

## **Chico Buarque, o homem comum e as trilhas do sertão-cidade**

### ***Chico Buarque, the ordinary man and the backlands-city tracks***

Roniere Menezes

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG),

Belo Horizonte / Brasil

roniere.menezes@gmail.com

**Resumo:** Este artigo trata de imagens relativas ao homem comum e aos migrantes presentes nas composições de Chico Buarque. Atento leitor e talentoso artista, Chico, por meio de suas canções, revela apurado olhar sobre os trânsitos realizados por trabalhadores brasileiros em busca de melhores condições de vida. Ao mesmo tempo, o autor demonstra cuidadosa “escuta” em relação aos saberes e à criatividade desses homens e mulheres em sua busca por uma existência mais digna, pautada por gestos de partilha, pela vivência comunitária e por momentos de desejo, jogo, sonho e luta. Os versos, ritmos, melodias e harmonias do autor se deixam contaminar por criações da cultura popular oral, em diálogo com formas artísticas mais eruditas.

**Palavras-chave:** Chico Buarque; homem comum; migração; sertão; cidade.

**Abstract:** This article deals with the imagery of the ordinary man and the migrants in the compositions of Chico Buarque. An attentive reader and a talented artist, Chico reveals through his songs a vigilant look to the paths of Brazilian workers in the search of better living conditions. At the same time, the author demonstrates careful “listening” to the knowledge and creativity of the men and women in their quest for a more dignified existence, marked by gestures of sharing, community life and times of desire, play, dream and fight. The verses, rhythms, melodies and

harmonies of the author are contaminated by the creations of popular oral culture in dialogue with more erudite art forms.

**Keywords:** Chico Buarque; ordinary man; migration; backlands; city.

Recebido em 1 de abril de 2016.

Aprovado em 22 de junho de 2016.

## O ator comum

As cidades brasileiras passaram, a partir da década de 1950, por um processo de explosão demográfica. Oportunidades de investimento e de trabalho incentivaram a urbanização acelerada e intensa no país. Houve muito pouco investimento no campo; grande parte dos trabalhadores que deixaram as áreas rurais não conquistaram melhores condições de vida nas cidades, onde passaram a viver em regiões também com muito pouco investimento público. O maior número de migrantes internos brasileiros saiu do Nordeste.<sup>1</sup> Nos anos 1950, grandes contingentes seguiram para Brasília; entre a década de 1950 e a de 1980, milhares de trabalhadores partiram do Nordeste para metrópoles do Sudeste. Desde os anos 1970, a Amazônia passa a ser mais povoada por imigrantes de diversas partes do país. A partir da década de 1990, houve forte redução nas emigrações nordestinas em direção ao Sudeste, ocorrendo mesmo retorno de muitos migrantes à região de origem. Esse processo é favorecido tanto pela redução de ofertas de trabalho no Sudeste quanto pela melhoria na economia urbana em metrópoles nordestinas. No final do século XX, surge, no Brasil, o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra, organização que marca um lugar diferencial nas demandas e lutas pertinentes à reforma agrária.

Em diversas canções de Chico Buarque ressoam, pelas vias “tortas” da linguagem artística, questões relativas ao contexto sócio-histórico de sua produção. Muitas músicas do autor apresentam imagens do homem comum – o ser despojado de direitos básicos de cidadania, mas que detém uma forte potência criativa –, dos homens ordinários – trabalhadores, migrantes – que habitam – às vezes transitoriamente – o espaço urbano e rural. Em relação à questão espacial, notamos, nas

---

<sup>1</sup> Cf. CARDOSO; NOVAIS. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna.

canções, a ideia de que a experiência associada a determinado lugar físico dialoga com a subjetividade e o imaginário do sertanejo que almeja viver na metrópole, ou do simples habitante urbano que deseja voltar ao interior, ao campo. Vivendo na cidade, na dureza do cotidiano, homens e mulheres constroem suas fantasias, imaginam instâncias onde possam transitar de forma mais liberta. Sérgio Paulo Rouanet, baseando-se em proposições benjaminianas presentes no livro *Passagens*, observa que o homem habita a cidade real, mas é também habitado por uma cidade de sonho.<sup>2</sup>

Na obra de Chico, percebemos que o homem comum, tido muitas vezes como sujeito de pouco valor, de pouca cultura, detém sabedoria, criatividade, desejo ímpar de transformação existencial. Nota-se, em várias canções do compositor brasileiro, não apenas a descrição de personagens ligadas à ideia do “qualquer um”; ressoam, nos textos, vestígios do repertório cultural desses mesmos atores, geralmente desassistidos pelas leis que regem a organização do Estado nacional. Nas canções a serem avaliadas neste ensaio, podemos perceber a presença de expressões típicas da linguagem coloquial, chistes, ditos populares e crenças religiosas. Diversos ritmos e gêneros musicais reafirmam os saberes guardados pelo homem ordinário em seus caminhos quase sempre incertos.

