

A religiosidade popular nas canções de Chico Buarque

DOI: <https://doi.org/10.35168/2176-896X.UTP.Tuiuti.2022.Vol10.n68.pp37-65>



Vera Irene Jurkevics

Doutora em História Religiosa pela Universidade Federal do Paraná, UFPR
Professora da Faculdade de História e de Pedagogia da Universidade Tuiuti do Paraná, UTP
vera.jurkevics@utp.br

A religiosidade popular nas canções de Chico Buarque

Resumo

A historiografia religiosa brasileira ampliou suas abordagens, nas últimas décadas, diversificando olhares, descobrindo novas facetas no entendimento de como as pessoas sentem e vivenciam a sua fé. Embora sejam muitas as religiões presentes em nosso cenário cultural, parte expressiva dos trabalhos historiográficos ainda se debruçam nas vertentes cristãs e, de forma mais acentuada, no catolicismo latino.

Palavras-chave: Religiosidade popular. Cultura popular. Chico Buarque.

The popular religiosity of Chico Buarque's songs

Abstract

Brazilian religious historiography has expanded its approaches in recent decades, diversifying perspectives and discovering new facets in understanding how people feel and experience their faith. Although there are many religions present in our cultural landscape, a significant portion of historiographical works still focus on Christian traditions, particularly Latin Catholicism.

Keywords: Popular religiosity. Popular culture. Chico Buarque.

A religiosidade popular nas canções de Chico Buarque

Introdução

A historiografia religiosa brasileira ampliou suas abordagens, nas últimas décadas, diversificando olhares, descobrindo novas facetas no entendimento de como as pessoas sentem e vivenciam a sua fé. Embora sejam muitas as religiões presentes em nosso cenário cultural, parte expressiva dos trabalhos historiográficos ainda se debruçam nas vertentes cristãs e, de forma mais acentuada, no catolicismo latino. Até meados do século passado, somente as questões institucionais eram objeto de pesquisa, enfatizando as diretrizes oficiais e personalidades proeminentes que, dentro daquela visão, mereciam reconhecimento público. Por outro lado, as práticas religiosas populares descritas pelos folcloristas como elementos pitorescos do povo, apontavam para as tradições, as lendas e os rituais, como as festas, as procissões, a figura do “festeiro”, o pagamento de promessas, os objetos de devoção, entre outros, mas sempre de forma atemporal, sem qualquer referência a seu enraizamento histórico.

O pós-guerra promoveu uma reordenação do mundo, atingindo todos os setores das sociedades, incluído nesse rol, o campo religioso que, a partir do Concílio Vaticano II e das Conferências Episcopais Latino-Americanas (CELANs), especialmente a de Medellín, em 1968¹, “com a proposta de estabelecer um diálogo mais abrangente em busca ‘do povo de Deus’, traduziu uma opção pelos pobres e oportunizou velhos e novos debates no interior daquela instituição” (JURKEVICS, 2004, p. 76). Logo, as pesquisas transpuseram o âmbito institucional e, pouco mais tarde, também os diferentes meios de comunicação, possibilitaram que questões, no âmbito da fé, ganhassem outra dimensão.

1 Nas duas Conferências realizadas em Puebla e Santo Domingo, respectivamente em 1979 e 1992, a ala mais conservadora da Igreja tratou de diluir a ênfase dada inicialmente aos pobres, tanto em termos de sua existência material, quanto de suas manifestações de fé, o que na prática seria certa aceitação ou um olhar mais fraterno para suas manifestações espontâneas e subjetivas de fé. Nas outras CELANs, o clero admitiu um atendimento aos pobres, mas sem perder a dimensão de conjunto da sociedade e sem que fosse uma ameaça à sua hegemonia e ortodoxia.

A religiosidade popular nas canções de Chico Buarque

Assim, os debates em torno das experiências religiosas, superando o enfoque anterior, estiveram a cargo de antropólogos e sociólogos, que buscaram respaldo teórico em estudiosos consagrados no campo religioso em que a magia, o êxtase, os rituais, entre outros temas, eram essenciais para a compreensão das forças integrantes de diferentes sociedades. Nesse sentido, Max Weber (2002), Emile Durkheim (1983) e Bronislaw Malinowski (1984) trouxeram contribuições expressivas e, ainda que defendessem concepções diferenciadas, seus estudos convergiram no entendimento de que a experiência religiosa se encarna no tecido da ação social, dando-lhe sentido.

A abordagem do sagrado ganhou destaque com Mircea Eliade (1996), reconhecido fenomenologista, que conferiu a este princípio uma abrangência que excede à sacralização de objetos, pessoas e lugares pela manifestação do transcendente, denominando-as de hierofania e que correspondem à própria revelação de algo sagrado que anuncia uma outra ordem, já que, com tal manifestação, os seres e as coisas se tornam outros, sem deixar de serem eles mesmos. Pedra, objeto ou pessoa sacralizada, não deixa de ser pedra, objeto ou pessoa e, aparentemente, nada a distingue de todos os outros de sua espécie. Mas, para aqueles, a cujos olhos, uma pedra, objeto ou pessoa se revela sagrada, sua realidade transmuda-se imediatamente em uma outra, de essência espiritual ou sobrenatural.

Essa transcendência de sentido ocupa um lugar significativo nos estudos da Religiosidade Popular, tal a frequência com que esse fenômeno pode ser observado. Nessa perspectiva, o sagrado e o profano se constituem em maneiras de ser/estar no mundo, o que permite ao homem se posicionar diante de sua própria existência, seja a partir da mais elementar hierofania como as manifestações do sagrado, num objeto ou numa pessoa qualquer, até a maior de todas para o cristão, a encarnação de Deus em Jesus Cristo. Nesses casos, ocorre a manifestação de uma nova ordem, “de uma realidade que não pertence ao nosso mundo” (ELIADE, 1996, p. 18). Dessa

A religiosidade popular nas canções de Chico Buarque

forma, o sagrado cria um elo entre a transcendência e sua materialidade pois o homem religioso ao sacralizar algo, distingue o espaço sagrado de outros que, por não serem sagrados, se apresentam disformes e sem sentido.

Nesse cenário, se encontram nossas investigações iniciais acerca das religiões e das religiosidades, em especial, as mais variadas manifestações de Religiosidade Popular, quer pelo viés mais conceitual, quer por estudos de caso, quer em altares, em capelas ou em cemitérios, as moradas eternas dos “santos da Igreja e os santos do povo” (JURKEVICS, 2004).

