

PEDREIROS E DESTERRADOS: A REPRESENTAÇÃO DO TRABALHO URBANO E RURAL NAS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE

Luciano Marcos Dias Cavalcanti¹

Resumo: A proposta deste texto é refletir sobre a representação do mundo do trabalho urbano e rural na obra musical de Chico Buarque. Esse tema ocupará um lugar especial na obra do compositor, como podemos ver em “Pedro Pedreiro” e em “Construção”, em que notamos a figura do operário da construção civil, humilhado em suas precárias condições de trabalho. O trabalhador rural também terá seu espaço garantido nas composições de Chico, são exemplares as canções “Assentamento” e “Levantados do chão”, que colocam em evidência o trabalhador sem-terra em nosso país. O estudo do tema do trabalho mostra-se de grande relevância para evidenciar a postura social e o modo pelo qual o compositor elabora suas canções. Revelando-nos a ordem injusta a qual o trabalhador brasileiro é submetido.

Palavras-chave: Chico Buarque, MPB, Trabalho

MASONS AND DESTERRADOS: THE REPRESENTATION OF URBAN AND RURAL WORK IN THE SONGS OF CHICO BUARQUE

Abstract: The purpose of this text is to reflect on the representation of the world of work in the musical work urban and rural of Chico Buarque. The theme that will occupy a special place in the composer's work, as we can see in “Pedro Pedreiro” and in “Construção”, in which we notice the figure of the construction worker, humiliated in his daily working conditions. The rural worker will also have his space guaranteed in Chico's compositions, are exemplary the songs “Assentamento” and “Levandados do Chão”, that reveal the landless worker in our country. The study of the theme of the work is of great relevance to reveal the social posture and the way in which the composer elaborates his songs. Revealing to us the unfair order to which the brazilian worker is submitted.

Key words: Chico Buarque, MPB, Work

¹ Doutor em Teoria e História da Literatura IEL/Unicamp; Professor de Literatura Brasileira UNIFAL; E-mail: luciano.dias.cavalcanti@gmail.com; ORCID: 0000-0002-3990-1493.

Introdução

Uma presença garantida na obra poético-musical de Chico Buarque é a dos desvalidos, configurada por uma galeria de desqualificados, seja em seu aspecto social ou moral. São exemplares as pessoas pobres, trabalhadores assalariados, como o pedreiro e o operário; os indivíduos que não seguem a moral e os bons costumes provenientes da tradição pequeno-burguesa-cristã, como malandros, prostitutas, travestis; além dos tipos humildes, moradoras das favelas e dos subúrbios das grandes cidades, etc.

Nossa proposta neste texto é refletir sobre a representação do mundo do trabalho por meio da Música Popular Brasileira, utilizando especificadamente a obra de Chico Buarque. O tema do trabalhador e do trabalho ocupará um lugar especial na obra do compositor, em “Pedro Pedreiro” e em “Construção” vemos a figura do operário da construção civil, humilhado em suas condições precária de trabalho. Em “Linha de montagem” aparece novamente o trabalhador, mas nesse momento a figura representada é a do metalúrgico do ABC paulista, que aparece também em “Bom tempo” e “Primeiro de maio”. O trabalhador rural também terá seu espaço garantido nas composições de Chico, são exemplares as canções “Assentamento”, “Levantados do chão” e “O cio da terra”.

Chico Buarque e a Música Popular Brasileira

Antes de iniciarmos os comentários analíticos sobre a questão do trabalho nas canções citadas acima, é preciso contextualizar o lugar ocupado por Chico Buarque de Holanda na Música Popular Brasileira, para, assim, dedicarmos à leitura crítica de suas canções.

Filha do Samba e da sofisticação da Bossa Nova, a Moderna Música Popular Brasileira apresenta uma proposta nova dentro da tradição, no dizer de Walnice Nogueira Galvão, a MPB tinha o projeto de “dizer a verdade” sobre

a realidade imediata e apresentava duas faces:

No plano musical, implica numa volta às velhas formas da canção urbana (sambão, sambinha, marcha, marcha-rancho, modinha, cantiga de roda, ciranda, frevo, etc.) e da canção rural (moda de viola, samba de roda, desafio, etc.). No plano literário, impõe um compromisso de interpretação do mundo que nos cerca, particularmente em suas concreções mais próximas, brasileiras. Basta arrolar a galeria de personagens: o boiadeiro, o cangaceiro, o marinheiro, o retirante, o violeiro, o menino pobre da cidade, o homem do campo, o nordestino que vem trabalhar no sul, o chofer de caminhão, o homem da rua, o sambista, o operário, etc. (GALVÃO, 1976, p. 93)

Para Walnice, a nova proposta da “Moderna Música Popular Brasileira” reside no compromisso com uma realidade cotidiana e presente, com o “aqui agora”. “Esse compromisso leva-a a adotar a desmistificação militante, derrubando velhos mitos que se encarnavam em lugares comuns da canção popular, como a louvação da beleza do morro e do sertão, da vida simples mas plena do favelado e do sertanejo”. (GALVÃO, 1976, p. 93)

