

Macabéa

REVISTA ELETRÔNICA DO NETLLI

Hêmille Perdigão
UFPR

 0000-0002-7832-5572

E SEM O SEU TRABALHO, SE MORRE, SE MATA

trabalho, violência e amor nas
canções de Chico Buarque e
Gilberto Gil

AND WITHOUT ONE'S JOB, ONE DIES, ONE KILLS

work, violence and love in
the songs by Chico
Buarque and Gilberto Gil

Como citar

PERDIGÃO, H. E sem o seu trabalho, se morre, se mata: trabalho, violência e amor nas canções de Chico Buarque e Gilberto Gil. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 13, n. 2, p. 64-82, abr.-jun. 2024.



VOLUME 13, NÚMERO 2, ABR.-JUN. 2024
ISSN 2316-1663
DOI: 10.47295/mren.v13i2.1603

RECEBIDO EM 19/03/2024
APROVADO EM 25/06/2024

Abstract: This text proposes to present how the flawed system of slavery and its abolition of it left negative consequences in the descendants of that population. In order to do that, five Brazilian songs will be studied: the songs on side A from the album **Construção** (1971), by Chico Buarque, and the song *Domingo no parque* (1967), by Gilberto Gil. The analysis of the songs permitted to perceive that both the Brazilian who tries and the ones who do not try to scape from marginality have the same tragical endings. It was concluded that, from the slaves of XIXth century to the workers of XXth century, the following characteristics were maintained: the inability of communicating love, the premature death and the bonds among resting, having fun and practicing violence.

KEYWORDS: Work. Love. Leisure. Death. Violence.

Resumo: O presente trabalho tem, como objetivo, apresentar como o falho sistema escravista e a sua abolição deixaram consequências negativas nos descendentes dessa população. Para isso, são analisadas cinco canções brasileiras compostas na segunda metade do século XX: as canções do lado A do álbum **Construção** (1971), de Chico Buarque, e a canção *Domingo no parque* (1967), de Gilberto Gil. A análise das canções permitiu notar que tanto os trabalhadores brasileiros que tentam quanto os que não tentam escapar da marginalidade acabam tendo o mesmo destino trágico. A conclusão é que, desde o escravizados do século XIX até os trabalhadores do século XX permaneceram as seguintes características: a inability de comunicação do amor, a morte prematura e a vinculação do descanso e da diversão à violência.

PALAVRAS-CHAVE: Trabalho. Amor. Lazer. Morte. Violência.



Copyright (c) 2024 Hêmille Perdigão

Este trabalho está licenciado sob uma licença [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

1 INTRODUÇÃO

A abolição da escravidão no Brasil, em 1888, não marcou grandes progressos na vida dos libertos, visto que as relações de trabalho permaneceram no mesmo modelo do período escravista, de forma a manter os libertos tão excluídos da sociedade quanto o eram enquanto escravos. “Entre estas duas categorias (senhores e escravos) nitidamente definidas e entrosadas na obra da colonização, comprime-se o número, que vai avultando com o tempo, dos desclassificados, dos inúteis e inadaptados; indivíduos de ocupações mais ou menos incertas e aleatórias ou sem ocupação alguma” (Prado Jr, 1957, p. 279-80). A causa de tal inadaptação foi o fato de o trabalho ter, como origem, a escravidão, fazendo com que ambas as concepções permanecessem atreladas.

Lúcio Kowarick (2019, p. 51) explica que “os livres e pobres eram encarados pelos senhores como um segmento que poderia ser tratado de forma assemelhada àquela que caracterizava a condição cativa de existência”. Isso incitou neles uma rejeição ao trabalho:

Marginalizados desde os tempos coloniais, os livres e libertos tendem a não passar pela “escola do trabalho”, sendo frequentemente transformados em itinerantes que vagueiam pelos campos e cidades, vistos pelos senhores como a encarnação de uma corja inútil que prefere a vagabundagem, o vício ou o crime à disciplina do trabalho. O importante nesse processo de rejeição causado pela ordem escravocrata é que qualquer trabalho manual passa a ser considerado como coisa de escravo e, portanto, alvitante e repugnante (Kowarick, 2019, p. 53).

Para caracterizar os libertos e livres aversos ao trabalho, surge o conceito de vadiagem como “o desamor ao trabalho”, em detrimento da “possibilidade do ócio e do festejo” (Kowarick, 2019, p. 116). Para além disso, a população livre e liberta ficou associada, também, a um comportamento violento: “e a violência era também constante no cotidiano da população livre. Destituído de sentido econômico e social, o homem livre praticava a violência como forma de virtude” (Kowarick, 2019, p. 39).

É importante frisar que a violência comumente não se destinava contra o senhor, mas, sim, contra um igual:

Ofensas, difamações, provocações, ultrajes ou disputas, por menores que sejam, exigem sempre revide. Se por acaso este não ocorre, o difamado, provocado ou desafiado passa a ser considerado um indivíduo inferior, covarde, porque carece de valores considerados fundamentais: a coragem, o destemor e a valentia. [...] Neste quadro social esmagado pela opressão, a revolta só poderia dirigir-se para eliminar o seu igual (Kowarick, 2019, p. 138).

