

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

TATIANA BARBOSA NOVAIS

A REPRESENTAÇÃO DOS OPRIMIDOS NAS
CANÇÕES DE CHICO BUARQUE

Uberlândia
2002

1485

S.9
(e)

TATIANA BARBOSA NOVAIS

**A REPRESENTAÇÃO DOS OPRIMIDOS NAS
CANÇÕES DE CHICO BUARQUE**

Monografia de graduação apresentada ao
Instituto de História da Universidade
Federal de Uberlândia sob orientação do
Prof. Dr. Alcides Freire Ramos.

**Uberlândia
2002**

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS

INTRODUÇÃO	4
CAPÍTULO I: O OPERÁRIO	12
CAPÍTULO II: A MULHER	26
CAPÍTULO III: O MALANDRO	36
CONCLUSÃO	47
BIBLIOGRAFIA	50
ANEXOS	52

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a uma força muito maior que a minha de continuar com a pesquisa.

À paciência de minha mãe Clélia pelos finais de semana que não passamos juntas para o desenvolvimento desta pesquisa e pelo incentivo que me deu, apesar de não ter o mesmo gosto musical que o meu.

À compreensão de meu pai Luiz Humberto por ter seguido um caminho diferente do que ele gostaria que tivesse percorrido.

A meus irmãos, Alexandre, pelo som alto e de boa qualidade que me “obrigava” a ouvir desde que eu era criança, despertando meu interesse pela música e minha irmã Karyna, pelas nossas discussões devido ao leva e trás de livros.

Ao professor Alcides Freire Ramos por ter direcionado minha pesquisa.

Ao professor Newton Dângelo pela atenção dedicada, mesmo não tendo uma relação tão estreita.

A meus amigos Pierpaolo, Neliane, Claudinha, Claudete, Arethusa, Lays Helena, Juninho e Izabela por compreenderem o meu cansaço, pelas noitadas que deixamos de passar juntos. Juntamente com meu amigo Rodrigo, por estudarmos juntos o período histórico desde o início de nossa pesquisa e estar sempre querendo me acalmar.

A grande companheira Neliane, pelo incômodo nas madrugadas com o barulho do teclado e pelo incentivo para dar continuidade à pesquisa.

Ao Bernardo, que acompanhou todo o processo de escrita desta e que compreendeu a necessidade que eu tinha de estar sozinha para poder escrever.

Ao João Batista, secretário da coordenação do Curso de História, pela amizade que considero sincera.

INTRODUÇÃO

*Depois de te perder
Te encontro com certeza
Talvez no tempo da delicadeza
Onde não diremos nada
Nada aconteceu
Apenas seguirei, como encantado
Ao lado teu*

(Todo o Sentimento – 1987)

“Carioca”, este foi o apelido que Chico Buarque de Holanda adquiriu quando mudou do Rio de Janeiro, onde nasceu em 19 de junho de 1944, para São Paulo. Além de São Paulo, também morou na Itália com sua família, voltando ao Brasil aos dez anos de idade. Considerado o mais extrovertido da família e entre os amigos, também é um dos mais tímidos no palco. No começo de sua carreira levava os shows como uma diversão. Com o tempo, quando tomou consciência de sua profissão, de músico e compositor, acabou tornando-se mais sério no palco. Hoje, porém é mais tranquilo, está mais amadurecido, devido ao seu profissionalismo e daqueles que estão juntos a ele, dando uma certa segurança e estabilidade ao artista (ZAPPA, 1999).

Esse profissionalismo acabou fazendo com que o compositor se preocupasse ainda mais para melhorar como letrista, cantor e compositor, ocupando-se com detalhes mínimos, procurando sempre o caminho das descobertas. Interessado pelo que ocorre ao seu redor procura evoluir cada vez mais. Sua bagagem intelectual é muito grande, a começar pelo incentivo à leitura desde criança, o que facilita sua produção, estando sempre em busca do belo através da estética em suas músicas. Estudou em um colégio de padres progressistas em São Paulo, o Santa Cruz, colégio de ricos. De acordo com entrevista dada a ZAPPA (1999), o

maestro Luiz Cláudio Ramos, parceiro em algumas composições, viu seu show “As Cidades”, ocorrido no final de 1998 e início de 1999, como um resultado de uma evolução estética do compositor.

Apesar de não gostar de fazer shows, Chico acredita que o cantor é aquele que sustenta com os shows o escritor e o compositor. Por isso enfrenta seus fantasmas para depois chegar ao ponto desejado: o da criação.

É uma das grandes referências culturais do Brasil pós-1960, em especial a partir de sua participação nos Festivais da Música Popular Brasileira. Sua predileção musical começou com um grande acontecimento em 1959, que foi determinante na sua vida e de muitos outros cantores e compositores: o lançamento da música “Chega de Saudade”, com João Gilberto. Era o início da Bossa Nova no país e Chico tinha apenas 15 anos quando esse movimento começou. Além de João Gilberto, Vinícius de Moraes também o influenciou bastante. Era muito amigo de seu pai, o historiador e sociólogo Sérgio Buarque de Holanda, o qual estava sempre participando de reuniões em sua casa. Foi por meio de Vinícius que Chico conheceu Tom Jobim, seu *maestro soberano*, *Antônio Brasileiro*.

Entretanto, o samba de Noel Rosa também contou para sua formação musical. Não somente este como Dorival Caymmi, Ataulfo Alves, Ismael Silva e Nelson Cavaquinho. Esses três últimos compositores do final da década de 1940 eram sambistas que não se enquadravam na malandragem propriamente dita para esse período. Lembrando que essa década foi bastante marcada pelo samba e pela boemia no meio artístico, tendo sido vários artistas desse momento discriminados pelo comportamento e pelas letras, das quais muitas eram censuradas pelo Estado. Entretanto, estes acompanhavam esta malandragem de perto, à maneira deles, fazendo de suas composições

uma outra manifestação de boemia, que não se dá com a satisfação do trabalho estável, bem-pago, bem-sucedido, que caracterizava a boemia dos artistas realizados (geralmente brancos, médicos alguns, radialistas muitos deles); esta era uma boemia feita de falta de trabalho, marcada por uma longa e espinhosa caminhada (LENHARO, 1985. p. 33).

Partindo desses compositores e inspirando-se neles, Chico afirma ser um sambista, e não um compositor de música de protesto, tendo apenas uma música com essa finalidade, que é *Apesar de você* (1971). Além do samba, a música francesa também o inspirou, principalmente suas letras, visto que, nas décadas anteriores à de 1960 o idioma francês tinha maior influência que o inglês, pois nosso referencial ainda encontrava-se na Europa, não tendo sido atingido pelos Estados Unidos ainda.

Desde criança gostava de desenhar cidades imaginárias. Entretanto, em seus projetos havia problemas e coisas que funcionavam (BUARQUE DE HOLANDA, 1989). Para ele era mais um projeto histórico/social do que arquitetônico, mostrando assim, sua preocupação com aqueles mais desprovidos de melhores oportunidades do que outros, mesmo sendo de maneira teórica.

Teve sua formação num clima populista, partindo do trabalhismo de Getúlio Vargas, passando pela construção de Brasília, símbolo do nacional-desenvolvimentismo de Juscelino Kubstcheck, o que muito o influenciou a fazer Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP), sendo este também, um momento de grandes criações culturais no Brasil. Ao

chegar à vida universitária, o momento é de plena emergência dos “movimentos populares”, que atingiram o seu ápice de 1962 a 1964 (MENESES, 1982). No início da década de 1960 o país se politizava de forma considerável, sendo este o momento de discussão das “Reformas de Bases” e propostas de um Brasil melhor, no qual seus maiores atuantes foram os estudantes, que se manifestavam a favor das melhorias no país (VENTURA, 1988). As faculdades serviam de catalisadoras de projetos, com participações sociais (MELLO & NOVAIS, 1998). Dentro desse clima que sua turma musical foi formada, o “Sambafo”, a qual se reunia próxima à faculdade para conversar, beber e cantar.

Hoje, titulado de “artesão da linguagem” (BARROS, 2000), consagrou-se na Música Popular Brasileira a partir de 1964, justamente num período de grande tensão formada na política brasileira. Foi o período do “Governo Médici, do milagre econômico” (MELLO & NOVAIS, 1998) e da tomada do poder pelos militares em 1964. Em suas canções revela-nos uma paixão pela palavra, que nele, torna-se instrumento de magia.

Nesse período a censura era muito forte, principalmente na década de 70. Pelo fato de possuir o domínio da fala, foi muito perseguido no final da década de 60 e início de 70, pois suas canções sempre foram carregadas de marcas corporais e de valores significativos. Depois de ficarem marcados, Chico e outros autores tinham suas músicas proibidas. Para fugir da censura, viu-se obrigado a burla-la para continuar produzindo, criando o personagem *Julinho de Adelaide*.

Enfim, e aí eu senti que barra tava pesada e falei: “Vamos experimentar com outro nome que pode ser que melhore”. E realmente melhorou. Quer dizer, as primeiras duas músicas que eu

mandei, ou três, as músicas que assinava Julinho de Adelaide, elas passaram. Se fosse com o meu nome provavelmente não passariam, né? Foi um artifício que funcionou durante um pouco... Depois ficou meio marcado porque só eu gravava esse tal de Julinho de Adelaide. Começou a correr a suspeita de que o Julinho de Adelaide seria um pseudônimo, até que o Jornal do Brasil divulgou a verdade, que o Julinho de Adelaide era um pseudônimo (apud MOBY, 1994, p. 132).