Da mesma forma que as manifestações de fé são múltiplas e multifacetadas, os estudos acerca delas têm passado por diferentes critérios tipológicos e denominações, apontando particularidades em diferentes recortes espaço temporais e sinalizando variadas demandas socioculturais que envolvem o povo, as pessoas comuns, não necessariamente o pobre ou o marginalizado social.

Muitos estudiosos tem se mostrado preocupados em dissecar práticas religiosas, acentuadamente as populares, moldadas em variados contextos, e que romperam, de forma acentuada, em termos de conhecimento e de reflexão, o monopólio antes exercido pelas teologias e pela História da Igreja, enfrentando o desafio de esclarecer rupturas e permanências, além de anunciar a presença do religioso/sagrado mundo afora, com a expansão de novas religiões, movimentos, correntes e alternativas religiosas, abrindo atalhos antes inexistentes.

Dessa forma, muitas pesquisas passaram a apontar festas, procissões, romarias, ladainhas, ex-votos, entre outros, apresentando um universo de práticas populares vivenciadas, quase sempre, de forma tangencial à diretrizes institucionais. São, em geral, estudos microscópicos da religião cotidiana, privilegiando as representações populares do sagrado, o universo mental do homem comum, em que o plano espiritual ocupa lugar de destaque na vida cotidiana, apesar das muitas tentativas da Igreja de controle e cerceamento de tais práticas.

A religiosidade popular nas canções de Chico Buarque

Certamente para aquele que crê e que manifesta esse sentimento através de determinadas práticas, elas são genuínas, uma vez que não há uma racionalização em torno da fé, não há censura, ao contrário, ela existe por si mesma, é espontânea, subjetiva e emocional. A experiência religiosa constitui-se, portanto, em uma matriz de sentido, uma perspectiva de mundo e de como as pessoas abordam esse mundo, suas atividades, a terra a que pertencem, o tempo de suas vidas, seus destinos, inclusive sua morte.

Assim, para o crente não há embate entre a ortodoxia e a heterodoxia, entre o oficial e o oficioso, existe apenas a dimensão que foge da materialidade e se transforma em oração, devoção, pedidos e pagamentos de promessas por graças e milagres alcançados.

Dessa forma, como referencial teórico trazemos o conceito de bakhtiniano de circularidade cultural formulado, nos anos de 1940, em que o teórico social e literário Mikhail Bakhtin defendeu que a cultura popular, pautada no cômico, no deboche e no satírico, apresentava-se como forma de resistência aos valores específicos e definidos pela cultura da elite. Nessa formulação conceitual, fruto de seus estudos da obra de François Rabelais, Bakhtin identificou a existência de um diálogo contínuo e profundo entre a cultura erudita e a popular, principalmente no período renascentista, quando essas fronteiras ainda não estavam totalmente definidas. Para ele, se por um lado, tal relação aparentava oposição, permitindo se pensar na existência de uma tensão latente, por outro se mostrava como complementar, sinalizando até mesmo um quê de harmonia.

Nessa linha, a História Cultural tem negado a dicotomização entre popular e erudito, como argumentado por Roger Chartier para quem “deixou de ser sustentável estabelecer correspondência estritas entre clivagens culturais e hierarquias sociais, relacionamentos simples entre objetos ou formas culturais particulares e grupos sociais específicos” (1994, p.121). Peter Burke também se debruçou acerca da cultura erudita e da popular, inicialmente discutindo os dois conceitos

A religiosidade popular nas canções de Chico Buarque

separadamente, mas recusou a concepção polarizada que estabelece de um lado a cultura de elite e, no seu oposto, a popular. Para ele “a fronteira entre as várias culturas do povo e das elites (e estas eram tão variadas quanto aquelas) é vaga e, por isso, a atenção dos estudiosos deveria concentrar-se na interação e não na divisão entre elas” (1989, p.21).

Dessa forma, as reflexões acerca da cultura religiosa e sobre sua dinâmica entre os diferentes estratos sociais, desdobraram-se para outras questões, como as relações dos homens com o transcendente e as muitas experiências que têm, tanto em termos individuais, como coletivamente, com as expressões e as manifestações de religiosidade, nem sempre institucionalizadas.

Chico Buarque

Francisco Buarque de Hollanda, mais conhecido como Chico Buarque, nascido no Rio de Janeiro, em 1944, músico, compositor, dramaturgo e escritor brasileiro, é um dos nomes mais expressivos da Música Popular Brasileira (MPB) e objeto de estudo de um número significativo de dissertações e teses que, enfocaram, sobretudo, as características linguísticas de suas canções, que vão do lirismo à transgressão, além dos múltiplos aspectos do feminino. Dono de um extraordinário repertório musical², fez produções solos e em parcerias variadas, além de versões e adaptações para teatro e cinema.

Suas letras descortinam de tudo um pouco, desde paisagens e dramas sociais, relações amorosas de todo tipo, futebol e escola de samba, passando pelos apaixonados e os abandonados. Nesse emaranhado de temas, muito recorrente é a presença de traços de religiosidade popular, que mescla algo de institucional com a vida das pessoas comuns, que vão desde uma simples expressão evocativa de Deus, de deuses, de santos ou de orixás, passando por promessas, fitas e velas, expressões e

² Para o presente trabalho foram consultadas 454 letras, disponibilizadas em seu site oficial www.chicobuarque.com.br.

A religiosidade popular nas canções de Chico Buarque

manifestações de fé, cenas recorrentes na cultura brasileira, num constante trânsito entre o oficial e o oficioso, entre a ortodoxia e a heterodoxia.

Naturalmente tais composições permitem muitas análises para além das que já foram objeto de estudo. Assim, nosso interesse é sinalizar a presença do religioso, buscando desvendar o entendimento do transcendente e das hierofanias que afloram o sentido de pertencimento a este mundo, repleto de incertezas, paixões, euforias, amores, desventuras e realizações que permeiam os sonhos e os passos dos caminhantes, de namoradas e amantes, bailarinas e menestréis, colombinas e solitários, humilhados e desvalidos, entre muitos outros que buscam respaldo ou se referem aos céus para dar sentido à sua vida aqui na Terra.