Nisso, concordam Kowarick e Franco: “A agressão ou defesa a mão armada, da qual resultam, não raro, ferimentos graves ou morte, aparecem com frequência entre pessoas que mantêm relações amistosas e irrompem no curso dessas relações” (Franco, 1976, p. 23). Trata-se de um “elo entre diversão e agressão” (Franco, 1976, p. 39), tomando a “festa como contexto social que favorece as relações antagônicas”, e

fazendo com que, em geral, os “ambientes de lazer sejam propícios para reacender antigas disputas ou deflagrar antagonismos” (Franco, 1976, p. 38). Eliminando seus iguais através da violência ou permanecendo sob o domínio dos senhores, perpetua-se, na realidade dos libertos, algo negativo dos tempos de escravidão, a saber, a “morte prematura”, decorrente das condições de vida “muito abaixo das necessidades mínimas de sobrevivência” (Kowarick, 2019, p. 49).

Os libertos ficam, assim, caracterizados como vadios ociosos, dados ao festejo, pouco dispostos ao trabalho e violentos. Apesar de se tratar de uma questão complexa, que tem, como principal causa, a escravidão, os senhores do século XIX preferiram taxar os libertos de preguiçosos e optaram pela mão de obra estrangeira, que, então, chegou ao país por processos de imigração. Contudo, tal preferência não se sustentou, de modo que, logo, todas as características atacadas nos libertos brasileiros passam a ser exaltadas como vantajosas. “Desprezado a longo tempo pelas elites, o trabalhador brasileiro agora era exaltado pela imprensa e pelos líderes políticos e econômicos como homem operoso e patriota, bem superior ao traiçoeiro e desleal estrangeiro” (Maram, 1979, p. 66).

Foi assim que, magicamente, o preguiçoso vadio brasileiro se tornou o valoroso trabalhador brasileiro:

Sua desambição passa a ser encarada com parcimônia de alguém que se contenta com pouco, não busca lucro fácil e, sobretudo, não reivindica.; a inconstância traduz-se enquanto versatilidade e aptidão para aprender novas tarefas, e o espírito de indisciplina metamorfoseia-se em brio e dignidade. O antigo andarilho serve para ir aonde dele se necessitar, o gosto por aventuras e brigas transforma-se em destemor, coragem para realizar serviços arriscados (Kowarick, 2019, p. 127).

Apesar dos elogios repentinos, o que prevaleceu, ao longo dos anos, foi a primeira caracterização da população de libertos, aquela imediatamente após a abolição da escravidão. Se, segundo Kowarick, no final do século XIX os vadios e trabalhadores brasileiros “caracterizavam-se pela marginalidade econômica, miséria, ignorância,” (Kowarick, 2019, p. 137), os malandros na primeira metade do século XX são caracterizados por Claudia Matos em termos semelhantes:

Trata-se ao contrário de um grupo relativamente restrito: o das classes baixas que habitam os morros e alguns bairros da cidade, e mais restritamente ainda, do grupo específico de semi-marginais de toda ordem, sem trabalho constante, sem lugar bem definido no sistema social, a que se chamou de malandros (Matos, 1982, p. 48).

A ideia da rejeição ao trabalho, dos vadios, também é abordada por Matos, que explica que, embora os malandros tenham sido lembrados como pessoas que rejeitam o trabalho, eles eram, na verdade, trabalhadores:

Para a maioria das pessoas, as noções de malandro e malandragem se associam em primeiro lugar a uma atitude de rejeição ao trabalho. Malandro seria quem não trabalha ou não gosta de trabalhar, preferindo sobreviver à custa de expedientes matreiros e

frequentemente desonestos. Em conversa com Moreira da Silva, perguntei-lhe se, efetivamente, os chamados malandros de seu tempo conseguiam esquivar-se inteiramente ao trabalho sem recorrer diretamente a furtos ou assaltos para se sustentarem. Ele me respondeu com um conceito diverso de malandragem: malandro não é quem não faz nada, que assim seria muito difícil viver; é quem não pega no pesado. O estivador que carrega fardos o dia inteiro, o operário, o motorista de ônibus não são malandros; já certos tipos de pequenos funcionários públicos, por exemplo, poderiam sê-lo (Matos, 1982, p. 77).

De certa forma, a rejeição às longas jornadas de trabalho, semelhantes às do tempo do cativo, era o suficiente para a pessoa ser taxada de malandro no século XX, assim como o era, também, para a pessoa ser taxada de vadio no século XIX.

Em certo ponto de seu livro, Claudia Matos relata como morreram alguns malandros do Rio de Janeiro:

Nilton Bastos morreu de tuberculose aos 32 anos. O irmão de Bide, Rubem Barcelos, apelidado Mano Rubem, morreu também tuberculoso aos 23 anos, pouco antes de a Deixa Falar sair às ruas pela primeira vez. Baiaco desapareceu em 1935, vitimado por uma úlcera estomacal. Brancura morreu maluco no mesmo ano. Mano Edgar foi assassinado numa briga motivada por um jogo de cartas, no Natal de 1931 (Matos, 1982, p. 44).

O relato de Matos aponta para outra característica comum entre escravizados, vadios do final do século XIX e malandros da primeira metade do século XX: a morte prematura.