Esse artesão verbal busca sua fonte na “boca do povo”, por isso a utilização de lugares comuns, provérbios e de frases feitas em suas músicas. Porém, esses não são apresentados de forma passiva, mas age ludicamente: parodia, transgredir, cria trocadilhos, frustra expectativas montadas (BARROS, 2000). Além do mais, Chico também é um grandioso poeta que tem o poder de manifestar a vida dos afetos, assim como qualquer outro poeta; é como se ele tivesse uma maior possibilidade de contato com o próprio inconsciente e a poesia é um espaço em que se permite ao inconsciente aflorar, e Chico sempre soube fazer isso muito bem!

Com o intuito de mostrar o cotidiano, a luta contra a dominação, o machismo e a mulher, os oprimidos da história no Brasil, por meio das canções de Chico Buarque, nossa proposta é de analisar algumas destas, buscando as principais características dos excluídos socialmente, como os operários, cidadãos voltados ao trabalho e sujeitos a várias situações; a mulher, como ser submisso e a malandragem, marginalizada pelo sistema e por sua negação ao trabalho. Tomando essas três vertentes, trabalharemos a posição do cantor e compositor em relação a esses três tipos de oprimidos nos dias atuais, procurando mostrar qual o tipo de

público que esse atinge e se ele muda a sua posição com relação a esses oprimidos no decorrer de sua carreira.

As composições de letras sempre vêm acompanhadas de uma estrutura sonora. Para isso requer aprendizagem, ficando sujeito à rejeição pública, participando do processo de estabilidade e mudança da forma de se compor. Ao trabalharmos suas canções, em especial as letras que, foram extraídas de BUARQUE DE HOLANDA (1989), partiremos do pressuposto da sua grande incorporação na Música Popular Brasileira e da sensibilidade musical do brasileiro contemporâneo. Chico Buarque, como qualquer músico e compositor, está inserido nesse processo de composição, por isso às vezes não consegue uma boa aceitação de algumas de suas músicas no seu campo de trabalho, ainda mais quando essas tratam de crítica social. Suas composições têm o aspecto da cultura musical, contendo *forma* – que inclui a entidade física percebida –; *processos* – denota o ato ou as ações/intenções envolvidos na produção da forma –; *conteúdo* – mensagens conscientes e inconscientes transmitidas através da música e da atividade musical –; e *determinantes ideológicas* – a visão de si mesmo em relação à visão do mundo, estética, valores sócio-culturais e conceitos que dão significados a mensagens, moldes e processos musicais (BÉHAGUE, 1992).

Chico Buarque sempre esteve ligado ao debate social. Porém, é na década de 70 que sua preocupação torna-se maior. Ao perceber-se como profissional da música, tem sua concepção política transformada – por política entende-se a visão teórica básica da ordem social em que se incluem as relações de poder entre os atores sociais de um grupo determinado e as funções destes atores na rede de interação (BÉHAGUE, 1992). Passou a lutar pelos direitos autorais, assumindo, mesmo que de forma sutil, a liderança contra a censura (ZAPPA, 1999).

No primeiro capítulo trataremos do tema operário, no qual fazemos um corte cronológico entre 1965 a 1971, pegando o início da sua carreira. Aqui era visto como intransigente defensor do estilo tradicional de compor, principalmente entre os Tropicalistas, na década de 60, até que consegue sair da nostalgia ao compor *Pedro Pedreiro* (1965), canção de vertente crítica e de características utópicas, pois faz uma apologia ao “dia-que-virá”. Contudo, na década de 70, depois de passar 14 meses na Itália sob recomendações de amigos, volta ao Brasil com novas perspectivas sobre o social e a sua música. É quando compõe *Construção* (1971). A partir de então, consagrou-se como o cantor dos oprimidos na Música Popular Brasileira. Esta trata da relação capital/trabalho, tendo como principal elemento o proletariado, que ao final da canção morre “*atrapalhando o sábado*”, mostrando a segurança que não é oferecida e a falta de qualificação da mão-de-obra. No mesmo disco encontramos *Deus lhe Pague* (1971) que vem na seqüência de *Construção*. Aparece como uma forma de reafirmação do que foi falado anteriormente, pois seu sujeito também é um operário explorado de forma brutal pelo capital, que agradece a tudo, até mesmo ao que tem direito.

Já no segundo capítulo trataremos da figura do feminino, buscando uma canção do início de sua fase crítica – 1967 com *Sem Fantasia* (1967), canção que nos mostra, pela primeira vez em toda sua produção, dentre seus personagens, uma mulher forte, diante da qual o homem é um menino, sendo estes personagens da peça *Roda Viva* (1967), chegando à década de 1980 momento de amadurecimento de suas idéias críticas ao social/capitalismo, trabalhando com *As Vitrines* (1981) e seu jogo de imagens e com *O meu guri* (1981), que simula uma situação de inocência da mãe pobre do morro com seu filho, um delinqüente, fruto da sociedade na qual ele vive.

No terceiro capítulo, trataremos da malandragem, começando com *Juca* (1966), uma toada de protesto e defesa do samba (SANCHES, 2000) que é do início de sua carreira, de um período considerado nostálgico pelo público tropicalista. É a partir de 1975 que Chico Buarque busca a revalorização da palavra, recuperando tudo o que há de mais incisivo e penetrante na vida social. São essas as características principais de suas canções. Também podemos perceber essa forma incisa na música *O Malandro* (1979) da peça “Ópera do Malandro” (1979) que é a melhor explicação da cadeia de malandragem generalizada (SANCHES, 2000). Também da mesma peça, temos *Homenagem ao Malandro* (1979), uma música que transforma em arma a linguagem de decomposição que passam a ser características de seus sujeitos.

Portanto, para os três capítulos o corte cronológico é variável, tendo de buscar em cada um o tempo e o espaço do artista para cada um desses. Basicamente podemos dizer que o trabalho aqui apresentado percorre entre 1965 a 1981, colocando apenas as canções escolhidas e desenvolvidas para o mesmo.

CAPÍTULO I

O Operário

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

(Linha de Montagem – 1980)

Do charleston à marchinha, passando pela valsa e pelo chorinho, a obra de Chico Buarque desconhece fronteiras estéticas e aceita tanto os arranjos tradicionais como os tratamentos de vanguarda, emergindo deles impávida, com o mesmo impacto, quando compunha músicas mais românticas, porém sensíveis às coisas de seu tempo e de sua gente. Foi com essa sensibilidade que Chico Buarque captou os mais profundos sentimentos da alma nacional, transformando-se em seu principal porta-voz.

O conteúdo literário de suas primeiras canções (1965 - 1969), origina-se de seu domínio da rima e do ritmo, de sua cuidadosa manipulação de efeitos sonoros, de sua coerente forma de estruturar o texto poético e seleção lexical, do uso de metáforas e símbolos, da sutileza no uso de figuras de linguagem e nas idéias, e da percepção profunda de fenômenos psicológicos e sociais. Estas qualidades são evidentes em canções que configuram uma concepção mágico-mítica da música e da poesia, em letras que constroem um espaço poético de desilusão e desejo frustrado, nos veículos musicais de crítica social, nas composições

metalingüísticas e nos textos musicais que possuem uma identificada relação com a série literária (PERRONE, 1988a).

A busca da felicidade, a realização individual e coletiva são poeticamente representadas e realizadas em muitas composições. Para compor a maioria de suas canções, utiliza-se de uma relação com a literatura, apropriando-se desta e de seus temas para poder recriar momentos literários em suas canções poéticas. Essa intertextualidade é uma forma encontrada pelo compositor de mostrar elementos centrais de um cenário já conhecido para exercitar indiretamente o protesto social (BARROS, 2000).

São com esses aspectos que trataremos as canções de Chico Buarque, tanto no primeiro quanto no terceiro capítulo deste trabalho, quando trataremos do tema da malandragem com *Juca* (1965). Pois estas características acabam englobando uma parte de suas canções aqui desenvolvidas.

As canções descritas neste capítulo tratarão também, de um pedaço da história do Brasil, enfocando o período de 1965 a 1971, tendo como principal sujeito o operário. Entretanto, o mesmo operário que aparece em *Pedro Pedreiro* (1965) (Anexo I) é o mesmo sujeito que está na *Construção* (1971) (Anexo II) pelos “*andaimes pingentes*” de *Deus lhe Pague* (1971) (Anexo IV).

Na década de 1950 a migração para os grandes centros urbanos foi intensa, trazendo para as capitais do sudeste do Brasil um volume muito grande de nordestinos que vinham tentar a sorte na cidade grande, os quais, a maioria, acabavam na construção civil, sem ao menos serem mão-de-obra qualificada para tal serviço. Como exemplo da tal migração o trecho seguinte de MELLO & NOVAIS (1998), nos mostra as vantagens de se viver na cidade:

a vida da cidade atrai e fixa porque oferece melhores oportunidades e acena um futuro de progresso individual, mas, também, porque é considerada uma forma superior de existência. A vida do campo ao contrário, repele e expulsa. (MELLO & NOVAIS, 1998. p. 574).