Até a presente época, as letras do samba canção retratavam dramas passionais. A Bossa Nova tratava com uma temática leve – bem de acordo com o cenário zona sul do Rio de Janeiro: falava do mar, do sol, do amor, do barco, da garota da praia. Entretanto, a partir de 62, identificados com o meio universitário, com os objetivos da União Nacional dos Estudantes (UNE) e do Centro Popular de Cultura (CPC), estas composições passam a fazer parte de uma política engajada. Assim, após o período inicial (1958-1962) as músicas pós Bossa Nova passam a acompanhar a evolução do problema político brasileiro, tendo uma conotação mais popular e participativa no período pré-64, para finalmente desempenhar uma fase de politização explícita, quase militante, nos anos do regime militar. Neste momento histórico, arte e política andavam juntas. A canção popular da década de 60

e 70 tem um caráter circunstancial, assumindo muitas vezes uma dimensão quase jornalística, passando a refletir diretamente os acontecimentos do dia a dia. Tornando-se veículo de comunicação que dizia o que os canais competentes de comunicação não podiam dizer.

A partir de então, a produção cultural vai passar a se realizar através de meios culturais como o teatro, o cinema, o disco. Surgem os espetáculos musicais apresentados pelo Teatro de Arena, o Oficina e o Tuca, com os Shows Opinião, Liberdade, Liberdade, Morte e Vida Severina e O e A – estes dois últimos musicados por Chico Buarque. A literatura perde seu lugar tradicional para os meios de comunicação de massa, que conseguem atingir um público numeroso e desejoso de consumir um novo produto, mais dinâmico e contemporâneo a eles. Há que se notar também, neste momento, o surgimento da televisão que se mostra como um símbolo de modernização. Aparecendo com um certo prestígio na época, oferecendo oportunidades para que os compositores realizassem seus próprios programas – como por exemplo O Fino da Bossa, comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues, Pra Ver a Banda Passar, comandado por Chico Buarque e Nara Leão, entre outros – como também as transmissões dos Festivais da Canção.

Esta mudança de foco cultural da Literatura para a Música Popular no cenário artístico brasileiro, não nos leva, todavia, à conclusão de que a literatura estará se exercendo em outros canais. Não se trata de afirmar, por exemplo, que a poesia vai se fazer na música popular ou no cinema, (neste momento histórico Drummond, João Cabral, o próprio Bandeira, Ferreira Gullar, entre outros, até mesmos os poetas concretos estavam produzindo) mas sim de perceber como esse desvio a que nos referimos canaliza para outras linguagens um debate propriamente literário, muitas vezes transposto pela própria formação (literária) dos autores.

O que se nota é que os compositores da nossa música popular passam a marcar uma nova expectativa em relação à letra da canção popular.

Como nos diz Heloísa Buarque, “a letra passa a exigir um certo status literário, um estatuto de qualidade que se contrapõe à inexpressividade da poesia do momento”. (HOLLANDA, 1980, p. 54). Um exemplo significativo desse nível de qualidade literária pode ser visto na obra de Chico Buarque de Holanda, em cuja complexidade metafórica de suas letras podemos notar a utilização de técnicas literárias.

Isso não quer dizer que a nova poesia passe a ser a letra da música popular. A canção não vai substituir a poesia porque são produções culturais distintas. A canção popular é necessariamente música e letra construídas de forma que suas partes constituintes se tornem uma só. A poesia, mesmo utilizando do ritmo e da musicalidade para se construir, é feita de maneira independente da música, no seu sentido sonoro, produzido por instrumentos musicais. Assim, a poesia se utiliza de elementos da música, como a música se utiliza de elementos da poesia. No entanto, são produções culturais distintas.

Não há dúvida, entretanto, de que os jovens compositores, de formação universitária, irão lançar mão de artifícios poéticos na construção de suas letras, através do fragmentado, da intertextualidade e da própria referência à tradição literária brasileira. Nesse sentido, a dimensão poética da música popular deixa de estar no uso do “lirismo”, ou de se fazer segundo os padrões da poesia popular, para assumir uma dicção culta.

Essa tendência, que já aparecia nos festivais, em compositores como Chico Buarque, Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil, etc., irá explodir com o Tropicalismo, no ano de 67 a 68, junto a uma crítica vigorosa em relação ao discurso populista ainda residual na maior parte das produções culturais do período.

É a partir da tradição do samba e da década de sessenta e seus acontecimentos políticos e culturais, que Chico Buarque vai surgir no cenário cultural brasileiro. Ele aparece com suas canções extremamente elaboradas musical e po-

eticamente, construídas a partir de uma tradição do samba de Noel Rosa, Cartola, Pixinguinha, Ismael Silva, entre outros, e da musicalidade e do canto renovador da Bossa Nova, continuando a tradição de Tom Jobim e João Gilberto. Como bem o definiu Caetano Veloso “Chico Buarque anda pra frente carregando toda uma tradição”.