Matos ressalta como o samba se torna um espaço de diversão que se preserva do espaço do trabalho:

Diversamente dos ritmos diretamente ligados aos cantos de trabalho e ao culto religioso, o samba vincula-se essencialmente ao lazer e ao ludismo. É nessa chave que ela congrega parte da massa proletária: para criar alegria e vigor coletivos. Criar um território protegido das pressões externa, que é, simultaneamente, um território de prazer, com valores próprios, que procura preservar-se excluindo de si os fatores que representam opressão e desprazer.

[...]

Quais são os fatores associados ao desprazer? O trabalho mal remunerado e excessivo, a enorme defasagem entre as classes sociais, as relações desequilibradas e injustas entre o capital e a força de trabalho (Matos, 1982, p. 31).

É importante notar que a vida amorosa dos libertos não é explorada por Kowarick, que, em seu texto, elenca, apenas, as causas da baixa reprodução dos escravos, e, depois dos libertos:

Extensas jornadas de trabalho, frequentemente em torno de dezesseis horas diárias, o rebaixamento das necessidades de consumo e a própria

organização social de vida a que o escravo estava submetido fizeram com que sua reprodução fosse mínima. Tal situação continuou a imperar no século XIX; mesmo após o término do tráfico negreiro, quando é cortado o manancial que supria sua reposição, as características dilapidadoras da exploração do trabalho e as condições gerais de sua manutenção não alteram substancialmente (Kowarick, 2019, p. 49).

Tendo tido suas relações sexuais referidas apenas como atos reprodutivos para aumento do patrimônio dos seus senhores durante o período da escravidão, naturalmente, as relações amorosas não se tornam intrínsecas à vida dos libertos do final do século XIX. Mesmo anos depois, a situação ainda é semelhante. É o que percebemos ao ler o texto de Claudia Matos, escrito na segunda metade do século XX e sobre canções do mesmo século. Em sua discussão sobre a abordagem da temática amorosa por Cartola, Matos não considera o amor como um tema de e para pessoas marginalizadas

[...] algo nitidamente observável nas letras dos sambas não apenas de Cartola, mas de todos aqueles que versaram a musa lírico-amorosa naqueles anos: a influência de um discurso literário, branco, burguês, que se faz notar no rebuscamento das metáforas como nas colorações idealizantes, melancólicas e frequentemente escapistas que marcam sua visão de mundo. [...]

[...] é inegável que a universalidade do tema amoroso, favorecendo a contaminação do discurso proletário por valores semelhantes aos de um discurso burguês previamente escrito, previamente inscrito na cultura, tendia à obliteração das fronteiras de classe, e não à tomada de consciência de tais fronteiras (Matos, 1982, p. 46).

Para a autora, o tema amoroso é branco e burguês, de modo que, quando cantado por um marginal, atrasa sua tomada de consciência de classe. Ademais, a originalidade da abordagem da temática amorosa por Cartola sequer é levantada. Dessa forma, o amor permanece excluído dos assuntos passíveis de serem tratados por pessoas de classe social baixa, as quais são, majoritariamente, provenientes da população de libertos do fim do século XIX, anteriormente escravizados.

A partir da leitura dos textos teóricos aqui citados e discutidos, percebemos que há, do final do século XIX até a primeira metade do século XX, uma dicotomia entre o que pertence ao tempo e ao espaço do ócio e o que pertence ao tempo e ao espaço do trabalho. Associadas ao trabalho, aparecem as expressões: “coisa de escravo”, “desprazer”, “excessivo”, “opressor”, “mal remunerado”, “relações desequilibradas e injustas”. Associadas ao ócio, aparecem as expressões: “festejo”, “samba”, “lazer”, “ludismo”, “preservação”, mas também aparecem as expressões “violência” e “relações antagônicas”. A leitura desses textos também permitiu notar que o amor não se encaixa nem no tempo-espaço do ócio, nem no tempo-espaço do trabalho. Quando, no século XX, o amor aparece nas canções de Cartola, um negro, trabalhador, marginalizado, ele é acusado de ter se contaminado por discursos literários de burgueses brancos.

Partindo disso, proponho, neste texto, um estudo de como a violência e a morte prematura se relacionam com o trabalho, o lazer e o amor na vida dos trabalhadores brasileiros na segunda metade do século XX. O objetivo é analisar quais das

características dessa população quando escravizada e quando recém-liberta permaneceram nos trabalhadores após tantas décadas. Para isso, serão analisadas as quatro canções do lado A do álbum **Construção** (1971), de Chico Buarque, e a canção *Domingo no parque* (1967), de Gilberto Gil.

2 OS TRABALHADORES DE GILBERTO GIL: DOMINGO NO PARQUE (1967)

A canção *Domingo no parque* foi apresentada em 1967 no III Festival da Música Popular Brasileira, da TV Record, com acompanhamento do grupo Os Mutantes. “Dizia-se que Gil faria uma experiência misturando erudito com iê-iê-iê popular. De fato, havia um pouco de cada, mas o que se viu naquela primeira apresentação é que ele injetara, antes de tudo, o ritmo da capoeira, para depois orientar Rogério Duprat, autor do célebre arranjo, no sentido de acrescentar contornos do erudito e do rock” (Mello, 2003, p. 195).