Canções que desfilam crenças e fé

Em 1959, Chico compôs sua primeira canção, aos 15 anos de idade, *Canção dos Olhos*, que “não foi gravada em disco, apenas em depoimento ao Museu da Imagem e do Som” (ZAPPA, 2011, p. 79). Pertence à fase de produção musical do compositor que estudiosos apontam como lírica nostálgica e que o popularizou com as músicas *A Banda*, *Carolina* e *Pedro Pedreiro* (HOMEM, 2009, p. 29). Em *Canção dos Olhos*, o primeiro verso apresenta uma interjeição, recorrente na fala coloquial de muita gente, que exprime surpresa, espanto ou simplesmente um questionamento: “*Meu Deus, o que será que tem nesses olhos teus?*” O restante da letra sinaliza o deslumbramento da descoberta do amor, mas, de pronto, aponta para a presença de uma religiosidade, uma vez que o jovem enamorado, sozinho, sem resolver sua própria inquietação, busca ajuda no mundo celestial, numa referência de que sua compreensão e sua condição humana não alcança aquele limite.

A religiosidade popular nas canções de Chico Buarque

*Madalena foi pro mar*³, de início apenas menciona uma Madalena, que “foi pro mar e eu fiquei a ver navios”, mas o abandonado espera que volte para cuidar de seus filhos. Mas, mais adiante, no entanto, desacreditando no retorno, busca consolo religioso, quando diz que “É preciso não chorar/ Maldizer não vale a pena/ Jesus manda perdoar a mulher que é Madalena”. De forma recorrente, a Madalena apontada pelos evangelistas é tida como uma prostituta acolhida por Jesus, entendimento contestado por Craig Keener (2017), que defende que Lucas relatou apenas que foi curada de uma possessão demoníaca e que depois passou a segui-Lo. O teólogo sinaliza para antigos escritos apócrifos que indicaram que Jesus e Maria Madalena teriam sido casados, o que nunca foi avalizado pela Igreja. Companheiro de uma Madalena e perplexo com seu abandono, o narrador recorre ao Cristo que ensinou a prática do perdão, um dos pilares da doutrina cristã.

Dessa mesma época, meados dos anos de 1960, a composição *Noite dos Mascarados*⁴, é uma canção dialogada entre carnavalescos que se encontram e se enamoram, mas nada têm em comum. Apesar disso, resolvem aproveitar o fim do carnaval, já que “Amanhã tudo volta ao normal”, portanto, de nada adiantaria antecipar o futuro, por isso “Deixa a festa acabar/ Deixa o barco correr/ Deixa o dia raiar/ Que hoje eu sou/ Da maneira que você me quer/ O que você pedir/ Eu lhe dou/ Seja você quem for/ Seja o que Deus quiser”. Este último verso revela a tendência popular de se atribuir a Deus o destino dos homens, reforçado pelo dito tradicional “O futuro a Deus pertence”. Assim, “Seja você quem for/ Seja o que Deus quiser”, significa deixar à deriva, ao acaso, já que, no final, tudo se resolve, segundo a vontade divina, expressão recorrente no imaginário e na cultura popular.

Numa humorada discussão entre verdade e mentira, princípios de valores tão absolutos e antagônicos entre si, são apontados, muitas vezes, no cotidiano e no desenrolar da vida, com um

³ Do álbum *Chico Buarque de Hollanda*, de 1966.

⁴ *Chico Buarque*, v.2, RGE/Som Livre, 1966.

A religiosidade popular nas canções de Chico Buarque

quê de flexibilização. Para exemplificar, Chico Buarque, em *Verdadeira Embolada*⁵, logo anuncia “*A verdade que se preza/É fiel que nem um cão/A de César é de César/A de Cristo/ É do cristão*”. Esses últimos versos são uma adaptação de uma frase atribuída a Jesus pelos evangelistas Marcos, Mateus e Lucas. Segundo Keener (2017), dada a frequência COM que é citada, se tornou uma espécie de resumo da relação entre a mensagem de Jesus e as autoridades seculares. Quando questionado pelos sacerdotes, se era lícito se submeter aos conquistadores romanos, Jesus teria respondido “*Daí a César o que é de César, mas daí a Deus o que é de Deus*”. A interpretação recorrente é de que o Cristo aconselhava os judeus a obedecerem às leis civis, como o pagamento de tributos devidos aos dominadores, mas sem lhes reverenciar ou se submeter aos deuses pagãos, numa clara distinção entre o mundo profano/César e o mundo sagrado/Deus.

Hugo Carvana dirigiu, em 1976, o filme *Vai Trabalhar Vagabundo*, e Chico Buarque compôs a trilha sonora homônima em que apresenta um narrador advertindo um interlocutor que deveria esquecer a mulata e o bilhar e trabalhar para o sustento da família já que “*Deus permite a todo mundo/uma loucura*”. O contrário disso, adverte, seria a solidão, “*sem pai, sem mãe/sem vizinho*” e a morte, “*em plena praça*”, moribundo. O narrador ainda referencia o desfecho desse destino “*Parte tranquilo, ó irmão/Descansa na paz de Deus*”, retrato de mais uma vida invisível, carregada de lutas e incertezas, além da vontade de transgredir, de pular a linha imaginária do dever e da ordem, mas o narrador, atento, adverte que Deus pode perdoar uma falta, mas talvez não uma porção. Trabalhar, garantir o sustento dos seus é tudo quanto se espera de um anônimo qualquer, que assim garantirá a recompensa ao “*Descanso na Paz de Deus*” ou, o sofrimento terreno em troca do gozo da eternidade.

5 Do álbum *O Corsário do Rei*, gravado em 1985.

A religiosidade popular nas canções de Chico Buarque

Na canção que dá nome ao álbum *Almanaque*, o narrador afirma para uma menina que, naquele folheto, encontrará todas as respostas para as mais variadas perguntas, dando um leque de exemplos “*quem marcava o tic tac?*” ou, “*de quem era a teta em que o primeiro bezerro que berrou, mamou?*” Na sequência, um dos questionamentos é acerca do “*signo do capeta e o ascendente de Deus Nosso Senhor*”. Como característica da Religiosidade Popular, há uma mistura de elementos sagrados, com outros desprovidos dessa essência, como a influência dos astros, normalmente associada ao momento do nascimento de alguém e que estará presente em acontecimentos marcantes de sua vida. Do campo religioso, são apontados o capeta, entidade sobrenatural maligna da tradição cristã, como a representação do mal, seguida daquele que é tido como eterno, existente por si só e fim último de tudo. Nesse caldo, portanto, os elementos transitam, através do mal maior e do eternamente bom, essência das tradições monoteístas, em que o bem será o único vitorioso.