O trabalho urbano: os trabalhadores da construção civil

Uma figura importante relacionada ao mundo humilde presente nas composições de Chico Buarque é a do trabalhador, a qual pretendemos comentar neste artigo, representada pela figura do pedreiro, em “Pedro Pedreiro”, composição gravada em 1961, pertencente ao álbum Chico Buarque. Nesta canção, o que percebemos de imediato é a afinidade direta entre nome (Pedro) e sobrenome-função social (Pedreiro) da personagem, estabelecida pelo morfema “pedr” que nos remete à pedra, ao que é fixo, sólido e imóvel, associando-se, assim, à história da canção, que nos fala de um migrante nordestino que pensa sobre sua vida, sugerido pelo neologismo “penseiro”, enquanto espera de madrugada o trem para ir ao trabalho e o aumento de seu salário atrasado há um ano. Pedro é um indivíduo estático, incapaz de qualquer mobilidade social.

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

A repetição presente na construção da canção é um recurso importantíssimo utilizado pelo compositor para nos dar a sensação da espera angustiada de “Pedro”. Ela também reforça a ideia inicial da imobilidade e fixidez da personagem que espera e não encontra nenhuma possibilidade de melhoria de vida:

Pedro pedreiro penseiro
esperando o trem
Manhã, parece carece de
esperar também
Para o bem de quem tem bem
Para o bem de quem não tem
vintém
Pedro pedreiro *espera o
carnaval*
E a *sorte grande do bilhete
pela federal*
Todo mês
Esperando, esperando,
esperando
Esperando o sol
Esperando o trem
Esperando o aumento
Para o mês que vem
Esperando a festa
Esperando a sorte
E a mulher de Pedro
Está esperando um filho
Pra esperar também.
(grifos nossos)

“Pedro pedreiro” vive o drama das pessoas pobres do Brasil, onde os trabalhadores só vislumbram a possibilidade de melhora de vida através do carnaval, rito que se caracteriza pela inversão dos papéis sociais, possibilitando, momentaneamente, a troca das posições hierárquicas existentes na sociedade. No carnaval, o pobre pode se fantasiar do que quiser: de rei, nobre, etc., sofrendo uma catarse proporcionada por um momento de liberdade e utopia, característica desse rito.

A festividade do carnaval pode ser considerada um ritual nacional por excelência, isso porque este rito dramatiza valores globais da nação brasileira. No Brasil, o carnaval é generalizado, não pertence apenas a uma cidade ou Estado, mas a todo o país. Neste ritual, a sociedade está orientada para o evento que centraliza toda a atividade nacional, sendo decretado feriado

do nacional na época da festa; consequentemente, todos os cidadãos abandonam o trabalho e uma grande parte vai “pular” o carnaval. O carnaval apresenta uma particularidade em relação aos demais ritos (como o religioso, o da parada militar, o do dia da independência, etc.), ele se realiza preponderantemente de modo informal, sendo caracterizado por uma situação de espontaneidade. O cotidiano massacrante do dia a dia é substituído por um momento extraordinário, marcado por transformações no comportamento das pessoas. A rotina maçante é trocada por momentos de alegria e descontração, e a vida diária passa a ser vista como negativa, pois nesta sofre-se, vive-se em uma rotina maquinal, em um mundo hierárquico com comportamentos ditados pelas normas morais vigentes. No desfile carnavalesco, quem participa ativamente das escolas de samba como componentes são as pessoas das camadas mais baixas e marginalizadas da sociedade. Embora as escolas reúnam, além de pobres, milionários, astros do futebol, da televisão, do cinema. Mas o que chama “atenção, nesses desfiles (a inversão constituída entre o desfilante, um pobre, geralmente negro ou mulato) é a figura que ele representa no desfile (um nobre, um rei, uma figura mitológica).” (DA’MATTA, 1997, p.58)

O carnaval talvez seja o único momento em que o pobre marginalizado e desrespeitado pode se sentir importante e respeitado como os astros de TV e as pessoas ricas. Neste momento, através do processo de inversão carnavalesca, o subalterno se iguala aos seus dominadores e passa, mesmo que por um curto período, a não se sentir inferior. Agora, os marginalizados podem ocupar lugares privilegiados, estão altamente conscientes do fato de que nos seus ensaios e durante o carnaval são eles os “dutores”, os “professores”. Com essa possibilidade, podem inverter sua posição na estrutura social, compensando sua inferioridade social e econômica, com uma visível e indiscutível superioridade carnavalesca. Essa superioridade se manifesta no modo “instintivo” de dançar o samba

que o senso comum brasileiro considera um privilégio inato da “raça negra” como categoria social. (DA’MATTA, 1997, p. 167) Os pobres e os negros marginalizados, que em seu cotidiano costumam portar-se de cabeça baixa, receber ordens, sofrer diversos tipos de preconceitos e humilhações, no carnaval podem se exhibir como fazem os ricos com suas roupas, carros importados, etc., mas de maneira mais nobre: eles se exibem com sua capacidade de sambar com extrema habilidade, sensualidade e criatividade.