A canção que transcrevo a seguir é uma narrativa de um episódio de homicídio que se passa em um domingo na Ribeira, em Salvador. O feirante José, ao ver sua enamorada Juliana na companhia do construtor João, é tomado por uma ira e assassina o casal:

O rei da brincadeira – ê, José
O rei da confusão – ê, João
Um trabalhava na feira – ê, José
Outro na construção – ê, João

A semana passada, no fim da semana
João resolveu não brigar
No domingo de tarde saiu apressado
E não foi pra Ribeira jogar
Capoeira
Não foi pra lá pra Ribeira
Foi namorar

O José como sempre no fim da semana
Guardou a barraca e sumiu
Foi fazer no domingo um passeio no parque
Lá perto da Boca do Rio
Foi no parque que ele avistou
Juliana
Foi que ele viu

Juliana na roda com João
Uma rosa e um sorvete na mão
Juliana, seu sonho, uma ilusão
Juliana e o amigo João
O espinho da rosa feriu Zé
E o sorvete gelou seu coração

O sorvete e a rosa – ô, José

A rosa e o sorvete – ô, José
Foi dançando no peito – ô, José
Do José brincalhão – ô, José

O sorvete e a rosa – ô, José
A rosa e o sorvete – ô, José
Oi, girando na mente – ô, José
Do José brincalhão – ô, José

Juliana girando – oi, girando
Oi, na roda gigante – oi, girando
Oi, na roda gigante – oi, girando
O amigo João – oi, João
O sorvete é morango – é vermelho
Oi, girando, e a rosa – é vermelha
Oi, girando, girando – é vermelha
Oi, girando, girando – olha a faca!

Olha o sangue na mão – ê, José
Juliana no chão – ê, José
Outro corpo caído – ê, José
Seu amigo João – ê, José

Amanhã não tem feira – ê, José
Não tem mais construção – ê, João
Não tem mais brincadeira – ê, José
Não tem mais confusão – ê, João
(Gil, 2022, p. 72).

Logo nos primeiros versos da canção, Gilberto Gil rima “brincadeira” com “feira” e “confusão” com “construção”: “ O rei da brincadeira – ê, José / O rei da confusão – ê, João / Um trabalhava na feira – ê, José / Outro na construção – ê, João” (GIL, 2022, p. 72). Para além da rima, o que Gil faz é entrelaçar a diversão com o trabalho de José, e a violência com o trabalho de João. Assim, na estrofe de abertura da canção, Gilberto Gil condensa o que foi defendido nos textos de Kowarick (2019) e Franco (1976): a presença da violência nos momentos de lazer dos trabalhadores brasileiros.

Na segunda estrofe, o verbo “resolveu” marca a tentativa de João de romper uma rotina, a saber, a de praticar violência nos seus momentos de lazer:

A semana passada, no fim da semana
João resolveu não brigar
No domingo de tarde saiu apressado
E não foi pra Ribeira jogar
Capoeira
Não foi pra lá pra Ribeira
Foi namorar
(Gil, 2022, p. 72).

A escolha de João para alterar sua rotina foi o namoro. Assim, o amor aparece, na canção, como algo que rompe a rotina do trabalhador, o que vai ao encontro dos textos teóricos apresentados na introdução, nos quais o amor está excluído do cotidiano do trabalhador brasileiro.

Na terceira estrofe, em oposição a “João resolveu no fim de semana”¹, que marca uma decisão de João pela interrupção da rotina, temos “O José como sempre no fim de semana”², que marca a decisão de José por não alterar sua rotina dos dias de lazer:

O José como sempre no fim de semana
Guardou a barraca e sumiu
Foi fazer no domingo um passeio no parque
Lá perto da Boca do Rio
Foi no parque que ele avistou
Juliana
Foi que ele viu
(Gil, 2022, p. 72).

O passeio no parque já fazia parte da rotina de José; todavia, mesmo que não estivesse em seus planos, houve uma quebra de rotina pela aparição de Juliana - de quem ele gostava - na companhia de João:

Juliana na roda com João
Uma rosa e um sorvete na mão
Juliana, seu sonho, uma ilusão
Juliana e o amigo João
O espinho da rosa feriu Zé
E o sorvete gelou seu coração
(Gil, 2022, p. 72).

Merece destaque, nessa parte da narrativa da canção, o fato de que Juliana era, para José, apenas um sonho. Assim, o que interrompeu a rotina do Domingo no parque de José foi não só ver Juliana, mas sim, ver Juliana como uma mulher que se relaciona amorosamente com outro trabalhador. A quebra da rotina de José foi a descoberta de que trabalhadores como ele podem viver o amor com mulheres, e não apenas sonhar com elas. Descobrendo isso, José se ira por nunca ter sabido manifestar seu amor, por nunca ter tido a mesma audácia que seu colega. Nessa descoberta, o sorvete e a rosa são ressaltados em função de serem os elementos que João utilizou para demonstrar seu amor por Juliana. Apesar de sua incapacidade, João consegue identificar esses dois elementos como forma de expressão de amor por outrem. Em função disso, o sorvete e a rosa giram na mente de José:

O sorvete e a rosa – ô, José

¹ Grifos meus.