Aqui podemos comentar que a rápida urbanização, o consumismo implementado pela indústria de bens de consumo, recém implantada no Brasil de maneira acelerada, juntamente com o progresso do transporte, das comunicações, da construção civil, do sistema financeiro, do sistema educacional, do sistema de saúde, dentre outras, tudo isso é que consome e continua consumindo uma grande parte da sociedade, e não tem, simplesmente, proporcionado a todos uma igualdade devido a esse progresso, mesmo que esses migrantes continuassem a procurar os grandes centros urbanos, pois estes, assim como a maioria no país, não conseguiam enxergar a verdadeira face do progresso que se instalava no Brasil.

A construção civil, um dos setores que mais absorveu essa mão-de-obra nordestina, enfocando a masculina. Esta era praticamente desapropriada para os serviços da cidade e acabavam executando um trabalho mais mecânico e alienante que destrói paulatinamente a vontade própria do cidadão, assim como ocorre com *Pedro*, o *pedreiro* da primeira canção a ser trabalhada neste capítulo *Pedro Pedreiro*, (1965) (Anexo I) e que aparecerá na *Construção* (1971) (Anexo II) agradecendo a tudo que o sistema lhe proporciona, dizendo *Deus Lhe Pague* (1971) (Anexo IV).

Veremos em *Pedro Pedreiro* (1965) (Anexo I) o quão longa ela é, com seus 58 versos – tendo sido criticada por um apresentador de programa, em 1965, pela demora da *espera de Pedro* (CALADO, 1997). Esta inicia uma nova etapa na produção musical de Chico

Buarque: a da temática social, na qual se enquadrariam muitos de seus trabalhos mais conhecidos. Além de ser considerada um marco pelo autor, inaugurava seu filão de música de temática social.

Embora não tenha declarado o seu engajamento, Chico era um participante interessado na construção de seu tempo. A unanimidade decorria da alegria contagiante de suas composições: mesmo as mais nostálgicas infundiam esperança de que, em breve, a banda – metáfora fraternal – viria para ficar.

Na gravação original de *Pedro Pedreiro*, temos a peculiaridade de ver/ouvir uma das poucas canções que Chico canta acompanhado apenas de seu violão. É uma composição harmonicamente mais elaborada, a qual demonstra uma ação antropofágica em relação à Bossa Nova, incorporando ao seu estilo o que lhe interessava apenas, dentro de um padrão de comedimento condicionado por suas possibilidades técnicas e por uma deliberada contenção.

Em um artigo de jornal, Chico, nesse momento, hostilizado pelos primeiros pelotões tropicalistas, diz:

... 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 (...) Foi com o samba que João Gilberto rompeu as estruturas da nossa canção. (apud SOUZA, 1982).

Foi com esse rompimento de estruturas musicais e contextuais que Chico Buarque desenvolveu *Pedro Pedreiro*, uma extraordinária canção do seu primeiro álbum com uma síntese de efeitos sonoros. O texto é uma narrativa sobre um trabalhador migrante nordestino

que se debruça sobre sua vida e seu destino enquanto espera pelo trem que o levará para o trabalho.

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

Estes versos iniciais refletem o tema de felicidade adiada e de falta de bem-estar material. *Pedreiro* nos dá a noção de pedra, implicando imobilidade, natureza inanimada e ausência de raciocínio. Já a palavra *penseiro* contrapõe esse estado de petrificação, pois nos sugere atividade por meio desse neologismo. Entretanto, mesmo com esse neologismo *Pedro* continua à *espera* de tudo, deixando sua vida estagnada à espera do “trem”. Também podemos ver a palavra *pedreiro* de uma ótica mais óbvia, como uma profissão popular, manual, dando-nos uma idéia de movimento, mesmo que mecanizado.

Contudo, podemos perceber suas características utópicas, chegando a uma vertente crítica, saindo da nostalgia. Nessa poesia de crítica social, Chico Buarque mostra-nos a desmitificação da esperança. Como sabemos *Pedro* fica “*esperando, esperando, esperando ...*” tudo, o trem, o carnaval, a sorte, a morte, a festa, o dia de voltar pro norte, o aumento ...

(MENESES, 1982) assim como grande parte do povo brasileiro que fica esperando qualquer oportunidade de vida melhor, tanto na época em que foi escrita quanto na atual conjuntura.

Esperando, esperando, esperando

Esperando o sol

Esperando o trem

Esperando o aumento

Desde o ano passado

Para o mês que vem

Esse múltiplo significado de *esperar* cria uma leve ambigüidade no decorrer da interpretação do texto, contribuindo para o pensamento de angústia que envolve a existência do personagem.

Assim como em várias canções de protesto, *Pedro Pedreiro* também está à espera do “dia-que-virá”, que custa para chegar e que, finalmente, não aparece. Mas isso não quer dizer que seja uma canção pessimista, mas sim preocupada com o social, mesmo mostrando características negativas do país. Essa também nos remete a refletir uma possível melhora da situação. Quando no meio da canção o personagem quase se esbarra na utopia, acaba voltando às exigências que são feitas ao ser humano, a do trabalho para sobreviver na sociedade na qual está inserido, reiterando-se ao objeto de espera, à situação de ficar esperando novamente, até o fim.

A repetição é um recurso fundamental utilizado em todo o texto. Ela é incessante e funciona como um reforço da situação estática do personagem, introduzindo a idéia de monotonia e das limitações da vida da classe trabalhadora.

Já nos cinco versos finais, percebemos o recurso da onomatopéia, que nos sugere a locomoção do trem, que vai aumentando sua velocidade e ao mesmo tempo diminuindo o volume do som:

Que já vem, que já vem, que já vem ...

A conclusão final é a de que Pedro será transportado para seu local de trabalho, mas que nenhuma de suas perspectivas ou esperanças de uma vida melhor será concretizada. É a denúncia das condições sociais deploráveis em um texto narrativo.

No final dos anos de 1960, Chico produz uma série de canções nas quais referências a seu próprio fazer musical e a função metalingüística da linguagem são muito importantes. Em várias canções do seu quarto LP, no qual encontramos *Construção* (1971) (Anexo II) e *Deus Lhe Pague* (1971) (Anexo IV), Chico reflete sobre seu trabalho, o qual permaneceu próximo à vertente da Bossa Nova e aos sambas clássicos de Noel Rosa. Para exemplificar sua influência por este compositor, veremos no trecho abaixo de *Três Apitos* (1938) (Anexo III), as características deste que encontramos nas canções de Chico Buarque, característica de sambista, preocupação com o debate social e um eterno amante das mulheres.

Sou do sereno

Poeta muito sortuno

*Vou virar guarda-noturno
É você sabe por quê
Mas você não sabe
Que enquanto você faz pano
Faço junto do piano
Estes versos pra você*

Entretanto, no mesmo instante em que Chico buscava esta nostalgia em Noel Rosa, elementos de rock (guitarras elétricas, por exemplo) e letras experimentais estavam se tornando cada vez mais evidentes entre outros músicos e compositores. As reflexões acerca das canções discutidas podem ser vistas, até certo ponto, como um resultado de discussões provocadas pelas inovações advindas da Tropicália.

Esta capacidade de reflexão sobre o processo criativo é uma das características dos primeiros trabalhos do compositor (1965 - 1969) que, merecidamente, o colocam como um dos mais importantes nomes da música popular do Brasil (PERRONE, 1988a, p. 59)

Depois de 1969, a produção artística de Chico Buarque é marcada pela intensificação da temática social, pela diversificação formal e pela centralização nos veículos dramáticos. Em seu repertório operam diversas formas de intertextualidade, as quais fornecem valiosa perspectiva para uma abordagem literária de suas músicas.

Suas canções agora passam a ter um caráter social mais intenso e explícito. *Construção* (1971) (Anexo II) consagrou-o como o cantor dos oprimidos na Música Popular Brasileira. É uma canção que enquadra como um testemunho doloroso das relações aviltantes entre o capital e o trabalho. Seu personagem é um elemento do proletariado, porém um sujeito oculto dos verbos. Talvez até, o mesmo pedreiro que esperava o trem em 1965 e que acaba caindo dos “*andaimes pingentes*” chegando à fatalidade de se despedaçar (MENESES, 1982).

Construção nos mostra uma forma mais madura de seu trabalho, com uma nova proposta artística. No passado, o cotidiano excluía a poesia (base do lirismo nostálgico); agora o dia-a-dia contém a poesia, o lirismo. As pessoas e o trabalho são belos em si – mas de uma beleza trágica, devido à pressão das instituições políticas e das convenções sociais.

Esta representa tanto um momento de transição como de conclusão de uma fase do compositor, oferecendo-nos um artista renovado, voltado à pesquisa, mesmo que de maneira não muito evidente, às novidades trazidas pelo tropicalismo. Com uma letra concretista e realista, conta com arranjo orquestral de Rogério Duprat com uma finalidade de canção antitropicalista. Entretanto, os ruídos dissonantes que encontramos nessa tem finalidades descritivas e explicativas, não contendo o mesmo sentido que Duprat utilizava no Tropicalismo, pois esses foram invertidos para ressaltar o tema da defesa do oprimido na canção (SANCHES, 2000).