O Brasil é caracterizado como o país do Carnaval. No carnaval, as posições sociais são invertidas. Em uma sociedade, como a brasileira, marcada pela desigualdade social, pelo preconceito racial velado, o carnaval se torna uma festa nacional de grande importância porque é somente nesta festa popular e, talvez, no futebol (quando a seleção participa de jogos internacionais) que uma grande parcela da nação brasileira, pode-se dizer, se une em uma mesma “corrente” de confraternização.

“Pedro pedreiro” representa a condição da vida trabalhadora do povo brasileiro que só pode vislumbrar a saída desta condição por meio da fantasia, do carnaval e sua inversão provisória e momentânea ou no sonho sempre frustrado de ganhar na loteria.

O destino de Pedro é trágico e incontornável², pois a sua condição de indivíduo estático, sem perspectiva de melhora de sua vida, é transmitida a sua descendência familiar, pois:

2 Talvez, a única saída para Pedro pedreiro seria a conscientização de sua condição de explorado e da importância de seu trabalho para a sociedade, como fez o operário de Vinícius de Moraes em O operário em construção, de 1956, poema musicado por Taiguara: “(...) E foi assim que o operário/ Do edifício em construção/ Que sempre dizia sim/ Começou a dizer não.// E aprendeu a notar coisas/ A que não dava atenção:/ Notou que sua marmitta/ Era o prato do patrão/ Que sua cerveja preta/ Era o uísque do patrão/ Que seu macacão de zuarte/ Era o terno do patrão/ Que o casebre onde morava/ Era a mansão do patrão/ Que seus dois pés andarilhos/ Eram as rodas do patrão/ Que a dureza do seu dia/ Era a noite do patrão/ Que sua imensa fadiga/ Era amiga do patrão.// E o operário disse: Não!// E o operário fez-se forte/ Na sua resolução.” (grifos nossos – MORAES, 1979, p. 209-210).

“(...) a mulher de Pedro/ Está esperando um filho/ Pra esperar também.”. Os versos revelam a paralisia social de Pedro, aprisionado a mecanismos econômicos que organizam a sociedade brasileira, ordenada pelos proprietários e donos do capital.

Pedro pedreiro penseiro
esperando o trem
Manhã parece, carece de
esperar também
Para o bem de quem tem bem
De quem não tem vintém
Pedro pedreiro está esperando
a morte
Ou esperando o dia de voltar
pro Norte
Pedro não sabe mas talvez no
fundo
Espera alguma coisa mais
linda que o mundo
Maior do que o mar
Mas pra que sonhar
Só 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.

A repetição utilizada na construção da canção se dá em 60 versos. Além de representar uma grande espera temporal, nos revela também o sentido de angústia, na qual a personagem, após esperar tanto tempo e com tamanho sofrimento, desiste de esperar: “quer ser pedreiro

pobre e nada mais/ sem ficar esperando, esperando, esperando”. Ao mesmo tempo em que a canção evidencia a fantasia como única válvula de escape (carnaval ou loteria), revela também a aceitação do sujeito, imobilizado pela vida, de sua condição de pedreiro pobre, de fixo numa espera sem fim. Chico Buarque faz uma crítica à esperança, e deixa o indivíduo no mundo real, onde não há perspectivas de melhora. O compositor também voltará a falar na desesperança em “Bom Conselho”, canção que inverte o ditado popular “Quem espera sempre alcança” para “Quem espera nunca alcança”.

Nos quatro últimos versos da canção, Chico Buarque utilizará mais alguns recursos estilísticos próprios à literatura enriquecendo poeticamente a sua composição como a aliteração em “p”, reforçando seus efeitos rítmicos. No último verso, que é repetido várias vezes, o compositor se utilizará da onomatopeia, para reproduzir sonoramente a locomoção do trem que “Pedro pedreiro” espera:

Pedro pedreiro pedreiro
esperando
Pedro pedreiro pedreiro
esperando
Pedro pedreiro esperando o
trem
Que já vem, que já vem, que já
vem (etc.)

O substantivo Pedro, além da ideia de imobilidade, de fixação, é também um nome simples, refere-se a pessoas comuns, do povo, sugere a condição social do sujeito como generalização do povo pobre brasileiro, como se todos operários fossem representados por Pedro. Há uma substituição do sobrenome por um apelido comum, associado a uma profissão desprestigiada socialmente. O emprego de Pedro implica o uso da força física e de baixa remuneração, reforçando sua condição humilde. Todos nós sabemos do desprestígio que o trabalho manual sempre teve no Brasil, legado ancestralmente aos escravos. De maneira geral, podemos dizer que a canção revela um “retrato do Brasil” de fortes contrastes, uma sociedade

injusta e perversa, que lega para os migrantes do Norte do país um lugar de desprestígio, de exclusão e espoliação. Nesse sentido, o trabalho exercido por Pedro expõe bem os mecanismos de funcionamento de classes no Brasil. Talvez “Pedro pedreiro” seja o mesmo operário que, em “Construção”, composição de Chico de 1971, do álbum de mesmo nome, sobe na “construção como se fosse máquina”, com “Seus olhos embotados de cimento e lágrima”, se acaba “no chão feito um pacote flácido”, agoniza “no meio do passeio público” e morre “na contramão atrapalhando o tráfego”.