Nesse entendimento de bem e de mal, em *Meu refrão*⁷, Chico Buarque narra a história de alguém que fez do violão e da música, seu modo de vida e afirma que “*Quem canta comigo/ Canta meu refrão/ Meu melhor amigo/ É meu violão*” e, depois de contar um pouco de suas dificuldades, indica “*O refrão que eu faço/ É pra você saber/ Que eu não vou dar braço/ Pra ninguém torcer/ Deixa de feitiço*”, mais adiante o personagem diz que “*Eu nasci sem sorte/ Moro num barraco/ Mas meu santo é forte/ E o samba é meu fraco*”. Ao alertar “*Deixa de feitiço*” e “*Meu santo é forte*”, o narrador expressa o quê, na cultura popular religiosa está ligado à magia, ao mau olhado ou mandinga, portanto, energias negativas capazes de prejudicar alguém, mas ele, está livre dessa influência já que “seu santo” é forte, sua entidade protetora, seja ela qual for, combate todos os sortilégios e afasta todos os infortúnios.

6 De 1981, da gravadora Ariola/Philips.

7 Long Play, de 1965, da gravadora RGE.

A religiosidade popular nas canções de Chico Buarque

*Embarcação*⁸, de 1982, de pronto descortina o término de um relacionamento amoroso quando o parceiro abandonado, num átomo de tempo, vê ruir seu castelo e admite ter pensado que fosse Deus, quando afirmou “*Deus, eu pensei que fosse Deus/ e que os mares fossem meus/ como pensam os ingleses/ Mel, eu pensei que fosse mel/ E bebi da vida .../ Ar, como eu precisava amar/ e antes do galo cantar/ te neguei três vezes/ ... te perdi de vista/ para nunca mais*”. O narrador, ao que tudo indica, se entendia como onisciente, pleno e soberano quando sinaliza “*e que os mares fossem meus*”, tal qual os ingleses outrora, para em seguida admitir que julgava ter a posse do corpo do objeto amado e, numa clara referência bíblica afirma “*E antes do galo cantar, te neguei três vezes*”. De acordo com os Evangelhos de Marcos e de Mateus, Jesus teria anunciado que Pedro o negaria três vezes antes do raiar do dia, diante do eminente perigo que o rondava, pouco antes de sua prisão. Na canção, aquele que se achava dono absoluto daquela vivência amorosa, descobre, em choque, ter sido abandonado e reconhece que havia negado três vezes aquele amor por outros, apenas efêmeros. Mais uma vez a circularidade bakhtiniana, revela traços da religiosidade oficial, mesclada com passagens e personas comuns.

Em *Até o fim*⁹, em parceria com Ney Matogrosso, Chico Buarque, de forma irreverente deu voz a um “torto da vida” (HOMEM, 2009, p. 83) que anuncia, já nos primeiros versos que “*Quando nasci, veio um anjo safado/ o chato de um querubim/ e decretou que eu estava/ predestinado a ser errado assim*”. De pronto, o narrador apresentou seu visitante, na contramão do que se define por querubim, como ser espiritual, presente desde os antigos escritos judaicos e que ocupa um lugar privilegiado na hierarquia divina, ao lado dos serafins, logo abaixo de Deus. Segundo a narração, esse anjo decretou, logo após o nascimento, sua vida torta, sem escola, sem boletim, sem futuro como jogador de futebol, nem como cantor de maracatu, por causa de sua voz “chinfrim”. Por fim, anuncia que a mula empacou, a renda acabou, a mulher o abandonou e, retomando os versos iniciais, indicou que “um anjo safado

⁸ Do álbum, de 1984, *Chico Buarque*.

⁹ Gravada em 1978, no LP *Chico Buarque de Hollanda*.

A religiosidade popular nas canções de Chico Buarque

/o chato de um querubim/ que decretou que eu estava predestinado a ser todo ruim”, numa referência que nos remete à mitologia de povos da antiguidade que atribuíam aos deuses a vida e o destino dos homens. Nessa canção, assim como em todas as épocas, para muitas pessoas, os sucessos e insucessos são, verdadeiramente, fruto da vontade divina, independente da vontade ou responsabilidade humana. Dessa forma, por mais que se lute, tentando vencer, de nada adianta, pois a vontade dos céus, prevalece sempre, e contra ela, não há o que fazer, senão aceitação e resignação.

O tema abandono é retomado por Chico em outra canção, *A Rita*¹⁰, em que o personagem se queixa que Rita, ao ir embora, levou o que era dele, por direito, “*seu retrato, seu trapo, seu prato*”, e aponta indignado “*Que papel! / Uma imagem de São Francisco/ E um bom disco de Noel*”. Tudo indica que não há distinção valorativa entre a imagem do santo e o disco de Noel. Nos dois casos, o de um santo legitimado pela Igreja, e o de Noel Rosa, músico, cantor e compositor, referenciado por muitos como “filósofo do samba”, tem-se em comum a popularidade, o reconhecimento dentro de seu cenário de atuação. Assim, sagrado e profano embalam a mesma frustração, fruto do abandono e da perda de bens preciosos.

*Opereta do Moribundo*¹¹, narra os momentos finais de alguém que, se despedindo da vida, fica imaginando “*Que os amigos vão pagar o meu caixão/O barbeiro, o aluguel do rabeção/O vinho do padre, o sacristão/E o sermão na igreja gótica?* Por fim, o narrador compreende que os amigos não são tantos assim e finaliza, falando, possivelmente, para si mesmo “*Gente, não tem gente*”. Trata-se de uma canção simples, sem guardar muitas sutilezas, que se tenha que decifrar os dizeres, ao contrário, apresenta alguém em seus momentos derradeiros, parece sereno quando contabiliza os parceiros de jornada que deverão cuidar de seu corpo após sua morte, sem esquecer um só dos elementos

10 Do álbum *Esse Cara – Caetano e Chico Juntos ao Vivo*, lançado pela Phonogram.

11 Da RGM, de 1985, do álbum *Corsário do Rei*.

A religiosidade popular nas canções de Chico Buarque

comuns num funeral católico. Entretanto, não sugere ser um praticante religioso, uma vez que não manifesta preocupação com o além vida, com sua alma ou sua salvação, mas demonstra apreensão com o custeio das práticas rituais fúnebres, pois, não se deve, segundo o imaginário popular “ficar devendo o enterro”, pois dessa forma, o morto não poderá “descansar em paz” (CASCUDO, 1976, p. 77).