² Grifos meus.

A rosa e o sorvete – ô, José
Foi dançando no peito – ô, José
Do José brincalhão – ô, José

O sorvete e a rosa – ô, José
A rosa e o sorvete – ô, José
Oi, girando na mente – ô, José
Do José brincalhão – ô, José

Juliana girando – oi, girando
Oi, na roda gigante – oi, girando
Oi, na roda gigante – oi, girando
O amigo João – oi, João
(Gil, 2022, p. 72).

Por fim, José, em sua mente, aproxima a cor do sorvete e da rosa, – ou seja, a cor dos dois presentes dados por João para manifestar seu amor a Juliana –, com a cor do sangue dos dois, esfaqueados por ele. Assim, na mente de José, o sangue resultante do esfaqueamento é uma forma de manifestação do amor, tal como o sorvete vermelho e a rosa vermelha escolhidas por João:

O sorvete é morango – é vermelho
Oi, girando, e a rosa – é vermelha
Oi, girando, girando – é vermelha
Oi, girando, girando – olha a faca!

Olha o sangue na mão – ê, José
Juliana no chão – ê, José
Outro corpo caído – ê, José
Seu amigo João – ê, José
(Gil, 2022, p. 72).

O desfecho da canção mostra o despreparo do trabalhador José para manifestar seu amor, equiparando o vermelho do sangue mortuário no chão ao vermelho dos presentes dados a Juliana por João. Percebe-se, por tamanho equívoco, que o amor geralmente não faz parte do cotidiano dos trabalhadores em seus dias de descanso. Quando João teve a intenção de interromper sua rotina de violência com uma relação amorosa, acabou envolvido em um crime, como vítima. José, que queria manter sua rotina de lazer no Domingo no parque, viveu a interrupção com a descoberta de que um trabalhador pode concretizar o amor e não só sonhar com ele. Tão logo descobriu isso, José tentou, ele também, manifestar seu amor, mas não tinha outra linguagem desenvolvida a não ser a da violência. Apesar de João ter sido descrito como violento e José como brincalhão, a canção de Gilberto Gil confirma a afirmação de Carvalho Franco acerca do elo entre diversão e agressão (FRANCO, 1976, p. 39).

A estrofe final da canção é cantada por Gilberto Gil em tom melancólico:

Amanhã não tem feira – ê, José
Não tem mais construção – ê, João
Não tem mais brincadeira – ê, José
Não tem mais confusão – ê, João
(Gil, 2022, p. 72).

O arranjo da estrofe final é igualmente melancólico, em consonância com o tom de Gil, que anuncia, nos versos finais da sua narrativa cantada, o fim da rotina de brincadeira e confusão. Contudo, em seguida, o arranjo da canção, por Rogério Duprat, retoma os acordes da abertura da canção. Assim, se, por um lado, a letra da canção anuncia o fim da rotina, os acordes do arranjo de Duprat marcam a ciclicidade da tragédia ocorrida naquele Domingo no parque.

3 OS TRABALHADORES DE CHICO BUARQUE: LP CONSTRUÇÃO (1971) LADO A

Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, em uma análise da canção *Cotidiano*, segunda faixa do álbum **Construção**, de Chico Buarque, afirmam: “A canção termina com a repetição da estrofe inicial, ou seja, anunciando que o novo dia será idêntico ao anterior” (Mello; Severiano, 2015, p. 184). Bem, acabamos de ver esse anúncio de repetição no arranjo da canção *Domingo no parque*, de Gilberto Gil, através da repetição do acorde inicial no desfecho. Mello e Severiano (2015) percebem o mesmo na canção *Cotidiano*. Indo além dos dois autores, penso na repetição cíclica estabelecida por Chico no lado A do disco, ao repetir não apenas os acordes iniciais, mas ao inserir inteiramente a primeira canção, *Deus lhe pague*, após os últimos versos de *Construção*, que é a última canção do lado A do disco. Assim, ao que escreveram Mello e Severiano, acrescento que Chico anuncia que os acontecimentos e não acontecimentos das suas seis canções do lado A se repetirão, e não serão idênticos simplesmente pelo fato de que serão vivenciados por outros personagens, que não são os mesmos das canções desse disco, mas que têm muitas semelhanças, dentre as quais, a de descenderem dos famigerados vadios, libertos, outrora escravos.

O lado A é composto pelas seguintes canções, nesta sequência: 1 *Deus lhe pague*, 2 *Cotidiano*, 3 *Desalento*, 4 *Construção*. As quatro canções se relacionam por ter, como tema, acontecimentos e não acontecimentos da vida de um trabalhador brasileiro. A primeira canção, *Deus lhe pague*, consiste em uma sequência de agradecimentos, carregados de ironia, de um trabalhador ao seu patrão. Destaco, da canção, a segunda estrofe:

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
(Buarque, 2023).