Na década de 70 predominava a metalinguagem, ou seja, do poema que se diz a si próprio, da canção que se canta a si própria – e assim é *Construção* – mesmo o próprio autor tendo confirmado não ter se preocupado com o problema que os operários viviam na época. Ele disse em uma entrevista dada à revista “Status” (concedida a Judith Patarra, Status 1971 *apud* MENESES, 1982, p. 149) que usou apenas de experiência formal, jogo de tijolos, que

bastava abrir a janela e ver esses operários levantando paredes. Disse que gosta de ir a botequins, jogar sinuca e ouvir conversa de rua. Mesmo assim, a música acabou fazendo o problema social emergir com tamanha força.

De acordo com Merriam (*apud* BÉHAGUE, 1992, p. 5), “a composição parece ser claramente o produto do indivíduo ou de um grupo de indivíduo (...) toda composição é consciente no sentido mais amplo da palavra quando é vista do ponto de vista analítico”. Isso nos mostra que, mesmo Chico afirmando não se preocupar com os operários, havia uma certa influência extra-musical sobre sua canção, pois nesse período os proletariados passavam por uma grande luta contra o capital e o próprio Estado, que estava presente em qualquer canto do país. Estes foram os fatores para a composição de sua obra, já que a composição musical é produto da mente criativa de uma pessoa inserida num dado contexto histórico social.

Essa canção é um tanto quanto repetitiva, assim como os movimentos mecanizados do corpo e da vida. A maioria dos seus versos repete mudando apenas as regularidades morfológicas, métricas, rítmicas e fônicas, desempenhando uma circularidade no todo. Entretanto, não são todos os versos que se repetem, pois há alguns que são isolados e que fazem uma certa condensação ou mesmo um resumo da canção inteira, introduzindo, então, um movimento alterado. Mas quando chega ao 17º, 34º e 41º versos há uma desarticulação da linguagem, que parece imitar o desaparecimento do pedreiro ao sofrer a queda. A morte desse atrapalha a vida dos outros em vários sentidos: “desorganiza o mundo, perturba o tráfego, o público, o sábado” (MENESES, 1982, p. 154).

... Morreu na contramão atrapalhando o tráfego.

... Morreu na contramão atrapalhando o público.

... *Morreu na contramão atrapalhando o sábado.*

Essa morte também representa a reprodução da mão-de-obra desqualificada; ela é a reificação provocada pelo trabalho alienado, que desumaniza o homem tanto no trabalho quanto no amor.

Até o 16º verso, a música corre de modo sereno com uma instrumentação básica, acrescentando apenas uma simples linha suave de sons de violino, antes que inesperados sopros entrem logo após o verso 17, precisamente no momento em que a morte é introduzida na narração. Os dois outros momentos são cantados em coro, uma diversificação vocal que também contribui pra uma intensificação na produção sonora, conduzida por vibrantes sons de corda e de instrumentos de sopro, e que gradualmente aumenta a tensão e impõe uma certa urgência à narração (PERRONE, 1988b).

Cabe lembrarmos que *Construção* está no mesmo disco de *Deus Lhe Pague*, que é cantada na seqüência da anterior. *Deus Lhe Pague* (Anexo IV) faz uma alusão (BARROS, 2000) à trágica história do pedreiro que cai dos “*andaimas pingentes*”, mostrando e reafirmando mais uma vez “a ligação entre a ‘a mais-repressão’ e a atividade alienada e escravizante, que destrói e aniquila – e, no limite, provoca a morte” (MENESES, 1982, p. 157). De cunho realista, essa música acaba chocando as pessoas ao ouvi-la. A começar pelos instrumentos utilizados por Duprat, uma orquestra dissonante que nos remete a uma forma cinematográfica da história narrada pelo cantor. Mas essa tem o intuito de mostrar a dura situação de uma maioria para uma minoria que não tem conhecimento da realidade, já que as pessoas que consomem suas músicas, em sua maioria são de classe média.

Como já foi dito, *Construção* é de 1971, período das prisões, das torturas e das mortes. Melhor dizendo, esse é o momento de maior repressão no Brasil, sendo também muito delicado e fragmentado, como em vários outros países da América Latina. Nessa canção não está presente apenas o problema social do operário não qualificado, a falta de segurança oferecida no trabalho, mas também pode-se verificar a alegoria do corpo social fragmentado, de uma sociedade desintegrada e mutiladora, que isola os indivíduos.

Uma repetição de três estrofes de *Deus Lhe Pague* executadas com a mesma intensidade que foi estabelecida na conclusão de *Construção*, concede-nos uma continuidade musical desta última.

Em *Deus Lhe Pague* (1971) (Anexo IV) não podemos encontrar a função de catarse, ou seja, de purificação ou limpeza, provocada pela conscientização de uma lembrança fortemente emocional e/ou traumatizante, até então reprimida (MENESES, 1982). Essa é uma música de protesto que exerce na sociedade, ao nível da efetividade, uma liberação de emoções e alívio. Nela, há uma repetição sintática da forma de agradecimento, pois agradece a tudo, seja bom ou ruim, ao que lhe pertenceria naturalmente, o que lhe é oferecido pelo sistema, às condições precárias de segurança no trabalho, e assim por diante.

Esta é uma canção fortemente irônica que também questiona a qualidade de vida no Brasil contemporâneo. Há um agradecimento explícito a um benfeitor anônimo por lhe ter imposto uma conduta correta, a repressão e o sofrimento.

Por esse pão pra comer, por esse chã pra dormir

A certidã pra nascer e a concessão pra sorrir

Por me deixar respirar, por me deixar existir

Deus lhe pague (...)

Pela mulher carpideira pra nos louvar e cuspir

E pela moscas-bicheiras a nos beijar e cobrir

E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir

Deus lhe pague

Há aqui uma representação de uma existência totalmente governada pela alienação, no sentido real da palavra: possessão por parte do outro. Desde a certidão de nascimento no segundo verso até a alusão a um aspecto fúnebre no final, nada pertence ao personagem que agradece a outro por tudo.

Também nos mostra a demagogia que aplaca a insatisfação do povo dessa época, juntamente com a ironia no trato da realidade repressora. Tem a função de mobilizar o leitor/ouvinte, fazendo surgir uma necessidade de ruptura com a necessidade da repressão, da agressão e da exploração, dando-nos uma visão mais otimista, pois propõe ao povo reagir perante as injustiças concedidas pelo sistema a partir dessa repressão, dessa censura mostrando que *estamos ai*.

Também é de cunho realista, assim como *Construção*, pois choca ao público com seus instrumentos de orquestra dissonante que dá uma forma mais dura e séria à questão social narrada

de orquestrações também tensas e estridente e de versos também denunciadores da coisificação da vida cotidiana/operária, novamente dirigida por um receptor invisível (SANCHES, 2000, p. 220).

O que podemos concluir com esta canção, é que seu personagem inserido no mercado do trabalho está sujeito a todas as armadilhas do capitalismo.

CAPÍTULO II

A Mulher

Carolina
Nos seus olhos tristes
Guarda tanta amor
O amor que já não existe

(Carolina, 1967)

Com o grande poder de manifestação à vida dos afetos, Chico é capaz de incorporar em suas poesias e em seu próprio inconsciente, a figura feminina. Está sempre privilegiando a fala da mulher em suas canções, dando voz e vez para uma parte da sociedade que também é marginalizada por estar inserida em um mundo de mentalidade machista, mesmo sendo ele do sexo masculino.

Utiliza-se de um discurso utópico que são para dar voz àqueles que, em geral, não a possuem, para os que ficam à margem da esfera do poder, como na vida econômica, transformando essas pessoas comuns em protagonistas da história.

Ao citar Baudelaire em seu livro, MENESES (2000) nos mostra que o compositor se dispõe do privilégio de ser ele mesmo em suas histórias e pode, ao mesmo tempo, ser outro personagem do seu texto, concluindo ser esta a atitude tomada por Chico quando trata do universo feminino, tornando-se outra pessoa.

Entretanto, podemos perceber que em suas músicas há uma evolução com relação ao seu conteúdo. Pois, à medida que o compositor vai adquirindo experiências na vida, suas poesias tornam-se mais elaboradas.

Nesse capítulo trataremos a questão da mulher nas canções de Chico Buarque, uma parcela da sociedade que também acaba sendo oprimida, seguindo uma cronologia com relação a sua produção, pegando *Sem Fantasia* (1967) (Anexo V), *As Vitrines* (1981) (Anexo VI) e *O Meu Guri* (1981) (Anexo VII). Lembramos que para falar do feminino também faz-se necessário citar o masculino, pois para melhor entendermos um temos de também conhecer o outro.

Começando com *Sem Fantasia* (1967) (Anexo V), canção inserida na peça *Roda Viva* (1967), a qual foi encenada com estrondo tropicalista por José Celso Martinez Correa, o mesmo diretor do *Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, rompendo com a própria imagem bem-comportada. Esta peça tem como tema a desmitificação do ídolo popular. Devido a essa peça, seu público acabou dividido entre o Chico Buarque como o “bom moço” e o revolucionário.

Roda Viva (1967) teve o teatro invadido pelo Comando de Caça aos Comunistas – CCC – e que culminou no seu auto-exílio na Itália. Contudo, esta conta a história de um rapaz que o *show business* transforma em ídolo, envolvendo-o em suas engrenagens, das quais ele só consegue se libertar pelo suicídio.