Na elaboração das canções, Chico – muitas vezes em parceria com outros músicos – retoma melodias e ritmos tradicionais que trazem a ideia de invenção coletiva, folclórica. Não se trata, obviamente, de produções que revelam uma origem localizável em um ponto anterior do tempo, mas de algo que não cessa de advir; algo que não se fossilizou no passado, marcando-se, assim, pelo sentido inacabado das “sobrevivências”.

As canções analisadas neste texto revelam o “projeto” do autor de construção de um mundo mais próximo ao comum. Isso pode ser vislumbrado nas ações de várias personagens, que, solitariamente ou em parceria com o outro, procuram dar conta da existência, mesmo sem uma ideia utópica de transformação radical das estruturas sociais. Essas personagens desejam reinventar a existência a partir de interações cotidianas, revelando, desse modo, outros modos, “menores”, de embate político.

---

<sup>2</sup> ROUANET. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?, p. 50.

## **Reinvenções do espaço**

Os mecanismos de coerção, de assujeitamento, as estratégias biopolíticas presentes no território urbano mesclam-se, no corpo das obras de Chico, a modos não convencionais de existência, a táticas diferenciais de sobrevivência, a comunicações, parcerias, brincadeiras, pequenos atos ilícitos, etc. Torna-se importante ressaltar que, com o passar do tempo, as canções do artista sobre o homem comum começam a apresentar uma construção harmônico-melódica mais sofisticada. Paralelamente, começam a apresentar imagens menos centradas na ideia de confronto político com forças opressoras. Os “enredos” voltam-se mais para micronarrativas, que, sem se descuidar de denúncias de desigualdades sociais, soam mais leves, trazendo jogos de humor e ironia: Lembremos, a partir de curtos trechos, a diferença entre os casais de “Cotidiano” – “Todo dia ela faz tudo sempre igual/ Me sacode às seis horas da manhã [...]”<sup>3</sup> e “Biscate” – “Vivo de biscate e queres que eu te sustente/ Se eu ganhar algum vendendo mate/ Dou-te uns badulaques, de repente [...]”.<sup>4</sup>

Em Chico Buarque, as composições mais questionadoras da ordem social cobrem-se de diversas nuanças. Apresentam, de acordo com Adélia Bezerra de Meneses, o confronto mais direto com a realidade, a idealização de um passado harmonioso ou mesmo a fuga para ambientes utópicos no futuro.<sup>5</sup> Acrescentaríamos, a essa ideia, a própria modulação estética, transformadora de percepções sobre o mundo. Nota-se, nas criações, uma tensão entre o discurso artístico e o discurso político-social hegemônico.

## **Canções para qualquer um**

Sabemos que diversos migrantes passam por situações degradantes. Não podemos desconsiderar a marca de “refugo” que lhes é imposta, demonstrando o lado sombrio inerente à própria modernidade capitalista. Mas esses atores sociais também apresentam outras importantes facetas. João Marcelo Ehlert Maia assegura que “movimento, pobreza e desejo é um ponto que vem ganhando atenção na teoria contemporânea.” Para o ensaísta, Toni Negri e Michael Hardt

<sup>3</sup> BUARQUE. Cotidiano.

<sup>4</sup> BUARQUE. Biscate.

<sup>5</sup> MENESES. Lirismo e resistência de Chico Buarque.

abrem clareiras nessa perspectiva, pois “vislumbram nos frequentes movimentos migratórios do mundo globalizado não apenas o resultado de guerras, tragédias naturais e genocídio, mas também um desejo de potência característico da ‘multidão’”.<sup>6</sup>

De acordo com Michael Hardt e Antonio Negri,

Os migrantes constituem uma categoria especial dos pobres que demonstra essa riqueza e produtividade. Tradicionalmente, os vários tipos de trabalhadores migrantes, inclusive migrantes permanentes, trabalhadores sazonais e trabalhadores itinerantes, foram excluídos da concepção primordial e da organização política da classe operária. Sua mobilidade e suas diferenças culturais apartavam-nos das figuras estáveis e centrais do trabalho. Na economia contemporânea, contudo, e com as relações de trabalho do pós-fordismo, a mobilidade define cada vez mais o mercado de trabalho como um todo, e todas as categorias de trabalho tendem para a condição de mobilidade e mistura cultural comum ao migrante. Muitas vezes os migrantes podem viajar de mãos vazias em condições de extrema pobreza, mas ainda assim estão cheios de conhecimentos, linguagens, habilidades e capacidades criativas: cada migrante traz consigo todo um mundo.<sup>7</sup>