“Construção” trata do tema do trabalhador espoliado com extremo apuro técnico. Toda estrutura da canção é feita por um jogo de palavras (“tijolos”) em que todos os vocábulos finais são proparoxítonos, recurso que impressionou João Cabral, poeta conhecido por sua crença no trabalho racional para a elaboração do texto poético.

Os versos da canção são dodecassílabos, construídos por uma estrutura sintática simétrica, com métrica e rimas regulares (que mudam apenas nas últimas palavras, as proparoxítonas), maneira encontrada pelo compositor para representar formalmente a circularidade da vida do operário, em seu eterno retorno, mecanizado e aprisionado em um ambiente sem saída.

“Construção” conta a história ordinária de um operário da construção civil que sai para o trabalho até à sua morte, em uma queda do andaime que trabalhava. Diferentemente de “Pedro pedreiro”, em “Construção”, Chico Buarque representa o pedreiro no seu local de trabalho, revelando a condição aviltante a qual o trabalhador urbano, da construção civil está inserido. Este operário nem mesmo é nomeado, o que revela sua invisibilidade. Sem questionar a organização social do trabalho, submete-se como um autômato ao seu labor, portanto, este homem é similar a uma máquina. Sua tristeza profunda, e por fim, à sua morte, não causa nenhuma comoção, é considerado um estorvo à sociedade, pois o término trágico de sua vida

apenas atrapalha o tráfego, o público e o sábado. Em seu sentido alegórico a canção parece representar o esfacelamento de uma sociedade que destrói o próprio homem que a constrói. A situação a qual o personagem da canção se encontra revela o modo de vida de um mundo insustentável. A mecanização do indivíduo e sua espoliação pelo capital leva-o a uma espécie de transe e/ou loucura, da perda do sentido da realidade, de embriaguez em que, talvez momentaneamente, o trabalhador parece se libertar do mundo opressor, por meio do consumo de álcool. Situação que representa bem o mundo urbano e moderno no qual o trabalhador está inserido: maquinal, ilógico e destruidor. O que também é revelado nas inversões dos vocábulos da canção e em seu ritmo vertiginoso, que mimetiza toda esta situação em seu aspecto sonoro.

Amou daquela vez como se
fosse a última
Beijou sua mulher como se
fosse a última
E cada filho seu como se fosse
o único
E atravessou a rua com seu
passo tímido

Subiu a construção como se
fosse máquina
Ergueu no patamar quatro
paredes sólidas
Tijolo com tijolo num
desenho mágico
Seus olhos embotados de
cimento e lágrima

Sentou pra descansar como se
fosse sábado
Comeu feijão com arroz
como se fosse um príncipe
Bebeu e soluçou como se
fosse um náufrago
Dançou e gargalhou como se
ouvisse música

E tropeçou no céu como se
fosse um bêbado
E flutuou no ar como se fosse
um pássaro
E se acabou no chão feito um
pacote flácido

Agonizou no meio do passeio público

Morreu na contramão
atrapalhando o tráfego
(...)³

Toda opressão do operário de “Construção”, que não encontra uma saída para mudança de sua condição de penúria é confirmada por outra canção: “Deus lhe pague”, que Chico desloca para o final de “Construção”, promovendo a continuidade desta. Em “Deus lhe pague”, evidencia-se toda condição a qual o trabalhador é sujeitado e que, ironicamente, é o que a sociedade ocidental-cristã moderna tem a lhe oferecer: o trabalho excessivo e mal remunerado até a sua morte:

Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir
Pela fumaça e a 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 pelas moscas bicheiras a nos beijar e cobrir
E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir,
Deus lhe pague

Outro fator importante há observarmos, o qual reforça ainda mais as condições precárias da “personagem”, é a sua origem: “Pedro pedreiro” é um migrante do Norte que mora em um subúrbio, pois tem que esperar o trem para ir ao trabalho. Situação que revela outra esperança não alcançada pela personagem. A do indivíduo que ao migrar do Norte para o Sul do país almeja sua melhora de vida em uma região mais

desenvolvida. Mas o que encontra novamente é sua exclusão ou expulsão do centro e/ou dos bairros nobres da cidade desenvolvida para o subúrbio. Onde vivem os trabalhadores mal remunerados e excluídos do ambiente moderno e do que ele pode lhe proporcionar.