Entretanto, *Sem Fantasia* é uma canção que nos mostra, pela primeira vez em de toda sua produção, dentre seus personagens, uma mulher forte, diante da qual o homem é um menino:

Vem, meu menino vadio

Vem, sem mentir pra você

Vê, mas vem sem fantasia

Que da noite pro dia

Você não vai crescer

Esta canção é um diálogo entre um homem e uma mulher, que ao final as vozes se encontram, feminina e masculina, articulando-se melodicamente.

Entretanto, vemos no segundo verso que a mulher torna-se a verdade para que o homem/menino possa se manifestar homem finalmente. Ela serve para validar seus valores, já que ao mesmo tempo, esse homem é “fraco”, “tolo”, “todo dela”:

Vem que eu te quero fraco

Vem que te quero tolo

Vem que te quero todo meu

Sem Fantasia leva-nos para o mundo da fantasia, dos contos de fadas, contos estes que lidam, de forma poética, com os problemas básicos da vida, especialmente os inerentes à luta pela aquisição da maturidade. Esses contos sugerem à criança a lutar por uma integração superior da sua personalidade, e os riscos que isso envolve. Nessa canção, o menino deve desenvolver-se e tornar-se ser humano independente. Para encontrar-se nesse estado, acaba passando por competições masculinas, cujo objeto ou prêmio final é a “prenda imensa / dos carinhos” da mulher (MENESES, 2000).

Eu quero a recompensa

Eu quero a prenda imensa

Dos carinhos teus

Também nessa canção, temos uma parte que é interpretada por um ser masculino, que está a passar por um rito de iniciação à vida sexual.

*Ah, eu quero te dizer
Que o instante de te ver
Custou tanto penar*

Esse homem/menino acaba adquirindo “marcas” por meio desse rito de iniciação que pode ser visto como a passagem de um *rapaz, na puberdade, que se submete a uma série de provações, ao fim das quais se transforma, finalmente, em homem* (MENESES, 2000, p. 102).

*Eu quero te mostrar
As marcas que ganhei
Nas lutas contra o rei
Nas discussões com Deus*

Ousadia masculina que o impele a ir contra o pai (rei), para a conquista da mulher; afirmação masculina, diante do rival do mesmo sexo (MENESES, 2000, p. 103).

As Vitrines (1981), por sua vez, são a postura do intérprete, a funcionalidade das imagens e, juntamente com o registro escrito, a poesia em si mesma. Esta música é cantada como se fosse uma açucarada balada amorosa. No entanto, as margens emotivas estão subordinadas a uma perspectiva singular. A voz lírica é a de um poeta observador cujos gestos de afetividade para com o objeto de sua atenção passam despercebidos; as imagens de reflexos, espelhos e mostruários informam o ponto de vista lírico (PERRONE, 1988b):

*Os letreiros a te colorir
Embaraçam a minha visão
Eu te vi suspirar de aflição
E sair da sessão, frouxa de rir*

*Já te vejo brincando, gostando de ser
Tua sombra a se multiplicar
Nos teus olhos também posso ver
As vitrines te vendo passar*

*Na galeria
Cada clarão
É como um dia depois de outro dia
Abrindo o salão
Passas em exposição
Passas sem ver teu vigia
Catando a poesia
Que entornas no chão*

Esta canção tem dupla apresentação, mostrando o conhecimento poético de Chico Buarque tanto por literatura quanto como manifestação escrita (PERRONE, 1988b). *As Vitrines* trata da temática de “mulher que passa”, correndo o risco de ser tragada pelo turbilhão da cidade e cuja imagem à da metrópole.

Os letreiros a te colorir

Embaraçam a minha visão

De acordo com MENESES (2000), a vitrine mostra, expõe, liga o interior ao exterior, e ao mesmo tempo devolve a imagem, reflete. Diz um dito popular que os olhos são a vitrine da alma.

Esse reflexo não é como o espelho, mas como o vidro que reflete as imagens sobrepostas registrando o óptico. O verbo “ver” domina todo o poema:

Eu te vejo sair por aí (...)

Eu te vi suspirar de aflição (...)

Já te vejo brincando (...)

Nos teus olhos também posso ver

As vitrines te vendo passar (...)

Passas sem ver teu vigia (...)

Assim como o verbo “ver”, temos *termos do mesmo campo semântico: visão, clarão, sombra, letreiros, colorir, olhos, exposição, vitrine* (MENESES, 2000), tendo combinação de cores e sombra.

Em *As Vitrines* a cidade aparece como um signo ameaçador, revestida de atrativos da metrópole como galerias, vitrines, letreiros coloridos, indústria de divertimento, caracterizando a vida das pessoas que estão inseridas nelas, expondo-se às sensações e impressões abrindo espaço ao prazer:

Te avisei que a cidade era um vão (...)

- Não vai lá não (...)

Eu te vi suspirar de aflição

É sair da sessão, frouxa de rir

Na década de 1980, encontramos o verdadeiro núcleo duro do poder econômico e político. Às grandes corporações multinacionais já operando com sucesso em 1960, vieram a se juntar a várias outras recém-chegadas. Editoras que se ampliaram desde 1970 por uma concentração expressiva de capital e pela profunda renovação das instituições financeiras líderes. Estas editoras passaram por uma modernização considerável, assim como as redes de telecomunicações, que acabam estourando por todo o país. Também é um momento em que as luzes, como o néon, tomam conta das fachadas das lojas, com suas grandes vitrines, funcionando como um realce para as mesmas e transformando-se em um forte atrativo para o consumidor. Esta era a situação vivida na época, um jogo de *marketing* por todos os lados, seja no comércio logístico, nas grandes revistarias ou mesmo nas indústrias pesadas, que utilizaram a junção de antigas indústrias com a tecnologia das recém chegadas, trazendo em tudo isso a modernização para o país (MELLO & NOVAIS, 1998).

Mesmo na militância social, o artista, cada vez mais atenuado, opera pela instrumentação do lirismo. No mesmo disco que contém *As Vitrines* (1981), “Almanaque” (1981), encontramos *O Meu Guri* (1981) (Anexo VII), uma música cuja protagonista é a mãe de um marginal, favelado do morro, que desconhece a condição e a real natureza do *batente* de seu filho. Vivendo num mundo de ingenuidade, a mãe ignora a tudo, um nome, seu modo de ganhar a vida, inclusive a morte do menor infrator que é notícia no jornal. Nessa canção, Chico

mostra o desamparo feminino e, paradoxalmente, a procura em proteger o filho, quando não quer enxergar seus furtos a ainda reza por ele devido a “onda de assalto”.

Rezo até ele chegar cá no alto

Essa onda de assalto tá um horror

Um monólogo dramático, carregado de comentários de cunho social, no qual Chico Buarque utiliza a perspectiva da população marginal para abordar diferentes valores, necessidades e conceitos de sofrimento. O arranjo é marcadamente popular, o samba correspondendo à voz do texto, uma mãe que mora em uma favela. Ele revela seus valores mais importantes e suas limitações cantando orgulhosamente em favor de seu filho para um ouvinte implícito, “seu moço” (PERRONE, 1988b).

A inocente mãe parece desconhecer que seu filho é um delinquente que rouba para lhe trazer presentes. Ela mostra-se mais preocupada com a ambição dele em ser um homem bem sucedido:

Desde o começo, eu não disse, seu moço

Ele disse que chegava lá

No entanto, não compreende quando ele finalmente “chega lá”, seu corpo fotografado em uma reportagem policial de um jornal:

Chega estampado, manchete, retrato

Com venda nos olhos, legenda e as iniciais

Eu não entendo essa gente, seu moço

Fazendo alvoroço de mais

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, aí o meu guri, olha aí

Além disso, a mãe é uma analfabeta que não consegue, sequer, ler a legenda do noticiário da morte do filho, que é assassinado pela polícia devido a uma reação à alienação que age de maneira profunda na classe da qual advém: a pobre, que cria marginais devido a necessidade que o próprio sistema deveria suprir, mas não consegue.

O que podemos perceber nessa canção é falta de estrutura que o sistema proporciona às pessoas em geral, principalmente a aqueles que são mais desprovidos socioeconomicamente, gerando o analfabetismo, os assaltos, as mortes e a “ingenuidade”, por parte daqueles que não conseguem ser espertos o suficiente. Sem contar que, para desenvolver o intelecto do ser humano, faz-se necessário haver o principal, além de educação: comida. Há pessoas nas favelas, ou periferias, que chegam à desnutrição, não se desenvolvendo intelecto e corporalmente. Restando como opção, à maioria desses, para sobreviver, o roubo, o tráfico, e assassinatos por encomenda como forma de “ganha-pão”.

A protagonista age como uma viúva da violência política das décadas anteriores, assim como é até hoje, estabelecendo um contato mais próximo entre sua pessoa e as vítimas indiretas da violência (SANCHES, 2000).

Esta canção é uma denúncia das diversidades da vida em uma favela e revela as limitações de suas próprias perspectivas, narrada pela mãe do delinqüente, que dá oportunidade

àqueles que consomem as músicas de Chico Buarque, a maioria de classe média, de terem conhecimento da dura realidade do subúrbio.