Conforme assinalamos, as canções de Chico estabelecem fortes relações com a sabedoria do homem comum, com o seu pensamento artístico, muitas vezes próximo ao artesanato e ligado a manifestações populares profanas ou religiosas. É fundamental pensar como elementos relacionados a comemorações populares, a cantigas e lendas folclóricas, ao misticismo afro-brasileiro, a elementos do cristianismo provinciano refletem-se nas composições do músico. Ritmos primitivos, toadas de tempos remotos mesclam-se, por exemplo, a jogos de linguagem relativos a festas profanas. O maracatu, o xote, o baião, por exemplo, exemplificam essa questão. A retomada de melodias singelas, mescladas à cultura e mesmo às crenças populares pode ser vislumbrada, por exemplo, em “Funeral de um lavrador”.

---

<sup>6</sup> MAIA. Cinema, terra e imaginação periférica, p. 177.

<sup>7</sup> HARDT; NEGRI. *Multidão: guerra e democracia na era do império*, p. 180.

Não são apenas citações de palavras ou de trechos de músicas que comprovam o diálogo do compositor com o “senso comum”, visto aqui em seu sentido positivo, mas, antes disso, a absorção de um modo de pensar a composição de letras, notas, acordes e ritmos musicais típico da produção popular tradicional. Como vemos, esta produção é traduzida e reescrita pela ótica do artista urbano que mescla influências de várias fontes, sem se descuidar do aspecto erudito. Nas composições entram em relação diversas perspectivas.

Em Chico Buarque, a questão do migrante, do homem comum brasileiro, do ser que, vivendo na cidade ou no campo, não se sente acolhido pelo espaço republicano pode ser observada em “Funeral de um lavrador”, assim como em “A violeira”, “Brejo da Cruz”, “Levantados do chão” e “Assentamento”. Essas canções receberão uma abordagem mais detida adiante.

## O início da jornada

A peça *Morte e vida severina* parece nos “direcionar” à temática “sertão-cidade” na obra de Chico. No DVD *Bastidores*, Chico fala a respeito das composições que fizeram parte do espetáculo – demarcando que “Funeral de um lavrador” seria uma das criações que ganharam vida própria. Ele assinala:

Eu acho que foi a única vez em que eu realmente fiz pesquisa. E eu lembro de uma coisa engraçada que eles usam muito lá que é contra a chamada prosódia da música, que eles colocam a tônica da letra no lugar errado. Isso é muito, muito comum no Nordeste [...]. E eu quis fazer assim, depois as pessoas corrigiam. Eu falei: é pra ser assim mesmo, que é “Esta cova em que estás, com palmos medida/ É a terra que querias ver dividida/ É a terra que querias ver dividida”. O pessoal depois corrigia: “É a terra que querias ver dividida.” Mas eu quis ser Caxias, eu quis ser fiel à pesquisa que eu tinha feito. Ela tinha me custado muito trabalho, então eu queria ser nordestino.<sup>8</sup>

Por meio da voz, da dicção do jovem Chico Buarque, a canção expressa um caráter melancólico e sóbrio. O andamento revela-se lento,

---

<sup>8</sup> BUARQUE. *Chico Buarque: bastidores*.

com o prolongamento suave de algumas notas; mas, em alguns momentos, percebe-se, no canto, um aspecto mais contestador, indignado. A entoação e a elaboração musical límpidas, sutis e sintéticas apresentam intrínseco diálogo com a forma textual e as imagens poéticas presentes na criação de João Cabral de Melo Neto.

Em determinado momento da peça, declara Severino: “O que me fez retirar/ Não foi a grande cobiça;/ O que apenas busquei/ foi defender minha vida/ de tal velhice que chega/ antes de se inteirar trinta;/ se na serra vivi vinte,/ se alcancei tal medida,/ o que pensei, retirando,/ foi estendê-la um pouco ainda.”<sup>9</sup> Esse ímpeto de transformação existencial – esse desejo de mudar, refazer a vida, conquistar o próprio espaço de trabalho e moradia – lança reflexos nos outros textos analisados neste ensaio.

### **Xote-rapsódia da violeira**

Um tópico bastante forte na análise do homem comum e que perpassa a produção de Chico refere-se à ideia de uma fragilidade persistente. Várias canções do compositor lembram a luta diária de trabalhadores e trabalhadoras que, a partir de migalhas do cotidiano, acreditam na vida e seguem em frente, transitando pela estrada, lançando-se a aventuras em busca de um melhor espaço existencial; atuando em pequenos trabalhos não formais, em subempregos, em funções não valorizadas.