Os versos mostram como a questão amorosa não se desenvolve na vida do trabalhador da canção em função da pressa para estar em outro lugar, cumprindo suas

funções de trabalhador. Aqui, temos um trabalhador cuja rotina de fim de semana se difere da dos trabalhadores de Gil, visto que, ao invés de um envolvimento com a violência, o que faz parte da rotina desse trabalhador são atividades familiares; provavelmente porque optou por se livrar da fama de vadio e da fama de malandro, trabalhando pesado, não se envolvendo em confusões e constituindo uma família. “Na verdade, é como se diversas respostas se apresentassem para uma questão fundamental colocada diante do sujeito proletário: integrar-se ou marginalizar-se? Respeitar as regras da sociedade estabelecida ou permanecer à sua margem? Trabalhador ou malandro? Pai de família ou boêmio inveterado?” (Matos, 1982, p. 21). No caso, o personagem do álbum de Chico Buarque parece ter respondido: integrar-se, respeitar as regras da sociedade estabelecida, ser um trabalhador e pai de família. Todavia, conforme afirma Carvalho Franco: “A família moldou-se predominantemente para realizar essa função ordenadora das relações sociais antes que para resolver problemas de ordem emocional e social” (Franco, 1976, p. 42). Isso explica o porquê de o personagem do álbum de Chico incluir as atividades familiares em uma obrigatoriedade de bom trabalhador, e não atribuir a elas nenhum prazer e amor.

Tal sensação de obrigatoriedade da família permanece ao ouvirmos a segunda canção do álbum **Cotidiano**. Nela, o personagem trabalhador de Chico está representado pelo pronome átono “me”, sempre como objeto das orações, enquanto a mulher é o sujeito das ações de amor:

Todo dia ela faz tudo sempre igual
Me sacode às seis horas da manhã
Me sorri um sorriso pontual
E me beija com a boca de hortelã

Todo dia ela diz que é pra eu me cuidar
E essas coisas que diz toda mulher
Diz que está me esperando pro jantar
E me beija com a boca de café

Todo dia eu só penso em poder parar
Meio dia eu só penso em dizer não
Depois penso na vida pra levar
E me calo com a boca de feijão

Seis da tarde como era de se esperar
Ela pega e me espera no portão
Diz que está muito louca pra beijar
E me beija com a boca de paixão

Toda noite ela diz pra eu não me afastar
Meia-noite ela jura eterno amor
E me aperta pra eu quase sufocar
E me morde com a boca de pavor

Todo dia ela faz tudo sempre igual
Me sacode às seis horas da manhã

Me sorri um sorriso pontual
E me beija com a boca de hortelã
(Buarque, 2023)

Se o sujeito cancional, personagem do lado A do álbum de Chico Buarque, está apenas como pronome átomo de todas as orações, a mulher aparece como sujeito das orações com os verbos “beijar” e “dizer”, ambos de manifestação do amor. Receber o amor da mulher entra como parte do cotidiano e da obrigatoriedade da vida do trabalhador, assim como na segunda estrofe de Deus lhe pague.

Na terceira canção do lado A, *Desalento*, o personagem trabalhador de Chico enfrenta problemas matrimoniais; todavia, é inábil para entrar em contato com a mulher diretamente, pedindo que alguém transmita sua mensagem a ela:

Sim, vai e diz
Diz assim
Que eu chorei
Que eu morri
De arrependimento
Que o meu desalento
Já não tem mais fim
Vai e diz
Diz assim
Como sou
Infeliz
No meu descaminho
Diz que estou sozinho
E sem saber de mim

Diz que eu estive por pouco
Diz a ela que estou louco
Pra perdoar
Que seja lá como for
Por amor
Por favor
É pra ela voltar

Sim, vai e diz
Diz assim
Que eu rodei
Que eu bebi
Que eu caí
Que eu não sei
Que eu só sei
Que cansei, enfim
Dos meus desencontros
Corre e diz a ela
Que eu entrego os pontos
(Buarque, 2023).

A incapacidade de comunicação e demonstração do amor de José, da canção de Gilberto Gil, reaparece no lado A do álbum **Construção**, de Chico. Nas três primeiras canções, o sujeito cancional aparece em primeira pessoa, porém, na primeira, ele se dirige ao patrão; na segunda, ele narra sua relação passiva com a esposa, a qual ele inclui em uma rotina de trabalho e em um pré-requisito para inserção na sociedade e, por fim, na terceira, ele dirige, a um interlocutor desconhecido, o pedido de que transmita recados à esposa.

Apenas na quarta canção do lado A, há a mudança da primeira para a terceira pessoa do singular. Surge um narrador que relata o último dia da vida do trabalhador de Chico Buarque:

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

Amou daquela vez como se fosse o último
Beijou sua mulher como se fosse a única
E cada filho 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 descansar como se fosse um príncipe
Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo
Bebeu e soluçou como se fosse máquina
Dançou e gargalhou como se fosse o próximo
E tropeçou no céu como se ouvisse música
E flutuou no ar como se fosse sábado
E se acabou no chão feito um pacote tímido
Agonizou no meio do passeio náufrago
Morreu na contramão atrapalhando o público

Amou daquela vez como se fosse máquina
Beijou sua mulher como se fosse lógico
Ergueu no patamar quatro paredes flácidas
Sentou pra descansar como se fosse um pássaro
E flutuou no ar como se fosse um príncipe
E se acabou no chão feito um pacote bêbado
Morreu na contra-mão atrapalhando o sábado
(Buarque, 2023)

Na narrativa do derradeiro dia do trabalhador de Chico, encontramos uma semelhança com a narrativa de Domingo no parque, de Gilberto Gil, a saber, a manifestação do amor como ruptura da rotina. Nas outras canções do lado A, como vimos, o trabalhador não consegue manifestar seu amor pela mulher, nem com palavras, nem com ações. Por isso, apenas recebe e ouve passivamente as demonstrações da esposa. Quando, finalmente, o trabalhador aparece como sujeito dos verbos “amou” e “beijou”, ainda com um relato de que foi uma relação de amor atípica, a vida dele chega ao fim. Assim, mais uma vez, o amor aparece como algo que interrompe a rotina do trabalhador e que coincide com o dia de sua morte prematura.