“Pedro pedreiro” é um indivíduo humilde de uma grande cidade, onde se chocam as contradições do desenvolvimento do mundo moderno brasileiro e de seu atraso. Chico Buarque, ao nos revelar esse retrato da pobreza, se solidariza com ela e nos mostra a poesia no “baixo”, onde o sublime se oculta, numa vida humilde e simples. Ao retirar poesia deste meio “baixo”, não “elevado”, o compositor se afasta da matéria da poesia tradicional, na qual o poético significa o nobre e o raro, revelando que esta pode estar presente também no mais humilde cotidiano do homem simples, lição deixada pela tradição do samba e da elaboração lírica modernista de Manuel Bandeira.

Em “Pedro pedreiro”, destaca-se o espaço da cidade moderna, na qual o homem está inserido, em seu cotidiano, em suas ruas, em suas multidões de anônimos, sofrendo as degradações a que o mundo moderno sujeita a todos com suas experiências. Podemos notar que Chico Buarque inspira-se no drama de um João—ninguém e o transforma em uma experiência humana, densa e complexa. Um destino particular é transformado em um valor geral, abstrato e universal do indivíduo angustiado. Na canção, o elemento social não é tomado como um simples engajamento político, mas, ao contrário, a referência ao social revela nela própria algo de essencial, algo que fundamenta sua qualidade poética. Para Adorno, “(...) o conteúdo de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, [estas] só se tornam artísticas quando, exatamente em virtude da especificação do seu tomar-forma estético, adquirem participação no universal.” (ADORNO, 1980, p. 193). Assim o vemos revelado nos versos da canção que mimetizam a espera angustiada de Pedro, como vimos

3 Ver análise detida da canção feita por MENESES, Adélia Bezerra de. In: *Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982 (p.148-158).

anteriormente, e que pode ser sintetizada na sonoridade do verso que imita o ruído do apito do trem: “afrita, bendita, infinita/ Do apito do trem”, nas suas rimas internas consoante (ita) e soante (ita/ito). O que igualmente pode ser notado na representação da espera interminável no verso final: “Que já vem/ Que já vem/ Que já vem/ Que já vem/ Que já vem. (etc.)”. Como também na economia vocabular da canção que apresenta poucos substantivos e adjetivos que se repetem, mais o neologismo “pensero”, onze verbos (em várias flexões), algumas locuções verbais, o verbo “esperar” no gerúndio repeditando-se, entre outras comentadas acima. Toda essa estrutura formal deságua na figura do homem moderno angustiado e em confronto com os valores desse mundo⁴.

O trabalho rural: os trabalhadores sem-terra

“Assentamento” e “Levantados do chão” são canções que Chico Buarque compôs especialmente para o CD Terra, que acompanha o livro de mesmo nome de Sebastião Salgado, lançado no dia 17 de abril de 1997, às vésperas do aniversário do massacre em Eldorado dos Carajás. Além da contribuição de Chico Buarque, há também a participação de [José Saramago](#), que escreveu o prefácio do livro. De acordo com o compositor, “Assentamento” foi inspirada:

4 Nos anos 60/70, a MPB se mostra um veículo de grande importância para o cenário poético e cultural brasileiro. Segundo Augusto de Campos, para estudar a cultura brasileira dessa época: “se quiserem compreender esse período extremamente complexo de nossa vida artística os compêndios literários terão que se entender com o mundo discográfico. No novo capítulo da poesia brasileira que se abriu a partir de 1967, tudo ou quase tudo existe para acabar em disco.” (CAMPOS, Augusto de. apud PERRONE, 1988, p.19). A elaboração artística das letras da MPB se tornou evidente para os críticos literários, chegando alguns a pensar que os poetas desta geração optaram pelo veículo musical (o disco, o rádio, a televisão) devido à superioridade comunicativa dos meios audiovisuais em relação aos meios escritos.

nas partes finais do livro [de Salgado], que mostram o homem espremido na cidade e voltando ao campo, um retirante ao contrário. E também me vali de Guimarães Rosa. Relendo *Tutaméia*, dei por acaso (by serendipity) com a epígrafe do conto “Barra da Vaca”, atribuída a um Tão, que diz: “Quando eu morrer, que me enterrem/ na beira do chapadão/ - contente com minha terra/ cansado de tanta guerra/ crescido de coração”. (HOLANDA, apud MASSI, 1997, s/p)

A referência a Guimarães Rosa também poder ser notada nas personagens Manuelzão e Miguilim, citação explícita da novela Campo Geral, do autor mineiro. Outra referência é percebida no personagem Quim, do conto “Orientação”, de Tutaméia. A origem do nome Quim é corruptela de Joaquim, aproveitada por Chico em “Assentamento”.