No xote “A violeira”, de Tom Jobim e Chico Buarque, conta-se a história de uma mulher nordestina que vivia na cidade do Crato, no Ceará, e sonhava, desde menina, mudar-se para o Rio de Janeiro. Durante a travessia, entre idas e vindas, a personagem relaciona-se com vários homens, todos representantes do homem comum: chofer, caixeiro viajante, marinheiro, artista, barqueiro e sargento.

A canção, lembrando *Macunaíma*, apresenta características da rapsódia, de mesclas de espaços e tempos, do real com o fantástico. Essa questão pode ser entrevista nos seguintes versos da música: “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.”<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> MELO NETO. Morte e vida Severina, p. 186.

<sup>10</sup> JOBIM; BUARQUE. A violeira.

Em “A violeira”, a protagonista nordestina traz à memória experiências pelas quais passa em sua vida irrequieta. Percebe-se que a artista popular transita por diversos territórios, mas o seu lugar social no corpo da nação permanece inalterado. Na análise da canção, podemos notar intrínsecas relações entre a tessitura musical estabelecida por Tom Jobim e as imagens poéticas elaboradas por Chico Buarque. Vejamos o seguinte exemplo: na segunda estrofe, a protagonista, que já havia passado por Sergipe, encontra-se em Macapá; na terceira estrofe, após o cargueiro em que viajava encalhar, novamente no Ceará, podemos ouvir: “Voltei pro Crato/ fui fazer artesanato/ De barro bom e barato/ pra mode economizar.” Ao ouvir a composição, notamos, no trecho, uma retomada do acorde inicial, realçando, pelo retorno sonoro, o retorno da violeira para a cidade onde originalmente vivia.

A música inicia-se em uma tonalidade mais grave, depois as notas distanciam-se daquelas dos acordes iniciais, tornando-se mesmo, em alguns momentos, mais agudas, sugerindo sonhos, “batalhas”, dificuldades encontradas pela personagem. Ao chegar ao Rio, a viajante sentiu-se como quem havia bebido jurema (referência à bebida alucinógena – feita da raiz ou casca da planta de mesmo nome – tomada por Iracema, de José de Alencar, antes de se entregar ao português Martim). A violeira também é seduzida, mas pelo “cenário de cinema” da praia de Ipanema, que lhe traz a imagem de um “poema à beira-mar”. A vida na “cidade maravilhosa”, porém, logo apresenta desenganos: “Será verdade/ Que eu cheguei nessa cidade/ Pra primeira autoridade/ Resolver me escorçar”.<sup>11</sup> Como sabemos, os serviços estatais de saúde, moradia e segurança pública geralmente não atendem satisfatoriamente os moradores de zonas periféricas.

A violeira toca viola contando suas histórias. Estas lembram uma ficção absurda, mesmo parecendo normais para muitos que não se deixam tocar pelas narrativas de vida do sujeito ordinário. Mas a violeira também viola regras, inclusive relativas à imagem bem-comportada da mulher. A mulher viajante, de fibra, que transita por cenários e acordes, agora deseja viver mais tranquilamente em seu chão (geográfico e tonal), mas para isso necessita defender bravamente o pouco que conseguiu. Já que o Estado não lhe garante direitos existenciais, torna-se necessário manter-se vigilante e lutar, com o cansado corpo, buscando coragem no

---

<sup>11</sup> JOBIM; BUARQUE. A violeira.



próprio som da voz. A canção termina com os seguintes versos: “Não tem carranca/ Nem trator, nem alavanca/ Quero ver quem é que arranca/ Nós aqui deste lugar.”<sup>12</sup>