Ainda do mesmo álbum, outra canção enfatiza a morte, *Salmo* em que, o personagem, prontamente, diz “*Meu corpo está sofrendo/É grande o meu torpor/Eu vou enlanguescendo/Rendo-Vos mil graças, meu Senhor*”, e continua, em seus últimos momentos, quase que em lamento, mas acima de tudo numa entrega final, “*Minha alma está confusa/Fustigai-me, meu Senhor/ Meu Deus abri-me as portas/ Da eterna servidão/Lançai-me Vossa cólera/ No Templo de Sião*”. Diferente na canção anterior em que não havia busca de perdão, nesta a salvação é o ponto central. Consciente da morte próxima, sem demora, rasga o peito e pede, castigo e perdão, dor física e recompensa espiritual. Esses elementos refletem a presença da força na fé do homem religioso que crê na benevolência e misericórdia divina que, depois da purgação dos pecados, encontrará a paz no Templo de Sião, ou popularmente o Monte de Sião, na cidade do rei Davi, próxima de Jerusalém, também conhecida como Terra da Promissão. O título da canção faz referência ao salmo 125, cântico sagrado dos hebreus, do *Livro dos Salmos*, do *Velho Testamento* que compara aqueles que creem com o Monte de Sião, “*firme para sempre. Como em redor de Jerusalém, estão os montes, assim o Senhor, em derredor do seu povo, desde agora e para sempre*” (KEENER, 2017, p. 143).

Em parceria com Edu Lobo, Chico Buarque em *Ciranda de Bailarina*¹², lança um olhar para o belo e a perfeição de gestos que a bailarina da caixinha de música simboliza, mas, instantes depois, enumera as imperfeições que fazem parte de quem somos, como seres humanos, “*todo mundo tem*

¹² Em 1983, a Som Livre lançou O grande Circo Místico.

A religiosidade popular nas canções de Chico Buarque

pereba, marca de bexiga ou vacina/ E tem piriri/tem lombriga/tem ameoba/Só a bailarina que não tem". Na sequência, os compositores acrescentam cocêira, verruga, frieira, falta de maneira, piolho, irmão meio zarolho, unha encravada, dente com comida, casca de ferida, remela nos olhos, escarlatina, febre amarela, mas "*Só a bailarina que não tem*". Por fim, reconhecem que "*Confessando bem/ Todo mundo tem pecado/ Logo assim que a missa termina*", numa constatação de que as práticas religiosas apesar de recorrentes no cotidiano de muita gente, são, muitas vezes, transgredidas, pouco depois, dos sacramentos de purificação e absolvição dos pecados. Recair na imperfeição é condição essencial dos humanos, não da bailarina, que não se agita, não se angustia, nem exala vida de verdade.

Chico Buarque lançou o álbum *Os Saltimbancos*¹³, com letras adaptadas do espetáculo *I musicante*, de Sérgio Bardotti e de Enriquez Bacalov. A canção, *A Cidade dos Artistas*, apresenta a aventura de quatro bichos que, explorados por seus donos, fogem para a cidade e realizam o sonho de formar um grupo de atores ambulantes para se exibirem em circos, feiras e praças públicas. A letra narra as dificuldades do elenco, como por exemplo o trecho "*Na cidade/ Ser artista/ É subir na cadeira/ Engolindo a peixeira/ É empolgar o turista/ É beber formicida/ É cuspir labareda*", mas que tem sua recompensa quando "*É olhar a praça lotando/ E o chapéu estufando/ De tanta moeda*", para em seguida apontar o tom da religiosidade dos bichos, artistas populares, "*É cair de joelhos/ É dar graças aos céus*", num ato de humildade ou de submissão diante de Deus e o agradecimento pelas graças alcançadas, tal qual apontado no *Novo Testamento*, quando o apóstolo Paulo aconselhou aos cristãos "*Em tudo dai graças* (Tessalonicense 5:18). Essa canção, como outras tantas, reforça o conceito de circularidade cultural, nosso referencial teórico.

13 De 1981.

A religiosidade popular nas canções de Chico Buarque

O narrador de *Samba do Grande Amor*¹⁴ diz que estava convencido de viver um grande amor, mas reconhece que foi “*um amador*” e que, por isso, “*tenho apenas uma pedra no meu peito/Exijo respeito/Não sou mais um sonhador*”. Essa ilusão foi acompanhada de anel, papel, reserva de hotel, sarapatel e lua de mel, mas tudo não passou de engano e que, nem mesmo sua reza na catedral “*Pra São José/Que eu levava fé/No grande amor*” e promessa “*Pra Oxumaré/De subir a pé/O Redentor*”, foi capaz de tornar realidade o grande amor. São José ou José, o Carpinteiro, ou ainda São José Operário, fez parceria com um orixá, fruto de um forte sincretismo religioso, em que santos oficiais e divindades religiosas de matriz africana dividem a mesma expressão de fé. Desta vez é a entidade do panteão africano que caminha entre o céu e a terra como um arco íris, trazendo abundância e cura para as dores de amor, até para que os devotos possam fazer depois escolhas melhores para suas vidas. Dessa forma, rezar em um espaço sacralizado, como citado, não invalida a promessa para o orixá “*Subir a pé o Redentor*”, numa referência à estátua do Cristo Redentor, no Corcovado, na cidade do Rio de Janeiro, símbolo da tradição cristã. Rezar para São José, prometer ao orixá, subir o Redentor, dá a dimensão que, em matéria de fé, as fronteiras do sagrado não são excludentes, antes, são complementares, reforçando as heranças da cultura brasileira.

Outra canção contempla a complementaridade de crenças e vivências religiosas. *O que será* ou *À flor da pele*¹⁵ composta para o filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, baseado no romance, de mesmo nome, de Jorge Amado, foi censurada pelo governo militar sob a alegação de que era uma referência à Cuba de Fidel Castro, conforme Chico Buarque constatou quando teve acesso à sua ficha no DOPS. O compositor não confirmou essa intenção, mesmo porque “por iniciar

14 Álbum de 1983, lançado pela gravadora CBS, *Para viver um Grande Amor*. Esta e outras canções fizeram parte da trilha sonora do filme homônimo, uma adaptação, com roteiro em parceria Miguel Faria Jr., da peça *Pobre Menina Rica*, de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes.