Outra questão que merece destaque na narrativa final do lado A do álbum é o arranjo de Rogério Duprat para a canção Construção. Na Imagem 1, há o roteiro de observações para a música, anotado por Gil Jardim (2016, p. 51) a partir da escuta. Realço, das observações, dois momentos: o primeiro é a entrada do agogô coincidente com a palavra “sábado”, da frase “Sentou pra descansar como se fosse sábado”; o segundo é o breque antes da frase “Morreu na contramão atrapalhando o tráfego”.

Imagem 1: roteiro de observações para a música “Construção”, anotado por Gil Jardim

<p>Introdução: violão solo Entrada da voz Violão + contrabaixo + bateria</p>	<p><u>A</u> 01.a. Amou daquela vez como se fosse a <u>última</u> 02.a. Beijou sua mulher como se fosse a <u>última</u> 03.a. E cada filho seu como se fosse o <u>único</u> 04.a. E atravessou a rua com seu passo <u>tímido</u></p>
	<p><u>A</u> 05.a. Subiu a construção como se fosse <u>máquina</u> 06.a. Ergueu no patamar quatro paredes <u>sólidas</u> 07.a. Tijolo com tijolo num desenho <u>mágico</u> 08.a. Seus olhos embotados de cimento e <u>lágrima</u></p>
Entrada do agogô (<u>sábado</u>)	<p><u>A'</u> 09.a. Sentou pra descansar como se fosse <u>sábado</u> 10.a. Comeu feijão com arroz como se fosse um <u>príncipe</u> 11.a. Bebeu e soluçou como se fosse um <u>náufrago</u> 12.a. Dançou e gargalhou como se ouvisse <u>música</u> 13.a. E tropeçou no céu como se fosse um <u>hêbado</u></p>
<p>Entram violoncelos/violas Segunda melodia dos violoncelos/violas Frase descendente dos violoncelos/violas Suspensão do acompanhamento liderado pelo agogô Verso cantado <i>a cappella</i> <u>Informação contundente:</u> Metais (trompetes e trombones)</p>	<p><u>A</u> 14.a. E flutuou no ar como se fosse um <u>pássaro</u> 15.a. E se acabou no chão feito um pacote <u>flácido</u></p> <p>16.a. Agonizou no meio do passeio <u>público</u> (breque) 17.a. Morreu na contramão <u>atrapalhando o tráfego</u></p>

Fonte: JARDIM, 2016, p. 51.

Explico o porquê dos realces. O agogô é um instrumento de percussão presente nos momentos de lazer e nos rituais religiosos da população brasileira, através do samba e do candomblé, respectivamente. “A palavra agogô é proveniente do iorubá e significa sino” (Barros *apud* Cardoso, 2006, p. 51). “Diferentemente de outros gêneros musicais populares brasileiros, tais como o da capoeira, do baião, do samba, nos quais o agogô é percutido por uma baqueta de madeira, o gã, no candomblé, é tocado com uma baqueta de metal” (Cardoso, 2006, p. 52). A explicação de Cardoso (2006) sobre o agogô coincidentemente inclui a capoeira, mencionada na canção *Domingo no parque* como rotina de fim de semana do trabalhador João, e o samba, mencionado por Cláudia Matos como local de preservação dos desprazeres do trabalho. O fato de, no arranjo da canção *Construção*, de Chico Buarque, o agogô entrar quando é cantada a palavra “sábado” em uma frase com o verbo “descansar”, aponta para a presença do samba e/ou da capoeira como parte dos dias de descanso daquele trabalhador.

O segundo momento realçado por mim foi o breque anteriormente à frase “Morreu na contramão atrapalhando o tráfego”. O breque é uma pausa que faz parte de uma classificação do samba:

[...] samba de breque (ritmo, pausa, fala). Segundo Dourado (2008, p. 291) a expressão samba de breque foi cunhada a partir da gravação de *Jogo proibido* (1936), de Moreira da Silva, o Kid Morengueira, com referência ao samba fortemente sincopado que emprega longas pausas chamadas de breques, onde são inseridas frases faladas, declamadas, ou ainda comentários. [...] o samba de breque é a fala poética sincopada que se acopla, com graça e malandragem, à música (Araujo, 2022, p. 09).