### **Retratos da ralé**

A canção “Brejo da Cruz” foi originalmente lançada em 1984. Ela reaparece no CD que acompanha o livro *Terra*, de Sebastião Salgado, ao lado de “Levantados do chão”, de Milton Nascimento e Chico Buarque, e “Assentamento”, de Chico. O projeto fotográfico, literário e musical, que conta com a participação do escritor José Saramago, é dedicado à luta do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra. A letra de “Brejo da Cruz” apresenta instantâneos da vida urbana brasileira, em que migrantes zanzam pela cidade, assumindo diversas profissões subalternas e subempregos. Os trabalhos encontrados, “na luta brava da cidade”, para lembrar o moço leiteiro, de Drummond,<sup>13</sup> revelam-se como forma de servir a uma classe de maior prestígio social. As personagens de Chico transitam, pelo texto, encarnadas em bombeiros, babás, baleiros, garçons, jardineiros, guardas noturnos. A letra traz, ainda, a rodoviária, símbolo do trânsito, da chegada e da partida; espaço público onde se cruzam esperanças, desilusões, onde, muitas vezes, o corpo se expõe e se reinventa em busca de alguns trocados. Nesse ambiente, surgem loucos, sanfoneiros cegos tocando *blues*, além de outros seres que, de saudade, “dançam maracatus”.<sup>14</sup> O sujeito lírico parece encarnar um *flâneur* que, em suas andanças, passa a retratar transeuntes urbanos e a imaginar suas origens, sua intimidade. Na dura experiência cotidiana, esses homens e mulheres acabam por se esquecer dos projetos e da esperança que nutriam pela cidade grande, quando ainda viviam em sua terra natal. O nome desse lugar genérico, de onde partem tantos homens, mulheres e crianças, aparece metonimicamente, no título da canção, com a menção de um município paraibano: Brejo da Cruz. Nome que sinaliza não apenas um lugar fixo, mas um fardo que se carrega por onde se for.

Em entrevista ao jornal *O Globo*, Jessé de Souza, tratando da “ralé” brasileira, assinala:

---

<sup>12</sup> JOBIM; BUARQUE. A violeira.

<sup>13</sup> ANDRADE. Morte do leiteiro, p. 168.

<sup>14</sup> BUARQUE. Brejo da Cruz.

Como a “ralé” não realiza, em medida suficiente, as pré-condições emocionais e cognitivas que permitem a “incorporação” de capital cultural ou técnico valioso, ela é jogada nas “franjas” do mercado competitivo. Assim sendo, ela passa a ser “vendida” como mero “corpo”, ou seja, não como corpo “perpassado” por conhecimento útil e, conseqüentemente, desejável, mas como mera “energia muscular” para serviços sujos, pesados ou humilhantes que as classes superiores evitam desempenhar.<sup>15</sup>

### Desgarrados da terra

A canção “Levantados do chão” foi composta exclusivamente para o projeto do livro *Terra*. Traz música de Milton Nascimento e letra de Chico Buarque, em que se evidencia a referência ao romance de José Saramago, *Levantado do chão*. A ideia central do texto é focalizar a imagem da vida que se ergue do chão e instaura uma série de indagações sobre a difícil e insensata condição de lavradores que cuidam da terra e são condenados a andarem sem rumo, desgarrados do chão, com suas existências avulsas. A ausência de um espaço sólido de cidadania, a injustiça social, o desencontro ético fazem-se notar, de modo contundente, nos versos: “Num balanço de rede sem rede/ ver o mundo de pernas pro ar”.<sup>16</sup> Adélia Bezerra de Meneses assinala: “Estruturada formalmente por interrogações reiteradas, que expressam velada indignação e recusa, a letra dessa canção coloca em sua radicalidade a questão do desarraigamento, do desenraizamento, e do desassentamento – e do seu absurdo”.<sup>17</sup> E completa: “Há que se meditar sobre o valor afetivo de uma entonação interrogativa. Perguntar é estranhar, recusar, impugnar: é questionar. É não aceitar algo como um dado de fato.”<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> SOUZA. Entrevista com o sociólogo Jessé Souza.

<sup>16</sup> NASCIMENTO; BUARQUE. *Levantados do chão*.

<sup>17</sup> MENESES. *Utopia renitente: Levantados do chão/ Assentamento*, p. 116.

<sup>18</sup> MENESES. *Utopia renitente: Levantados do chão/ Assentamento*, p. 116.

## Canto de partida

A terceira canção presente no encarte do livro *Terra é “Assentamento”*, com a qual concluímos nossa leitura. O canto inicia-se e encerra-se com citação de Guimarães Rosa – referência ao escritor que escolheu o sertão e a natureza como ricos personagens de suas histórias. O cancionista Chico nos apresenta o trecho rosiano com entoação que lembra cantorias do homem do interior brasileiro, um aboio, em que as notas, expressas por vogais, se alongam, remetendo-nos à alta expressão lírico-sentimental: “Quando morrer que me enterrem/ Na beira do chapadão/ Contento com minha terra/ Cansado de tanta guerra/ Crescido de coração.”<sup>19</sup> Nota-se, nos versos, a idealização da vida campesina. Encena-se um reencontro entre o trabalhador rural e a terra fértil, receptiva. Neste novo lugar, pode-se plantar cana, caqui, inhame, abóbora. Pode-se ver crescer o capim, o baobá e mirar a campina em flor. O sertão seco de *Morte e vida*, onde a terra dada era apenas a da cova – “com palmos medida” –,<sup>20</sup> onde “só vento se semeava outrora”,<sup>21</sup> torna-se, nesse futuro quase presente, território mais justo, aberto a imaginações também férteis.