15 Do álbum *Meus Caros Amigos*.

A religiosidade popular nas canções de Chico Buarque

com um questionamento, pode-se ter muitas respostas” (ZAPPA, 2004, p. 89). Talvez estivesse somente explicando acerca do arrebatamento do amor “*que nem os avisos vão poder evitar*”, mas o que interessa destacar é que, em dado momento Chico afirma que essa coisa não nominada “*é feito uma aguardente que não sacia/Que é feito estar doente de uma folia/Que nem dez mandamentos vão conciliar/Nem todos os unguentos vão aliviar/Nem todos os quebrantos, toda alquimia/E nem todos os santos/Será que será?*”. Mais uma vez, elementos de diferentes matizes, estão presentes numa mesma sequência: Dez mandamentos, unguentos¹⁶,quebrantos ou encantamento, alquimia, santos. Há uma mistura, de referência do Velho Testamento, com feitiço, misticismo e santidade, nada mais verossímil em se tratando de práticas populares de religiosidade em busca de solução para as aflições, as doenças, os males do cotidiano, inclusive as do amor, sobretudo este tão arrebatador, conforme dizeres do compositor.

Chico Buarque gravou *Francisco*¹⁷, álbum em que homenageia a Escola de Samba Mangueira, apresentando um cenário caótico, da cidade do Rio de Janeiro, tanto em termos de urbanização, quanto de sua gente, quando sinaliza ladeiras, em “*cada ribanceira é uma nação*” e, mais adiante mistura lavadeiras e ladrão, “*bonra, tradição, fronteiras, munição pesada*” e, é nesse contexto que o compositor aponta para o padroeiro da cidade “*São Sebastião crivado/Nublai minha visão/Na noite da grande fogueira desvairada/Quero ver a Mangueira/Derradeira estação/ Quero ouvir sua batucada, ai, ai*”. Um samba para sua escola, mais tarde, tema de outras homenagens, traz um pedido a São Sebastião, mesmo perfurado de balas que na última noite do carnaval, aquelas cenas cotidianas de desordem e violência social, inclusive contra o próprio santo, sejam obscurecidas, com o brilho do desfile e da batucada.

16 Nos relatos bíblicos tratava-se de uma gordura misturada com perfumes, usada para ungir os pés dos viajantes ou hóspedes, numa manifestação de alegria em recebê-lo (KEENER, 2017, p. 56).

17 Pela gravadora RCA, em 1987.

A religiosidade popular nas canções de Chico Buarque

*Carioca*¹⁸, também apresenta o cotidiano da cidade do Rio de Janeiro, em múltiplas facetas que vão do pregão da Bolsa de Valores ao baile *funk*, passando pelo anúncio da roda de samba no Flamengo, pelos ambulantes que transitam num louco vai e vem ofertando todo tipo de mercadoria, além dos amantes do voo livre de asa delta, na Pedra da Gávea. E, em meio a essa balbúrdia surge a figura do “reverendo no palanque lendo o *Apocalipse*”, concentrado no discurso escatológico de João, talvez em busca de uma visão ou explicação dos segredos do mundo celestial capaz de dar sentido às muitas realidades do mundo terreno.

*Capital do Samba*¹⁹, Chico Buarque, em parceria com Ary Coutinho e José Ramos homenageia a Estação Primeira de Mangueira, escola de samba da zona norte, na cidade do Rio de Janeiro, em que os compositores anunciam que lá tem “*mocidade, samba e harmonia*”. Na sequência, a canção indica que “*Nossas baianas com seus colares e guias/ Até parece que estou na Bahia*”. O uso de adereços como talismãs, colares e guias é tão antigo quanto difícil precisar sua origem, apesar de seu uso religioso em diferentes culturas. Estudos apontam que esses adereços eram confeccionados com crinas, unhas de animais ou lascas de ossos, pois se acreditava que protegiam o usuário de ataques de animais ou influências negativas, vindas de inimigos, deste ou de outros mundos. Em certo sentido, esse entendimento ainda se mantém nas religiões de matriz africana, tão difusas na sociedade brasileira. Na letra, a referência à ala das baianas, composta preferencialmente por senhoras vestidas com roupas que remetem às antigas “tias baianas” em seu papel importante na história do samba e do candomblé no Rio de Janeiro, desde que os “negros baianos”, de origem iorubá, e que procuram manter a cultura religiosa de seus ancestrais, desenvolvendo as práticas candomblecistas e o canto dos orixás (SILVA, 2005).

18 Do álbum *As Cidades*, de 1998.

19 Do álbum *Ao Vivo*, de 1999.

A religiosidade popular nas canções de Chico Buarque

Em parceria com Edu Lobo, Chico Buarque, compôs *Permuta dos Santos* que, do começo ao fim, desfila santos da tradição católica, especialmente os mais populares na cultura brasileira. O primeiro a entrar em cena é São José, pai adotivo de Jesus, Patriarca da Sagrada Família e Padroeiro dos trabalhadores, levado de seu altar para a Matriz da Imaculada Conceição onde deve acudir os desvalidos “*sem-terra/sem trabalho e pão*”²⁰. Já a imagem da Virgem Maria da Conceição é levada de sua igreja, em uma carroça para a Igreja do Bonfim, uma das mais tradicionais da cidade de Salvador, dedicada a Nosso Senhor do Bonfim, Padroeiro dos baianos, onde, anualmente ocorre a Lavagem do Bonfim, tradição que remonta ao tempo da escravidão, quando os cativos lavavam o chão da igreja com “água de cheiro”. Depois da abolição, tal prática ficou a cargo das baianas candomblecistas, mas o clero local proibiu a lavagem interna do templo, possivelmente como forma de demarcar as fronteiras do sagrado católico, ainda que não fosse capaz de impedir o sincretismo, uma vez que, N.S. do Bonfim identificado com Oxalá, na cultura afro-brasileira, ganhou imensa popularidade. Ainda hoje é uma das festividades mais esperadas pela população local e por turistas que assistem encantados, ao som de atabaque e cânticos, as baianas despejarem água perfumada nas escadarias da igreja, enquanto as portas continuam fechadas e os devotos “*esperam pelo fim da seca/da enxurrada e da estação ruim*”.