O Meu Guri ilustra a habilidade de Chico Buarque em assumir a figura de outras pessoas, especialmente a feminina, e em investigar profundamente a mentalidade dos membros desprivilegiados da sociedade brasileira por meio de situações dramáticas em forma de verso (PERRONE, 1988b).

CAPÍTULO III

O Malandro

*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*

(Meu Refrão – 1965)

A figura do malandro começa a se fortalecer juntamente com o modelo desenvolvimentista, de 1930 a 1950. A opção pelo modo de vida malandro vem da constatação que o trabalhador, tão requisitado oficialmente, fica à margem dos benefícios que o modelo desenvolvimentista industrial proporciona. Por isso, seu principal atributo é a negação do trabalho. O mundo do malandro é o mesmo mundo do trabalhador urbano, cujo espaço dos dois é o morro, possuindo ambos as mesmas origens, separados radicalmente por seus comportamentos (SALVADORI, 1987).

Chico Buarque ao trabalhar com o tema da malandragem mostra-nos uma parcela da população que acaba sendo oprimida por não se enquadrar ao sistema, modo este que vigorou e vigora na maioria das sociedades, entretanto, é com o governo de Getúlio Vargas e seu desenvolvimentismo urbano/industrial, que passa a exigir com mais rigor a ordem no país, uma das marcas autoritárias da vida brasileira que se iniciou com a revolução de 1930 do Estado Novo,

que leva ao poder a idéia de Estado como condutor de uma proposta de mudança social baseada no pressuposto de que a 'autoridade é a expressão dinâmica da vontade coletiva compelindo as forças da iniciativa individual a meterem-se dentro de limites compatíveis com a segurança estrutural do sistema'. Neste sentido, a solução estadonovista é 'a democracia autoritária (...) interpretação realística do verdadeiro sentido da democracia' (MOBY, 1994, p. 38)

O conteúdo literário em suas primeiras músicas molda-se por seu domínio da rima e do ritmo, de sua cuidadosa manipulação de efeitos sonoros, de sua coerente forma de estruturar o texto poético utilizando metáforas, símbolos, sutileza e figuras de linguagem (PERRONE, 1988a). Como o próprio compositor nos afirma, ele é um sambista, e o samba faz parte do mundo da malandragem, juntamente com o seu andar de *viés*.

Contextualizando o período histórico, compreendido entre 1930 e 1950, momento no qual o samba ganha maior força, sabe-se que a cultura popular serviu como instrumento para a manutenção de ideologias totalitárias ou como caminho da viabilização de estratégias de redemocratização. Discutir esta cultura nacional ou popular tem passado sempre por um viés político, já que este projeto de cultura/nação/povo faz parte de propostas políticas que se colocam como salvadoras e inovadoras do período. No limite, discutir o choque entre a cultura oficial e nacional com a cultura popular, é enfrentar também o problema da sociedade de classes.

A partir de 1930 constrói-se como símbolo nacionalista o sujeito que “dá duro” a semana toda, porém ao final da semana, “bate uma pelada”, toma umas “biritas” e reinicia, com

novo fôlego, a semana. Este sujeito, na verdade, é aquele que foi empurrado para o morro a partir do processo de industrialização e urbanização. Devido a estes processos, foram redefinidos os espaços dentro da cidade, dissolvendo este sujeito histórico singular a categorias de massa, favelado, povão, tão a gosto da pátria populista autoritária de um momento em que estava em jogo a construção da figura do trabalhador urbano (SALVADORI, 1987)

Chico Buarque nunca se afasta muito de seus temas prediletos: os marginais, os anti-heróis, os infelizes, os desvalidos. E é dentro dessas classificações que enquadramos o malandro. E sua defesa sobre estes é tão inflamada e sincera que muitas vezes se confunde com profunda identidade.

Com a grande influência dos compositores dessa época como, Noel Rosa, Ismael Silva dentre outros, Chico declara-se um sambista, iniciando sua carreira com o samba.

Também utilizando uma cronologia musical, trataremos da malandragem nesse capítulo partindo de *Juca* (1965) (Anexo VIII), canção esta encontrada no início de sua carreira, passando pelo *O Malandro* (1977) (Anexo IX), juntamente com *Homenagem ao Malandro* (1977) (Anexo X), sendo que essas duas últimas, fazem parte da peça “Ópera do Malandro” (1978).

Dentre suas composições em ritmo de samba encontramos *Juca* (1965), um personagem, como a maioria descrita por Chico Buarque, “anti-herói”, acuado ante o delegado por fazer uma serenata para “Maria”.

Juca foi autuado em flagrante

Como meliante

Pois sambava bem diante

Da janela de Maria

Bem no meio da alegria

A noite virou dia

O seu luar de prata

Virou chuva fria

A sua serenata

Não acordou Maria

Este é um samba no qual as condições sociais são emaranhadas e reacomodadas dentro da malandragem. É um protesto e uma defesa do samba (SANCHES, 2000).

Juca ficou desapontado

Declarou ao delegado

Não saber se amor é crime

Ou se samba é pecado

Em legítima defesa

Batucou assim na mesa

O delegado é bamba

Na delegacia

Mas nunca fez samba

Nunca viu Maria

Entretanto, em *Juca* encontramos a imagem da janela ligada ao fenômeno de composição. Para o personagem, o ponto de encontro é a janela da serenata.

Pois sambava bem diante

Da janela de Maria

Esta janela representa, no início da sua carreira, seu inegável distanciamento dos acontecimentos políticos, o que proporcionou uma crítica sobre seu trabalho, principalmente pelos tropicalistas. É um retorno nostálgico, uma busca pelo primitivo e pela ingenuidade, do não contaminado pelo consumismo e pela massificação, tornando-se uma poesia de resistência, tendo ao mesmo tempo, a consciência de que esse primitivo está perdido para sempre (MENESES, 1982).

O distanciamento é tão evidente que até seu desapontamento fica explícito em seus versos:

Juca foi autuado em flagrante

Como meliante

Pois sambava bem diante

Da janela de Maria

Bem no meio da alegria

A noite virou dia

O seu luar de prata

Virou chuva fria

A sua serenata

Não acordou Maria (...)

Juca ficou desapontado

Declarou ao delegado

Não saber se amor é crime

Ou se samba é pecado

Esta janela, também representa uma espera ansiosa, uma frustração do desejo e o desencontro:

Bem no meio da alegria

A noite virou dia

O seu luar de prata

Virou chuva fria

A sua serenata

Não acordou Maria (...)

Juca ficou desapontado

Declarou ao delegado

Não saber se amor é crime

Ou se samba é pecado

Deixando o aspecto artesanal e romântico, que caracterizavam seus sambas no início de sua carreira, suas canções de malandragem, no final da década de 1970, ganham um

aspecto mais industrial. Com a peça “Ópera do Malandro” (1978), o cantor-poeta fala do social e socializa, ele mesmo, seu modo de produção estética. Este

partirá para a dessacralização da cultura, a desespiritualização da mulher e do amor, a utilização da obscenidade e da linguagem da podridão como tentativa de ruptura com o universo lingüístico do establishment, para os torneios parodísticos (MENESES, 1982, p. 183).

Apresenta uma crítica sobre todos os valores da sociedade, mostrando-nos a falsidade e o mascaramento dos burgueses em vários níveis. Entretanto, dentre essas características, nos atentaremos mais para o desmascaramento do roubo operado pelo capitalismo em *O Malandro* (Anexo IX) e ao ataque virulento à malandragem política, em *Homenagem ao Malandro* (1977) (Anexo X).

Esta peça foi baseada na “Ópera dos Mendigos” (1728), de John Gay, e na “Ópera dos Três Vinténs” (1928), de Bertolt Brecht e Kurt Weill. É, na verdade, um texto-laboratório, fruto da participação de uma dezena de cineastas, historiadores, professores e artistas vários. A história se desenvolve em torno das relações entre malandros inimigos, Duran e Max, e da maneira como Max seduz a filha de Duran, Terezinha. Esta é uma sátira de cunho social que acontece durante o período do Estado Novo. Também é um enfoque das questões relativas à época em que então Chico escrevia, a década de 1970.

A canção *O Malandro* (Anexo IX) é cantada por “João Alegre”, personagem que canta enquanto batuca uma caixinha de fósforos, demonstrando a malandragem. Esse é uma

espécie de malandro “regenerado” da década de 1940 que, mesmo dizendo-se trabalhador, vê-se perseguido pela polícia constantemente (SANTOS, 1998).

O garçom vê / um malandro

Sai gritando / pega ladrão

É o malandro / autuado

É julgado e condenado culpado

Pela situação

O malandro se distingue pelo terno branco que usa no dia-a-dia, para aproximar-se dos padrões da pequena burguesia. Por isso que, quando o garçom o vê, *sai gritando pega ladrão*, tornando-se alvo fácil de distinção por sua indumentária (SANTOS, 1998).

Essa canção representa um elo da pequena malandragem, caracterizada pelo prejuízo que começa pelo malandro, entretanto dentro de uma hierarquia de patamar industrial. Começamos com o malandro, cidadão que senta *à mesa do café*, sujeito de um valor mais desprezível dentro da sociedade, passando pelo garçom, o dono do bar, o distribuidor de cachaça, o usineiro – o do engenho –, o Banco do Brasil, e os norteamericanos – que na década de 1940 eram os aliados na II Guerra Mundial, liga da qual o Brasil fazia parte – que retorna na mesma escala hierárquica, porém no sentido contrário, até chegar no próprio malandro que acaba sendo *autuado, julgado e condenado culpado pela situação*.