Em “Assentamento”, a vida urbana não habita mais o imaginário do migrante: “A cidade não mora mais em mim”.<sup>22</sup> O sujeito, agora, almeja o retorno ao lugar de origem, como o peixe na piracema. A passagem “piracema, rios contravim”<sup>23</sup> traz, embutida em suas dobras, a lembrança da índia alencariana Iracema, símbolo nativo que resta de uma terra mal dividida; lembra a própria Iracema buarquiana, que vive no exterior, desenraizada, com seu trabalho incerto, mas que também apresenta seus curtos momentos de “piracema”, seus sonhos de voltar para casa, sua “saudades do Ceará”.<sup>24</sup> O “zanzar” de “Zanza daqui/ zanza pra acolá/ Fim de feira, periferia afora”,<sup>25</sup> tratando dos fluxos migratórios do “ser qualquer”, reflete-se na própria configuração musical, no jogo em que oscilam, em ritmo bem marcado e repetitivo, notas graves e

---

<sup>19</sup> BUARQUE. Assentamento.

<sup>20</sup> MELO NETO. *Morte e vida severina*, p. 183.

<sup>21</sup> BUARQUE. Assentamento.

<sup>22</sup> BUARQUE. Assentamento.

<sup>23</sup> BUARQUE. Assentamento.

<sup>24</sup> BUARQUE. *Iracema*.

<sup>25</sup> BUARQUE. Assentamento.

agudas. A sequência de notas ecoa em outros trechos da canção. Elas, também migrantes, funcionam como metáforas do desenraizamento, do movimento de vai e vem vivido por tantos severinos soltos pelo Brasil. Ao contrário do aboio inicial, as outras estrofes da canção recebem um andamento mais acelerado, buscando sugerir a vida sem descanso, sem ponto certo de parada do migrante. Ao final, retorna-se ao aboio, com seu ritmo mais lento, em alusão ao momento esperado de descanso junto à terra conquistada.

Adélia Bezerra de Meneses lembra que diversas análises observam o fato de as canções mais recentes de Chico não cantarem mais “o dia que virá”, revelando, desse modo, que ele “se ressentia duramente da crise das utopias e da atmosfera de desalento e de falência dos projetos de transformação da ordem social vigente”.<sup>26</sup> Mas, mesmo assim, o autor insiste, em algumas composições, em reinventar pequenas utopias, ou devires – pensando em Deleuze. Assim, em “Assentamento”, o cancionista traz à tona o sonho do migrante de conquistar um território todo seu, idealizado como “amplidão, nação, sertão sem fim”. A perspectiva de nova vida, novas invenções, novas relações sociais é mencionada, metaforicamente, pela própria produção agrícola familiar: “Cana, caqui/ Inhame, abóbora/ Onde só vento se semeava outrora.”<sup>27</sup>

Em lugar da grande utopia, o autor centra a atenção nos pequenos projetos, nas pequenas plantações, nos potentes planos de partilha ligados à vida coletiva e comum – forte propósito dos trabalhadores sem-terra.

De acordo com Jöel Bonnemaïson, citado por Rogério Haesbaert, possuir terra significa criar raízes, firmar-se no mundo. O território não se define apenas por um princípio material de apropriação; ele não pode ficar circunscrito à ideia de posse, como algo exterior à sociedade que nele vive. O território é parte da identidade e funciona como fonte de uma relação afetiva entre o homem e o espaço.<sup>28</sup> Junto da posse do terreno, com as possibilidades de plantio, colheita e renda, pretende-se também conquistar novos afetos, instaurar um circuito cultural e social que traga maior dignidade aos habitantes do lugar. Tratando dessa questão, Milton Santos ressalta: “o espaço se impõe através das condições que ele oferece

---

<sup>26</sup> MENESES. Utopia renitente: Levantados do chão/ Assentamento, p. 121.

<sup>27</sup> BUARQUE. Assentamento.