Quando eu morrer, que me
enterrem
Na beira do chapadão
Contente com minha terra
Cansado de tanta guerra
Crescido de coração
Zanza daqui, zanza pra acolá
Fim de feira, periferia afora
A cidade não mora mais em
mim
Francisco, Serafim
Vamos embora
Embora
Ver o capim
Ver o baobá
Vamos ver a campina quando
flora
A piracema, rios contravim
Binho, Bel, Bia, Quim
Vamos embora
Quando eu morrer
Cansado de guerra
Morro de bem
Com a minha terra:
Cana, caqui
Inhame, abóbora
Onde só vento se semeava
outrora
Amplidão, nação, sertão sem
fim
Oh, Manuel, Miguilim
Vamos embora
Zanza daqui, zanza pra acolá
Fim de feira, periferia afora

A cidade não mora mais em
mim
Francisco, Serafim
Vamos embora
Embora
Ver o capim
Ver o baobá
Vamos ver a campina quando
flora
A piracema, rios contravim
Binho, Bel, Bia, Quim
Vamos embora
Quando eu morrer
Cansado de guerra
Morro de bem
Com a minha terra:
Cana, caqui
Inhame, abóbora
Onde só vento se semeava
outrora
Amplidão, nação, sertão sem
fim
Oh, Manuel, Miguilim
Vamos embora
Quando eu morrer
Que me enterrem na beira do
chapadão
Contente com minha terra
Cansado de tanta guerra
Crescido de coração

Nota-se na primeira estrofe da canção o reencontro do trabalhador rural com a terra fértil onde pode plantar cana, caqui, inhame, abóbora. Vê-se crescer o capim, o baobá e mirar a campina em flor. Em síntese, temos um ambiente fértil em que a vida urbana se ausenta do imaginário do migrante: “A cidade não mora mais em mim”. O que vemos é o desejo do sujeito reencontrar com o seu lugar de origem. Como podemos ver no verso “Vamos embora/ embora/ Ver o capim/ Ver o baobá/ Vamos ver a campina quando flora/ A piracema, rios contravim”

Os versos: “Zanza daqui/ zanza pra acolá/ Fim de feira, periferia afora”, remetem aos ciclos migratórios que são impostos aos homens do campo, afugentados pela seca e/ou as condições precárias de trabalho que inevitavelmente os impelem para as periferias das grandes cidades. O que se vê novamente é o desejo de retorno à terra de origem, com o merecido descanso da

vida atribulada e cansativa da cidade, como revela o próprio ritmo acelerado da música. No final da canção, o ritmo é mais lento aludindo ao descanso conquistado por meio das lutas pela sobrevivência.

Assim, em “Assentamento”, Chico Buarque revela o sonho do migrante de conquistar o seu pequeno pedaço de chão, simbolizado de maneira grandiosa, (o que revela o importante significado dessa conquista), visto o desenraizamento obrigatório e o sofrimento pelo qual o migrante teve que passar para conquistar um pedaço de terra “amplidão, nação, sertão sem fim”. Com esta conquista a melhora de vida é anunciada pela realização de sua própria produção agrícola, em sua própria terra: “Cana, caqui/ Inhame, abóbora/ Onde só vento se semeava outrora.” Dessa maneira, o migrante pode novamente criar raízes e se orgulhar de ter seu lugar no mundo, retomando sua identidade e dignidade. Assim, podemos dizer que a canção apresenta uma espécie de dialética entre o exílio e a volta para a terra de origem.

A letra da canção “Levantados do Chão”, foi composta para uma música de Milton Nascimento, que dialoga com “O Cio da Terra”, revigorando a antiga parceria dos compositores em 1977.

Como então? Desgarrados da terra?

Como assim? Levantados do chão?

Como embaixo dos pés uma terra

Como água escorrendo da mão?

Como em sonho correr numa estrada?

Deslizando no mesmo lugar?

Como em sonho perder a passada

E no oco da Terra tombar?

Como então? Desgarrados da terra?

Como assim? Levantados do chão?

Ou na planta dos pés uma terra

Como água na palma da
mão?

Habitar uma lama sem
fundo?

Como em cama de pó se
deitar?

Num balanço de rede sem
rede

Ver o mundo de pernas pro
ar?

Como assim? Levitante
colono?

Pasto aéreo? Celeste curral?

Um rebanho nas nuvens?

Mas como?

Boi alado? Alazão sideral?

Que esquisita lavoura! Mas
como?

Um arado no espaço? Será?

Choverá que pomo?

Choverá que laranja? Que
pomo?

Gomo? Sumo? Granizo?

Maná?

A canção “Levantados do chão” estabelece um diálogo direto com o romance de José Saramago, *Levantado do chão* que narra a luta de um povo, (simbolizado pela família dos Mau-Tempo, formada por lavradores do Alentejo cuja trajetória se principia no começo do século XX e vai até a década de 1970), que tenta superar séculos de opressão e desigualdade social em uma das regiões mais sofridas de Portugal.