Na canção, enquanto isso, o Senhor do Bonfim é levado para a capela de São Carlos Carromeu, pois “*deve se lembrar enfim/de mandar o tempo de fartura/que nos prometeu*”. Nessa dança de cadeiras, Barromeu, Padroeiro dos catequistas foi substituído por Maria de Nazaré, enquanto esta e o evangelista eram levados “*para a Basílica de São José*”, para que atendam os pedidos dos devotos, caso contrário, “*santo que quiser voltar para casa/só se for a pé*”.

²⁰ Já trabalhado anteriormente na canção *Samba do Grande Amor*.

A religiosidade popular nas canções de Chico Buarque

De acordo com Luís da Câmara Cascudo (1976) a prática de “contrariar os santos”, trocando as imagens de paróquia, durante procissões, acompanhadas de cânticos e velas, revela “forte superstição” no poder dos santos. Essa prática revela mais uma vez e com profundidade a circularidade cultural, em que sagrado e profano se misturam, no imaginário popular, num simplório deslocamento da “dança de cadeiras”.

A água, dom da vida, descendo a montanha, como chuva ou orvalho da manhã, é reverenciada em oração em *Chega de Mágoa*, como nos versos “*Água, dona da vida/ Ouve essa prece tão comovida/ Chega, brinca na fonte/ Desce do morro, vem como amiga*”. Em seguida, há um pedido de terra para plantar, casa para morar, pois “*Chega de mágoa/ chega de tanto penar*”. É a voz do nordestino, castigado pela estiagem que clama aos céus, em prece, chuva, terra e “*uma rede para o corpo descansar*”, depois da dura labuta de todos os dias. Nesta e em outras situações discursos de agradecimento são comuns, como “*Devo tudo que tenho/ conseqüi a Deus*”, como reconhecimento do homem comum de sua pequenez frente ao transcendente.

Novamente o homem comum, do povo, é apresentado por Chico Buarque na composição *Bom Tempo*²¹, que tem a expectativa de aproveitar o dia de descanso, em meio à labuta de todos os dias. Sua alegria se reflete no refrão “*Um marinheiro me contou/ que a boa brisa lhe soprou/ que vem aí bom tempo/ Um pescador me confirmou que um passarinho lhe contou/ que vem aí bom tempo*”. Na sequência, o homem admite cansaço, da lida, da vida corrida, mas pondera que, naquele momento, a caminho da praia, de braço dado com Joana, com o radinho confirmando a vitória do time amado, “*uma vez mais na vida/ eu vou viver a vida/ Que pedi a Deus*”. Essa expressão e outras similares são recorrentes, sugerindo que as boas coisas sejam dádivas divinas, não uma conquista merecida. É comum que se agradeça a Deus ou aos céus pelos momentos de alegria e de prazer, uma vez que, como se diz por aí, “*tudo o que somos e*

21 Em 1969, pela gravadora RGE.

A religiosidade popular nas canções de Chico Buarque

tudo que temos, é da vontade de Deus”. Mais uma vez é uma religiosidade impregnada em nossa cultura e presente na fala de muita gente, que atribui momentos e situações ao plano divino, como se o homem não escolhesse, não lutasse, não conduzisse sua própria existência. Herança de uma cultura colonial portuguesa, marcada pela presença do sagrado, quando tudo e todos tinham como referência de vida pessoal as diretrizes ditadas pela Igreja. De lá para cá, muita coisa mudou, mas algumas marcas e falas, na boca do povo, indicam a permanência desse fenômeno de longa duração.

*Dueto*²², música cantada originalmente por Nara Leão, teve posteriormente outras parcerias. Nela, um enamorado anuncia ao ser amado de que não há como fugir daquele amor porque “*Eu li num anúncio/ eu vi no espelho/ tá lá no Evangelho/ garantem os orixás/ Serás o meu amor/ Serás a minha paz*”. Ao que indica, os *Evangelhos*, base da doutrina cristã, é a própria essência da salvação, portanto uma afirmação de verdade que, na canção, está referendada pelas divindades de matriz africana do Candomblé e da Umbanda, num sincretismo tão comum em práticas religiosas sincréticas. Desde os tempos da escravidão, Santo Antônio é a representação de Exu, entidade guardião dos templos, dos caminhos, das encruzilhadas, além de ser mensageiro dos oráculos, aspecto anunciado no verso “*garantem os orixás*”. No entanto, diz a canção, a despeito de sua fé na concretização desse amor, “*Se o destino insistir em nos separar/ Danem-se os astros, os autos/ os signos, os dogmas, os búzios, as bulas, anúncios/ tratados, ciganas, profetas/ espelhos/ conselhos*” e conclui, dizendo “*Se danem os Evangelhos e todos os orixás*”, numa clara expressão de que seu desejo tem que prevalecer, independente da orientação dos orixás ou das bênçãos do céu cristão. Se de início havia a certeza de proteção divina, quando essa certeza deu lugar à dúvida, o enamorado perde a convicção, renuncia ao aval celestial para materializar sua paixão. Assim é, muitas vezes, a busca humana que recorre ao sagrado, pedindo êxito e proteção, tão urgente, tão premente, sem, no entanto, renunciar a sua vontade humana e soberana.

22 Do álbum homônimo, gravado pela RMG, em 2002.

A religiosidade popular nas canções de Chico Buarque

Em “*Sinhá*”, Chico Buarque e João Bosco destacam novamente esse sincretismo religioso, tão recorrente na cultura popular. Nela, enfatizam as tristezas da escravidão e as transformam em pura poesia quando indicam, na voz do narrador, “*Se a dona se banhou/Eu não estava lá/Por Deus Nosso Senhor/Eu não olhei, Sinhá/ Estava lá na roça*”. Depois de justificar que não tem mais cobiça e nem enxerga bem, o escravizado pergunta ao feitor “*Pra quê me pôr no tronco/Pra quê me aleijar? /Eu juro a vosmecê que nunca vi Sinhá*”. E por fim, inconsolável com a situação, questiona mais uma vez “*Por que talhar meu corpo/Eu não olhei Sinhá/Pra quê que vosmecê meus olhos vai furar?/Eu choro em iorubá/Mas oro por Jesus*”. Esse é o canto de uma voz no pelourinho, acusado e acuado, que se identifica com suas raízes, mesmo quando clama por Jesus. Novamente as marcas sincréticas da religiosidade brasileira que amalgamam o monoteísmo cristão e os deuses do panteão africano, num caldo de fé e de esperança: Deus ou os deuses não de ouvi-lo.