<sup>28</sup> BONNEMAISON *apud* HAESBAERT. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à “multiterritorialidade”*, p. 72.

para a produção, para a circulação, para a residência, para a comunicação, para o exercício da política, para o exercício das crenças, para o lazer e como condição de ‘viver bem’.”<sup>29</sup>

Segundo Fernando Barros e Silva, o ponto central da canção “Assentamento”, seu “movimento pendular [...] não é geográfico, mas entre o ser/ não ser de uma civilização.” Pela nossa leitura, os fluxos migratórios podem exemplificar também o caráter dúbio da nacionalidade. De todo modo, vale trazer à tona o importante argumento de Barros e Silva para quem “Assentamento” “é ao mesmo tempo canção do exílio e retorno para casa, lamento de uma derrota e expressão de uma esperança que renasce, morte e vida – luto e reconciliação histórica”.<sup>30</sup> O ensaísta ainda assinala o fato de a canção deixar ecoar “Brasília, sinfonia da alvorada” – peça composta por Tom Jobim, com letra de Vinicius de Moraes, para a inauguração de Brasília – inclusive fazendo alusão instrumental a esse trabalho do “maestro soberano”. Como sabemos, Brasília, com toda sua rica expressão de arte moderna, revela um período marcante das migrações brasileiras rumo à cidade.

O texto de “Brasília, sinfonia da alvorada” aborda a história dos homens que vieram de todos os cantos do país para construir a grande cidade. Para o letrista Vinicius, os candangos mostram-se como “as forças vivas da nação”, pela sua criatividade, pelo seu desejo de construir um novo país. Vinicius apresenta características dos migrantes que chegam para desempenhar as primeiras funções na capital:

[...] os homens simples e quietos, com pés de raiz, rostos de couro e mãos de pedra, e que, no calcanho, em carro de boi, em lombo de burro, em paus-de-arara, por todas as formas possíveis e imagináveis, começaram a chegar de todos os lados da imensa pátria, sobretudo do Norte [...].<sup>31</sup>

A peça de Jobim e Vinicius revela-se como mais uma das múltiplas influências recebidas por Chico da importante dupla de mestres e parceiros.

Torna-se importante lembrar que Chico Buarque não busca “falar” pelo outro, pelo migrante, pelo pária, pela “gente humilde”. Deve-se

---

<sup>29</sup> SANTOS. *A natureza do espaço*, p. 45.

<sup>30</sup> BARROS E SILVA; BUARQUE. *Chico Buarque*, p. 131.

<sup>31</sup> MORAES. *Brasília, sinfonia da alvorada*, p. 1203-1204.

perceber, no lugar de enunciação do eu lírico, a existência de uma zona fronteira, fronteira vista como espaço de interação, de porosidade, de troca de influências, e não instância de afastamento, de separação. O compositor não pretende se colocar no lugar do homem comum. Conhece bem a diferença existente entre eles. Deseja apenas seguir ao lado da personagem num trecho da caminhada. Carlos Drummond contribui com nosso raciocínio ao escrever: “Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas”.<sup>32</sup> O conceito de “devir-outro”, de Deleuze, pode também colaborar com essa questão. De acordo com o filósofo:

Devir nunca é imitar, nem fazer como, nem uma sujeição a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de que se parte, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. [...] Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não-paralela, de núpcias entre dois reinos.<sup>33</sup>

No início da carreira, Chico musicou, para a peça *Morte e vida severina*, versos de João Cabral, elaborando um canto em forma de desalento, descrença, indignação, ainda que ocorra, no texto, uma caminhada em busca de outras experiências e uma frágil esperança, ao final, quando nasce o filho de José, mestre carpina. Voltando à canção “Assentamento”, nesta notamos existir uma tonalidade um pouco mais confiante e positiva. Nos versos “Ó Manuel, Miguilim, vamos embora”,<sup>34</sup> podemos entrever – além da referência a sertanejos protagonistas da obra rosiana – discreta alusão a uma famosa canção de protesto dos anos 1960, em que se podia ouvir “Vem, vamos embora/ Que esperar não é saber”.<sup>35</sup> Agora, o chamado não é feito para embates mais duros contra o sistema político e militar. Os retirantes são convidados a partirem para a terra prometida, para retornarem aos campos gerais, aos vastos sertões de onde saíram um dia. Como em fim de feira, recolhem-se os restos, as sobras. Com esses vestígios da experiência, pretende-se refundar a cidadania, reinventar o sonho. Os atores do teatro buarquiano agora almejam o signo “vida”, deixando a “morte” para trás. Abrem um novo

<sup>32</sup> ANDRADE. Mãos dadas, p. 80

<sup>33</sup> DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, p. 12.

<sup>34</sup> BUARQUE. Assentamento.