O samba, então, aparece em dois momentos da canção *Construção*: através do agogô, no anúncio do sábado, dia de descanso do trabalhador, e, através do breque, no anúncio da morte do trabalhador. Os momentos do arranjo realçados por mim atrelam o samba ao sábado e, também, à morte prematura do trabalhador. Isso nos leva a refletir sobre a dificuldade de romper com o histórico da morte prematura do trabalhador, seja pelo trabalho excessivo, seja pela violência em seus dias de festejo e descanso. Embora o trabalhador do álbum de Chico Buarque tenha tido a intenção de romper com sua marginalização, se adequando ao que lhe era imposto pelo patrão e pela sociedade, o seu final não se difere do dos malandros, nem do dos trabalhadores de Gilberto Gil.

É importante lembrar que o arranjo da canção *Domingo no parque*, de Gilberto Gil, também é de Rogério Duprat, e que, embora a letra da canção de Gil anuncie que no dia seguinte não haverá mais brincadeira e nem confusão, o arranjo de Duprat anuncia o oposto: que há uma repetição cíclica de tragédias como o assassinato de João e Juliana. Também no arranjo para a canção de Chico Buarque, Rogério Duprat associa o descanso do trabalhador com o festejo e, também, com a morte prematura, através da entrada do agogô e do breque no anúncio do sábado e da morte, respectivamente. Dessa forma, os arranjos de Duprat conectam ambas as canções, *Domingo no parque* e *Construção*, com a denúncia da alta frequência das tragédias na vida do trabalhador.

Em seguida à frase final de *Construção*, como já comentado, a canção *Deus lhe pague* é inserida inteiramente no final do lado A do disco, reforçando a ciclicidade de todos os eventos narrados nas quatro canções desse lado do disco. Os eventos cíclicos são: os irônicos e insinceros agradecimentos do trabalhador a seu patrão, o silêncio e a passividade do trabalhador em sua relação matrimonial, a incapacidade de o trabalhador falar diretamente com a esposa, mesmo em crises matrimoniais, e, por fim, a morte prematura do trabalhador brasileiro em seus dias de descanso e/ou festejo.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A canção *Domingo no parque*, de Gilberto Gil, narra a violência entre os iguais, comentada por Kowarick (2019), e o elo entre diversão e agressão, comentado por Franco (1976), com a especificidade de apresentar a violência como uma consequência da dificuldade de comunicação do amor. Foi percebido que há muito em comum entre as canções de Gil e Chico: ambas narram o descanso trágico do trabalhador, narram a coincidência entre o fim de semana e a morte prematura dos trabalhadores e, por fim, narram a coincidência entre o surgimento do amor como ruptura da rotina e a morte prematura dos trabalhadores. A ciclicidade dos arranjos de Rogério Duprat em ambas as canções também sugere que essas tragédias se repetem nos dias de descanso dos trabalhadores brasileiros. Assim, as canções de Gilberto Gil e Chico Buarque, compostas na segunda metade do século XX, retratam a perpetuação das características da população de marginalizados do século XIX. Uma vez que os trabalhadores brasileiros provêm dessa população, é compreensível que as marcas negativas da escravidão e de um processo de libertação fajuto não tenham se extinguido nos séculos subsequentes. Com isso, percebemos que a inabilidade de comunicação do amor e a morte prematura fazem parte da rotina dos dias de lazer

dos trabalhadores brasileiros, daqueles que, outrora, eram chamados vadios, e que, ainda anteriormente, eram chamados escravos.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Cristiano Santos. **Dicró: um testemunho poético do humor no samba carioca**. Brasília: UnB, 2022, Tese (Doutorado em Literatura) do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2022.

BUARQUE, Chico. **Construção**. Philips, 1968.

BUARQUE, C. **Deus lhe pague**. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/obra/album/12>. Acesso em: 16 jun. 2023.

BUARQUE, Chico. **Cotidiano**. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/obra/album/12>. Acesso em: 16 jun. 2023.

BUARQUE, Chico. **Desalento**. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/obra/album/12>. Acesso em: 16 jun. 2023.

BUARQUE, Chico. **Construção**. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/obra/album/12>. Acesso em: 16 jun. 2023.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. **A linguagem dos tambores**. Salvador, UFBA, 2006, Tese (Doutorado em Etnomusicologia) do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens livres na Ordem Escravocrata**. São Paulo: Ática, 1976.

GIL, Gilberto. **Gilberto Gil**. Philips, 1968.

GIL, Gilberto. **Todas as letras / Gilberto Gil**. Organização e colaboração especial Carlos Rennó. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

JARDIM, Gil. O arranjo como estrutura e tecido do discurso musical. **Revista USP**, n.11, p. 45-58, 2016.

KOWARICK, Lúcio. **Trabalho e Vadiagem: a origem do trabalho livre no Brasil**. São Paulo: Editora 34, 2019.

MARAM, Sheldon Leslie. **Anarquistas, imigrantes e o movimento operário no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MATOS, Cláudia de. **Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MELLO, Zuzá Homem de. **A Era dos Festivais: uma parábola**. São Paulo Editora 34, 2003.

MELLO, Zuzi Homem. de; SEVERIANO, J. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras**, volume 2: 1959-1981. São Paulo: Editora 34, 2015.

PRADO Jr, Caio. **Formação do Brasil contemporâneo**. São Paulo: Brasiliense, 1957.

A AUTORA

Hêmille Perdigão é bacharela em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Mestra em Letras: Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), com apoio e financiamento da CAPES.