“Levantados do chão” trata da falta da terra a quem a teria por direito, indivíduos que construiriam sua vida por meio do trabalho nessa terra, como também revela a penúria que esta falta representa para o homem do campo sem-terra. Por meio de uma série de questionamentos, explícitos pelas perguntas presentes na canção, a composição focaliza a vida que se levanta do chão revelando a difícil e delirante condição de vida dos lavradores que cultivam a terra e são condenados a perambular sem rumo, desgarrados do chão, com suas vidas isoladas. Assim se expressa nos questionamentos que não aceita a situação representada: “Como então?”, “Como assim?”, “Mas como?”, “Desgarrados da

terra?”, “Levantados do chão?”. Adélia Bezerra de Menezes considera que a canção é:

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. 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. (MENEZES, 2004, p.116)

O tom irônico, que denuncia a situação dos desterrados da terra, prevalece na canção, como sintetiza o verso exclamativo: “Que esquisita lavoura!” e, que em decorrência, se explicita nas imagens absurdas, que representam a situação também absurda dos trabalhadores da terra, das duas últimas estrofes da canção: “boi alado”, “levitante colono”, “celestes curral”, “rebanho nas nuvens”.

A privação dos trabalhadores sem-terra é afirmada na canção sempre por uma falta e/ou uma carência, como se pode ver no uso vocabular e expressões presentes na canção: “desgarrados”, “levantados”, “como água escorrendo”, “oco”, “sem fundo”. A terra é representada de forma fugidia ao trabalhador que, paradoxalmente, a enxerga como água que escorre à suas mãos até ser representada como o ar, que não é possível apalpar e possuir: “como água escorrendo da mão”, “como água na palma da mão”, sua mistura com a terra: “lama sem fundo”, e finalmente torna-se “ar”, como também à sua mistura do ar com a terra, que resulta em “pó”: “Como em cama de pó se deitar”. Todos estes léxicos e imagens revelam o sentimento de carência e de falta do trabalhador sem-terra, que se revela exemplarmente no verso: “Num balanço de rede sem rede/ Ver o mundo de pernas pro ar”. É por tudo isso que a canção segue seus questionamentos: “Como assim? Levitante colono?/ Pasto aéreo? Celeste curral?/ Um rebanho nas nuvens? Mas como?/ Boi alado?

Alazão sideral?”. Esta situação anômala, do homem do campo que não tem sua própria terra para cultivar e sobreviver se revela no nível da linguagem, que elabora imagens absurdas tal como a condição do lavrador sem-terra: “Que esquisita lavoura! Mas como?/ Um arado no espaço? Será?/ Choverá que laranja? Que pomo?/ Gomo? Sumo? Granizo? Maná?”. A referência ao alimento caído dos céus, não conseguido por meio do trabalho, do cultivo da terra: “Maná”, faz o fechamento da canção de maneira irônica.

Considerações finais

Chico Buarque nos mostra que é possível encontrar a poesia no mais humilde cotidiano, desentranhada, pela depuração da linguagem, na forma simples e natural da canção. Em sua obra, o compositor reconhece o outro, resgatando a experiência de vida de uma personagem desqualificada socialmente, solidarizando-se com a existência invisível do outro. A figura do trabalhador humilde presente em sua obra é valorizada em sua complexidade, digna de reconhecimento. E essa postura diante do mundo e da poesia se revela em sua canção como uma atitude estética, na recusa ao elevado e a uma linguagem apenas formalista.

A canção de Chico Buarque faz uma análise crítica da sociedade e se coloca contra a ideologia oficial, contestando a insensibilidade do sistema para com os trabalhadores humildes. Conforme observa César, o compositor “está consciente de sua função político-social e faz de sua poesia o instrumento de denúncia da realidade, das injustiças e das desigualdades sociais.” (CESAR, 1993, p. 83).

Referências

ADORNO, Theodor W. Lírica e Sociedade. In: BENJAMIN, Walter et alii. Textos escolhidos. São Paulo: Nova Cultural, 1980.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Música popular Brasileira e Poesia: a valorização do “pe-

queno” em Chico Buarque e Manuel Bandeira. Belém: Paka-Tatu, 2007.

CESAR, Lígia Vieira. Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque. São Paulo/ São Carlos: Editora UFSC; Estação Liberdade, 1993.

DA’MATTA, Roberto da. Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Uma análise ideológica da MPB. Saco de gatos: ensaios críticos. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

HOLANDA, Chico Buarque de. Chico Buarque: letra e música. (Humberto Werneck, org.) São Paulo: Companhia das Letras, 1989. (Songbook)

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Impressões de viagem. São Paulo: Brasiliense, 1980.

MASSI, Augusto. Chico Buarque canta os sem-terra. São Paulo, 6 de abril de 1997.

MENEZES, Adélia Bezerra de. Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Ed. Hucitec, 1987.

MENESES, Adélia 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. Antologia Poética. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

PERRONE, Charles A. Letras e letras da MPB. Rio de Janeiro: ELO, 1988.

SITE OFICIAL de Chico Buarque < www.chicobuarque.com.br > Acesso em: 24-06-2020.

Submissão: julho de 2022.

Aceite: fevereiro de 2023.