Quando Chico Buarque fala da influência norteamericana na década de 1940, também está se referindo à influência feita pelos mesmos, no Brasil, na década de 70 do mesmo século. Influência esta sobre todos os setores no país seja educacional, industrial, ou de lazer.

Além disso, esta peça também tem o traço grosso para tornar inequívoca a realidade pintada, tornando a linguagem um instrumento de desmascaramento. Na canção *Homenagem ao Malandro* (Anexo X), também cantada por “João Alegre”, Chico Buarque, que é o centro da crítica social no momento, chega a nos mostrar com radicalismo todos os valores da sociedade, tendo sempre como discurso final o apontamento para o sistema patriarcal político e familiar (SANCHES, 2000).

Homenagem ao Malandro, trata da malandragem política, dando um enfoque muito grande àqueles que fazem parte desse esquema e “*que nunca se dá mal*”. Essa música acaba transformando em arma a linguagem de decomposição que passam a ser característica de seus sujeitos. Esses são os políticos do período em que foi escrita e os de hoje também. A partir desse ponto, podemos notar o quanto suas músicas são atuais, independente do momento em que foram compostas.

Agora já não é normal

O que dá de malandro

Regular, profissional

Malandro com aparato

De malandro oficial

Malandro candidato

A malandro federal

Malandro com retrato

Na coluna social

Malandro com contrato

*Com gravata e capital
Que nunca se dá mal
Mas o malandro pra valer
Não espalha
Aposentou a navalha
Tem mulher e filho e tralha e tal
Dizem as más linguas
Que ele até trabalha
Mora lá longe e chacoalha
No trem da Central*

Essa canção é uma homenagem à malandragem constituída num universo institucionalizado, de comportamento compatível com as regras sociais que acabou tornando-se padrão.

O malandro sempre envolvido com a policia e marginalizado perante à sociedade deixa de existir e cede lugar ao malando cuja profissão, a própria malandragem, inclui “gravata e capital”, e, em sintonia com a lei, “nunca se dá mal” (SANTOS, 1998).

Vale mostrar que Chico Buarque também destacou *o malandro pra valer*, que acaba aposentando sua navalha e entra no mercado de trabalho, se sujeitando ao *trem da Central*, e ao trabalho que o sistema julga digno e honesto e que “enobrece” o homem,

enquanto que os políticos continuam fazendo o contrário, dando “mau exemplo” à população brasileira.

É uma canção que mostra a realidade e que nos impulsiona a ir em frente e batalhar por melhorias, sendo sua letra muito atual para aquela época e os dias de hoje.

CONCLUSÃO

*Palavra boa
Não de fazer literatura, palavra
Mas de habitar
Fundo
O coração do pensamento, palavra*

(Uma Palavra – 1989)

Ao enfocarmos os temas operário, mulher e malandragem nas canções de Chico Buarque, procuramos refletir o próprio objeto da pesquisa: os oprimidos. À medida que o trabalho avança podemos perceber o cotidiano, a luta contra a dominação e a mulher, temas constantes em sua produção, em especial nas canções escolhidas para esse trabalho.

No primeiro capítulo foi possível desenvolver uma contextualização histórica dos operários com as canções *Pedro Pedreiro* (1965) (Anexo I), um excluído social que chega à *Construção* (1971) (Anexo II) e cai dos *andaimas pingentes* e *atrapalha o tráfego*, o *público* e o *sábado*. Tendo as mesmas características de *Pedro Pedreiro*, *Deus Lhe Pague* (1971) (Anexo IV) aparece na seqüência de *Construção* como forma de reafirmação de tudo o que foi dito antes sobre a própria situação que o cidadão brasileiro vivia na época e que vive no momento atual.

Assim, neste capítulo ficou possível percebermos o momento histórico que o país e o artista viviam, dentro de um período de modificações nacionais e mundiais. Juntamente a estas características, também podemos ver que suas composições, não apenas as escolhidas, mas no geral, estão sempre ligadas a uma intertextualidade muito grande.

Esta intertextualidade vai estar presente em todo o seu trabalho, seja nas composições ou na dramaturgia. Mas é com a figura do feminino que esta intertextualidade

aflora de maneira mais incisiva, pois, mesmo que mostrando uma mulher forte em *Sem Fantasia* (1967), ou o jogo de imagens em *As Vitruínas* (1981) ou mesmo, a ingenuidade que chega a ser patética da mãe em *O Meu Guri* (1981), há sempre uma romantização das situações. Afinal, suas canções são muito poéticas e, ao mesmo tempo, reveladoras dos debates sociais que vivemos e vimos no segundo capítulo.

Entretanto, no terceiro capítulo, foi possível trabalharmos de maneira clara a questão da malandragem, a começar que as músicas já falam por si só de toda a situação vivida nesse meio social. Influenciado por Noel Rosa, compositor que também se preocupava com as questões sociais na década de 1930, e que também provinha de uma classe não tão desprovida como a do próprio Chico Buarque, foi capaz de desenvolver canções como *Juca* (1965) (Anexo VIII), com características bem marcantes das décadas que o próprio Noel Rosa compunha. Ainda dentro destas mesmas características temos as canções *O Malandro* (1977) (Anexo IX) e *Homenagem ao Malandro* (1977) (Anexo X), ambas da mesma peça, “Ópera do Malandro” (1978), que relata dois momentos históricos, a década de 1940, período histórico vivido na peça e a própria conjuntura que o compositor vivia, a década de 1970, na qual a censura era acirrada sobre os artistas da época, sendo Chico Buarque uma das principais vítimas dela.

Quanto ao terceiro objetivo do trabalho, o de mostrar qual o tipo de público que esse atinge, é uma questão que deixaremos em aberto. Primeiro porque, para sabermos realmente qual o seu público, necessitaríamos restringir nossa pesquisa, ao menos para a região sudeste, por exemplo, por ser a região na qual o compositor está inserido, nasceu e continua vivendo. Precisaríamos consultar o mercado fonográfico para termos uma noção de quem realmente consome suas músicas, se estas são tocadas nas principais rádios das cidades desta

região, e no geral, se suas músicas são pirateadas, como a minoria dos CDs de hoje. Por isso, o objetivo levantado não foi abordado no decorrer do trabalho.

Entretanto, partindo de uma pesquisa literária, foi possível começarmos a ver os consumidores dessa música popular. Os da década de 60 era basicamente o mesmo da década de 70 e o de hoje, a classe média. Primeiro, devido ao grau de percepção que essas pessoas têm, pois há melhores condições para o estudo, depois, devido a alto preço pago em seus LPs para a época, pois poucos possuíam um aparelho de som em casa, e CDs, os quais quase não são encontrados nas bancas que pirateiam este produto, hipótese levantada durante a pesquisa.

Porém nessas quatro últimas décadas do século XX, percebemos algumas particularidades dentro desse público. Primeiramente, eram pessoas que buscavam apenas ver a *banda passar*, pois nessas canções, na maioria, havia um lirismo nostálgico muito grande, ficando o compositor e seus ouvintes, à margem da conjuntura do período. Quando é instituído o AI-5 no Brasil, em dezembro de 1968, o compositor passa a ter uma autocrítica de forma precoce. Suas canções começam a encarar o social de forma mais real. Seu público, acostumado com aquela nostalgia, acaba dividindo-se: alguns passam a taxá-lo de antilirico, chocante e destruidor de sua própria imagem; outros, porém, continuam apoiando sua fala, pois ainda buscam em suas poesias o *amanhã* das músicas de protesto.

Quanto a sua posição com relação a esses oprimidos no decorrer de sua carreira, vimos que o compositor continua preocupado com o social, mesmo sendo de uma maneira mais sutil, mas ainda permanece a preocupação. Um exemplo disso é a canção *Assentamento* (1997) composta para o CD *Terra* (1997), que acabou sendo incorporada, também, em seu outro CD, *As Cidades* (1998). *Terra* foi destinado para o Movimento Sem Terra, o qual toda a renda foi, e continua sendo, doada para o movimento. Neste CD, também tem mais outras três músicas compostas por ele, sendo mais uma outra inédita com Milton Nascimento, *Levantados do Chão* (1997).

BIBLIOGRAFIA

- BARROS, M. I. R. **As canções de Chico Buarque numa perspectiva intertextual**. 2000. 146 f. Tese (Mestrado em Lingüística) - Centro de Ciências Humanas e Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia. 2000.
- CALADO, C. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: Ed. 34, 1997. 333 p.
- BÉHAGUE, G. Fundamento sócio-cultural da criação musical. **Art Revista da Escola de Música e Artes Cênicas - UFBA**, Salvador, n. 19, p. 5 - 17, ago. 1992.
- BUARQUE DE HOLANDA, C. **Ópera do Malandro**. São Paulo: Cultura. 1978. 248 p.
- LENHARO, A. **Cantores do Rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1985. p. 17 – 37.
- MELLO, J. M. C. de & NOVAIS, F. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: Fernando Novais (Coor.), Lilia Moritz Schwartz (Org.) **História da vida privada: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, v. 4, 1998, p. 559 - 658.
- MENESES, A. B. de. **Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque**. São Paulo: HUCITEC, 1982. 245 p.
- _____. **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque**. Cotia: Ateliê Editorial, 2000. 168 p.
- MOBY, A. **Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura**. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994, 199p.
- PERRONE, C. Chico Buarque: banda, música e poesia. In: **Letras e letras da música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Elo, 1988a. p. 39 - 60.
- _____. Chico Buarque: a intertextualidade dramática e a dramaticidade intertextual. In: **Letras e letras da música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Elo, 1988b. p. 83 - 102.

