Choverá que laranja? Que pomo?  
 Gomo? Sumo? Granizo? Manga

### Subúrbio

Chico Buarque/2006

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, é cara a tapa  
 Fala, Penha  
 Fala, Irajá  
 Fala, Olaria  
 Fala, Acari, Vigário Geral  
 Fala, Piedade  
 Casas sem cor  
 Ruas de pó, cidade  
 Que não se pinta  
 Que é sem vaidade

Vai, faz ouvir os acordes do choro-canção  
 Traz as cabrochas e a roda de samba  
 Dança teu funk, o rock, forró, pagode, reggae  
 Teu hip-hop  
 Fala na língua do rap  
 Desbanca a outra  
 A tal que abusa  
 De ser tão maravilhosa

Lá não tem moças douradas  
 Expostas, andam nus  
 Pelas quebradas teus exus  
 Não tem turistas  
 Não sai foto nas revistas  
 Lá tem Jesus  
 E está de costas  
 Fala, Maré  
 Fala, Madureira  
 Fala, Pavuna  
 Fala, Inhaúma  
 Cordovil, Pilares  
 Espalha a tua voz  
 Nos arredores  
 Carrega a tua cruz  
 E os teus tambores

Vai, faz ouvir os acordes do choro-canção  
 Traz as cabrochas e a roda de samba  
 Dança teu funk, o rock, forró, pagode  
 Teu hip-hop  
 Fala na língua do rap  
 Fala no pé  
 Dá uma idéia  
 Naquela que te sombreia

Lá não tem claro-escuro  
 A luz é dura  
 A chapa é quente  
 Que futuro tem

Aquela gente toda  
Perdido em ti  
Eu ando em roda  
É pau, é pedra  
É fim de linha  
É lenha, é fogo, é foda

Fala, Penha  
Fala, Irajá  
Fala, Encantado, Bangu  
Fala, Realengo...

Fala, Maré  
Fala, Madureira  
Fala, Meriti, Nova Iguaçu  
Fala, Paciência...

### **Ode aos ratos**

Edu Lobo/Chico Buarque - 2001  
Para o musical Cambaio, de Adriana e João Falcão

Rato de rua  
Irrequieta criatura  
Tribo em frenética proliferação  
Lúbrico, libidinoso transeunte  
Boca de estômago  
Atrás do seu quinhão

Vão aos magotes  
A dar com um pau  
Levando o terror  
Do parking ao living  
Do shopping center ao léu  
Do cano de esgoto  
Pro topo do arranha-céu

Rato de rua  
Aborígene do lodo  
Fuça gelada  
Couraça de sabão  
Quase risonho  
Profanador de tumba  
Sobrevivente  
À chacina e à lei do cão

Saqueador da metrópole  
Tenaz roedor  
De toda esperança  
Estuprador da ilusão  
Ó meu semelhante  
Filho de Deus, meu irmão

### **EMBOLADA \***

Rato  
Rato que rói a roupa  
Que rói a rapa do rei do morro  
Que rói a roda do carro  
Que rói o carro, que rói o ferro  
Que rói o barro, rói o morro  
Rato que rói o rato  
Ra-rato, ra-rato

Roto que ri do roto  
Que rói o farrapo  
Do esfarra-rapado  
Que mete a ripa, arranca rabo  
Rato ruim  
Rato que rói a rosa  
Rói o riso da moça  
E ruma rua arriba  
Em sua rota de rato