<sup>35</sup> VANDRÉ. Pra não dizer que não falei das flores (Caminhando).

ato, partem para uma outra jornada, encenando uma diferente modalidade da incessante luta coletiva. Chamam uns aos outros para retomarem, juntos, a travessia, fundarem um sítio onde o cotidiano, de trabalho e convivência, possa oferecer um sentido de maior cumplicidade entre os companheiros, favorecendo a vida em comum. Modulações da prosódia popular interferem no canto elaborado pelo artista; canto convidativo, de quem não se entrega e propõe outras formas de luta que ressoam nos atores de outras canções: “Ó Severino, violeira, sanfoneiro/ Ó Manuel, Miguilim, vamos embora.”<sup>36</sup>

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução de António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Morte do leiteiro. In: \_\_\_\_\_. *Poesia completa*. Fixação de textos e notas de Gilberto Mendonça Teles. Introdução de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2002. p. 168-170.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Mãos dadas. In: \_\_\_\_\_. *Poesia completa*. Fixação de textos e notas de Gilberto Mendonça Teles. Introdução de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2002. p. 80.

BARROS E SILVA, Fernando de; BUARQUE, Chico. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004. (Folha Explica)

BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiçadas*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BUARQUE, Chico. Assentamento. In: \_\_\_\_\_. *As cidades*. São Paulo: Abril Coleções, 2010. 1 CD. (Coleção Chico Buarque). Disco original de 1998.

BUARQUE, Chico. Biscate. In: \_\_\_\_\_. *Paratodos*. São Paulo: Abril Coleções, 2010. 1 CD. (Coleção Chico Buarque). Disco original de 1993.

---

<sup>36</sup> BUARQUE. Assentamento.

BUARQUE, Chico. Brejo da Cruz. In: \_\_\_\_\_. *Chico Buarque*. São Paulo: Abril Coleções, 2010. (Coleção Chico Buarque). Disco original de 1984.

BUARQUE, Chico. *Chico Buarque: bastidores*. Rio de Janeiro: RWR Comunicações, 2005. 1 DVD.

BUARQUE, Chico. Cotidiano. In: \_\_\_\_\_. *Construção*. São Paulo: Abril Coleções, 2010. 1 CD. (Coleção Chico Buarque). Disco original de 1971.

BUARQUE, Chico. Iracema. In: \_\_\_\_\_. *As cidades*. São Paulo: Abril Coleções, 2010. (Coleção Chico Buarque). Disco original de 1998.

BUARQUE, Chico; MELO NETO, João Cabral de. Funeral de um lavrador. *Chico Buarque de Hollanda*. São Paulo: Abril Coleções, 2010. (Coleção Chico Buarque). v. 3. Disco original de 1968.

CARDOSO, João Manuel; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil*. Contrastes da intimidade contemporânea. Direção de Fernando A. Novais. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. t. 4. p. 559-658.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Lisboa: Relógio d'Água, 2004.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à “multiterritorialidade”*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão: guerra e democracia na era do império*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2005.

JOBIM, Tom; BUARQUE, Chico. A violeira. In: BUARQUE, Chico *Para viver um grande amor*. Rio de Janeiro: CBS discos, 1983. 1 LP.

MAIA, João Marcelo Ehlert. Cinema, terra e imaginação periférica. In: STARLING, Heloisa Maria Murgel; BORGES, Augusto Carvalho (Org.). *Imaginação da terra: memória e utopia no cinema brasileiro*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013. p. 163-185.

MELO NETO, João Cabral de. Morte e vida severina. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1999. p. 169-202.



MENESES, Adelia Bezerra de. Lirismo e resistência de Chico Buarque. *Revista Cult*, São Paulo, n. 69, 2010. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/lirismo-e-resistencia-de-chico-buarque/>>. Acesso em: 12 abr. 2013.

MENESES, Adelia Bezerra de. Utopia renitente: Levantados do chão/ Assentamento. In: CAVALCANTI, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (Org.). *Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. v. 3, p. 113-122.

MORAES, Vinicius de. Brasília, sinfonia da alvorada. In: \_\_\_\_\_. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2004. p. 1200-1206.

NASCIMENTO, Milton; BUARQUE, Chico. Levantados do chão. In: SALGADO, Sebastião. *Terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 1 CD.

ROUANET, Sérgio Paulo. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? *Revista USP*, São Paulo, n. 15, p. 49-75, 1992.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: Hucitec, 1997.

SOUZA, Jessé. Entrevista com o sociólogo Jessé Souza. *O Globo*, 12 maio 2012. Caderno Prosa. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/05/12/entrevista-com-sociologo-jesse-souza-444686.asp>> Acesso em: 19 out. 2014.

VANDRÉ, Geraldo. Pra não dizer que não falei das flores (Caminhando). In: \_\_\_\_\_. *Pra não dizer que não falei das flores*. São Paulo: RGE Discos, 1979. 1 LP. Gravação original de 1968.