SALVADORI, M. A. B. Malandras canções brasileiras. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 7, n. 13, p. 103 – 124, set 86 / fev 87.

SANTOS, C. L. **Malandragem em questão: reflexões sobre a “Ópera do Malandro” de Chico Buarque**. 1998. 88f. Monografia – Departamento de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia. 2000.

SANCHES, P. A. Chico Buarque: essa moça tá diferente. In: **Tropicalismo: decadência bonita do samba**. São Paulo: Bomtempo. 2000. p. 209 - 247.

SOUZA, T. de O que não tem censura nem nunca terá. In: **História da Música Popular Brasileira**. Grandes compositores. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, Brasil. 1982.

VENTURA, Z. **1968 – O ano que não terminou**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. 314 p.

ZAPPA, R. **Chico Buarque: para todos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 1999. 199 p.

LETRAS CONSULTADAS

BUARQUE DE HOLANDA, F. **1944 – Chico Buarque, letra e música: incluindo Gol de Letras de Humberto Werneck e Carta ao Chico de Tom Jobim**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 287 p.

NORMA UTILIZADA

SILVA, A. M.; PINHEIRO, M. S. de F.; FREITAS, N. E. de. **Guia para normalização de trabalhos técnicos-científicos: projetos de pesquisa, monografias, dissertações e teses**. Uberlândia: UFU, 2000. 163 p.

ANEXOS

ANEXO I

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 esperando o carnaval

E a sorte grande do 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 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 o 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 (*etc*)

ANEXO II

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 descascar 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 seu 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 descascar como se fosse um príncipe
Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo
Bebeu e soluçou como se fosse um máquina
Dançou e gargalhou como se fosse o próximo
E tropeçou no céu como se fosse 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 a máquina
Beijou sua mulher como se fosse a lógico
Ergueu no patamar quatro paredes flácidas
Sentou pra descascar 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 contramão atrapalhando o sábado

ANEXO III

TRÊS APITOS (Noel Rosa – 1938)

Quando o apito

Da fábrica de tecidos

Vem ferir os meus ouvidos

Eu me lembro de você

Mas você anda

Sem dúvida

Bem zangada

E está interessada

Em fingir que não me vê

Você que atende

Ao apito de uma chaminé de barro

Por que não atende ao grito tão aflito

Da buzina do meu carro?

Você no inverno

Sem meias vai pro trabalho

Não faz fe com agasalho

Nem no frio você crê

Mas você é mesmo artigo que não se imita

Quando a fábrica apita, faz reclame de você

Nos meus olhos

Você lê que eu sofro cruelmente

Com ciúmes do gerente impertinente

Que dá ordens a você

Sou do sereno

Poeta muito sortuno

Vou virar guarda-noturno

È você sabe por quê

Mas você não sabe

Que enquanto você faz piano

Faço junto do piano

Estes versos pra você

ANEXO IV

DEUS LHE PAGUE (Chico Buarque – 1971)

Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir

A certidão pra nascer e a concessão pra sorrir

Por me deixar respirar, por me deixar existir

Deus lhe pague

Pelo prazer de chorar e pelo “estamos aí”

Pela piada no bar e o futebol pra aplaudir

Um crime pra comentar e um samba pra distrair

Deus lhe pague

Por essa praia, essa saia, pelas mulheres daqui

O amor malfeito depressa, fazer a barba e partir

Pelo Domingo que é lindo, novela, missa e gibi

Deus lhe pague

Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir

Pela fumaça, desgraça, que a gente tem que tossir

Pelos andaimes, pingentes, que a gente tem que cair

Deus lhe pague

Por mais um dia, agonia, pra suportar e assistir

Pelo rangido dos dentes, pela cidade a zunir

E pelo grito demente que nos ajuda a fugir

Deus lhe pague

Pela mulher carpideira pra nos louvar e cuspir

E pela moscas-bicheiras a nos beijar e cobrir

E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir

Deus lhe pague

ANEXO V

SEM FANTASIA (Chico Buarque – 1967)

Vem, meu menino vadio

Vem, sem mentir pra você

Vê, mas vem sem fantasia

Que da noite pro dia

Você não vai crescer

Vem, por favor não evites

Meu amor, meus convites

Minha dor, meus apelos

Vou te envolver nos cabelos

Vem perder-te em meus braços

Pelo amor de Deus

Vem que eu te quero fraco

Vem que te quero tolo

Vem que te quero todo meu

Ah, eu quero te dizer

Que o instante de te ver

Custou tanto penar

Não vou me arrepender

Só vim te convencer

Que eu vim pra não morrer

De tanto te esperar

Eu quero te contar

Das chuvas que apanhei

Das noites que varci

No escuro a te buscar

Eu quero te mostrar

As marcas que ganhei

Nas lutas contra o rei

Nas discussões com Deus

E agora que cheguei

Eu quero a recompensa

Eu quero a prenda imensa

Dos carinhos teus

ANEXO VI

AS VITRINES (Chico Buarque -- 1981)

Eu te vejo sair por aí

Te avisei que a cidade era um vão

- Dá tua mão

- Olha pra mim

- Não faz assim

- Não vai lá não

Os letreiros a te colorir

Embaraçam a minha visão

Eu te vi suspirar de aflição

E sair da sessão, frouxa de rir

Já te vejo brincando, gostando de ser

Tua sombra a se multiplicar

Nos teus olhos também posso ver

As vitrines te vendo passar

Na galeria

Cada clarão

É como um dia depois de outro dia

Abrindo o salão

Passas em exposição

Passas sem ver teu vigia

Catando a poesia

Que entornas no chão

ANEXO VII

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, aí 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, aí 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 assalto 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, aí 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 de mais

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, aí o meu guri, olha aí

Olha aí, é o meu guri

ANEXO VIII

JUCA (Chico Buarque – 1965)

Juca foi autuado em flagrante

Como meliante

Pois sambava bem diante

Da janela de Maria

Bem no meio da alegria

A noite virou dia

O seu luar de prata

Virou chuva fria

A sua serenata

Não acordou Maria

Juca ficou desapontado

Declarou ao delegado

Não saber se amor é crime

Ou se samba é pecado

Em legítima defesa

Batucou assim na mesa

O delegado é bamba

Na delegacia

Mas nunca fez samba

Nunca viu Maria

ANEXO IX

O MALANDRO (Kart Weill – Bertolt Brecht, versão livre de Chico Buarque, 1977)

O malandro / na dureza

Senta à mesa / do café

Bebe um gole / de cachaça

Acha graça / e dá no pé

O garçom / no prejuízo

Sem sorriso / sem freguês

De passagem / pela caixa

Dá uma baixa / no português

O galego / acha estranho

Que o seu ganho / ta um horror

Pega o lápis / soma os canos

Passa os danos / pro distribuidor

Mas o frete / vê que ao todo

Há engodo / nos papéis

E pra cima / do alambique

Dá um trambique / de cem mil réis

O usineiro / nessa luta

Grita (ponte que partiu)

Não é idiota / trunca a nota

Lesou o Banco / do Brasil

Nosso banco / ta cortado

Tá cotado

No mercado / exterior

Então taxa / a cachaça

A um preço / assustador

Mas os ianques / com seus tanques

Têm bem mais o / que fazer

E proibem / os soldados

Aliados / de beber

A cachaça / ta parada

Rejeitada / no barril

O alambique / tem chilique

Contra o Banco / do Brasil

O usineiro / faz barulho

Com orgulho / de produtor

Ma a sua / raiva cega

Descarrega / no carregador

Este chega / pro galego

Nega arreglo / cobra mais

A cachaça / tá de graça

Mas o frete / como é que faz?

O galego / ta apertado

Pro seu lado / não ta bom

Então deixa / congelada

A mesada / do garçom

O garçom vê / um malandro

Sai gritando / pega ladrão

E o malandro / atuado

É julgado e condenado culpado

Pela situação

ANEXO X

HOMENAGEM AO MALANDRO (Chico Buarque -- 1977)

Eu fui fazer um samba em homenagem
À nata da malandragem
Que conheço de outros carnavais

Eu fui à Lapa e perdi a viagem
Que aquela tal malandragem
Não existe mais

Agora já não é normal
O que dá de malandro regular, profissional
Malandro com aparato de malandro oficial
Malandro candidato a malandro federal
Malandro com retrato na coluna social
Malandro com contrato, com gravata e capital
Que nunca se dá mal

Mas o malandro pra valer
- não espalha
Aposentou a navalha
Tem mulher e filho e tralha e tal

Dizem as más línguas que ele até trabalha
Mora lá longe e chacoalha
No trem da Central