No mesmo álbum, também foi gravada *Dinheiro em Penca*, canção que narra a vida de um malandro, mercenário da música, que se casa, bate na mulher, mas que se surpreende quando “*O santo cai do andor/E o barro cobre o ladrilho/Quem roubou o meu amor/E me escondeu do meu filho?*”. Depois da queda e da quebra da imagem, perdeu mulher e filho, mas a letra continua por muitas andanças e inúmeras trapaças, até que “*Uma vez em Nova Iorque/Liguei pro meu feiticeiro/Que atendeu no Rio de Janeiro/falei pra ele/Procurar um macumbeiro/Pra avisar pro pai-de-santo/Pra arranjar algum dinheiro/Pra soltar meu curandeiro*”. Aqui se tem um exemplo claro de que no campo da religiosidade popular, se ora se pede para o santo, em outra se recorre a outras lideranças ou forças espirituais. Não há fronteiras que delimitem o sagrado, em caso de necessidade, se pede a todos, “algum há de atender” (RIOS, 1994, 43).

Chico Buarque na canção *Essa passou*, expressa, de forma ampla, a ambiguidade humana que, em ações e pensamentos embaralharam práticas religiosas. O narrador reconhece inicialmente que,

A religiosidade popular nas canções de Chico Buarque

apesar das iniciativas da mulher, ele não correspondeu, logo depois, no entanto, apesar de ter andado sete léguas de amor e bebido sete litros de mar, diz que “*ela não se saciou/ mas ela não soube esperar/ Foi ela que tanto pecou/ Sou eu que vou me confessar/ Foi ela que se ajoelhou/ Sou eu que ter que rezar*”. O compositor mais uma vez faz referências tão caras ao campo religioso, sobretudo o católico, pecou, confessou, ajoelhou e rezou. O pecado enquanto violação ou transgressão, exige a remissão, por isso, o ato de submissão como o ajoelhar-se, potencializa a ação e os dizeres de uma oração, porque diminuir a altura, muitos acreditam fortalece/aumenta sua própria espiritualidade. Talvez por isso, um antigo ditado popular afirma que: “*Deus está sobretudo nos joelhos*” (CASCUDO, 1976, p. 89).

Do álbum *Chico Buarque de Hollanda nº 4*²³ destacamos *Gente Humilde*, assinada por Chico e Vinícius de Moraes que retrata um subúrbio qualquer da cidade do Rio de Janeiro por onde transitam pessoas tristes, “*de casas simples,/ com cadeiras na calçada/ e na fachada/ escrito em cima/ que é um lar*”, logo mais, a alegria é tristemente referenciada, diante de um quadro de total carência, pois “*não tem onde encostar/ e aí me dá uma tristeza/ no meu peito/ feito um despeito/ de não ter como lutar/ E eu que não creio/ Peço a Deus por minha gente,/ É gente humilde/ Que vontade de chorar*”. O impacto da pobreza e do sofrimento, causa no narrador, um recuo no seu não crer, e ele apela a Deus “por sua gente”, não por si mesmo, mas pelo outro, que envolve muita gente pobre, gente humilde, deixando à mostra “aspectos da cultura humanista e cristã”, sobretudo na obra de Chico Buarque (HOMEM, 2009, p.82).

O samba *Partido Alto*²⁴, como outras canções indica uma mistura de elementos, referências a Deus, humor e farpas lançadas contra a Ditadura, já que “*Deus me deu mão de veludo para fazer carícia/ Deus me deu muitas saudades e muita preguiça/ Deus me deu pernas cumpridas e muita malícia/ pra correr atrás de bola e fugir da polícia*”. A letra parcialmente censurada sob a alegação de ofensiva, especialmente

23 Pela gravadora Phillips Records, em 1969.

24 Trilha sonora do filme *Quando o carnaval chegar*, de 1972, dirigido por Cacá Diegues.

A religiosidade popular nas canções de Chico Buarque

os versos “*Como é que pôs no mundo essa pouca titica*” e “*Na barriga da miséria eu nasci brasileiro*”, que tiveram que ser alterados, ficando “*pobre coisica*” e “*batuqueiro*”. De resto, o constante chamamento a Deus, para todas as coisas, tão ao gosto da linguagem popular. Pedido, certeza de atendimento, esperança, receio da recusa, como “*Diz que Deus dará/ não vou duvidar/ ô nega/ E se Deus negar/ eu vou me indignar e chega/ Deus dará/ Deus dará*”, tudo misturado, como defende Bakhtin, um caldo com todos os elementos, materiais e espirituais, em constante movimento e interação, tal como a vida se apresenta, sem limites ou fronteiras definidas.

*Deus lhe pague*²⁵, apesar do agradecimento sob a invocação de Deus, tão recorrente na cultura brasileira, no contexto de sua produção, nada tem de religioso. Possivelmente, segundo entendimento de Wagner Homem (2009) se trata de um agradecimento irônico ao governo militar, dada as condições precárias de existência da população brasileira. “*Por esse pão pra comer/ Por esse chão pra dormir/ A certidão pra nascer/ E a concessão pra sorrir/ Por me deixar respirar/ Por me deixar existir/ Deus lhe pague*”. A canção, como um todo, consolida a crítica à censura e à repressão, presentes em tantas outras letras deste e de outros artistas que, através de puro lirismo, procuravam driblar a ação dos censores, sempre prontos a retirar palavras, versos ou estrofes que, mesmo de forma sutil, revelassem qualquer oposição. Daí o requinte das letras, como por exemplo “*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*”.

Por fim, o compositor, na última estrofe apresenta a redenção de toda sua narrativa, ainda em forma de agradecimento, mas não mais fazendo uso da ironia. Indica o funeral, com pranto de carpideira, cantos, velas e moscas, encerrando a batalha da vida para enfim, alcançar a redenção. Naturalmente não há referência de ordem religiosa, apenas a apropriação do sentido de redenção/ salvação, presença sempre constante no imaginário coletivo.

25 Do álbum *Construção*, de 1971.

A religiosidade popular nas canções de Chico Buarque

Cálice se tornou um dos hinos da resistência ao regime militar. Trata-se de uma canção de protesto que ilustra, através de metáforas e duplos sentidos, a repressão e a violência que marcou aquele período. Apesar de se iniciar com a referência bíblica “*Pai, afasta de mim esse cálice*” (Marcos, 14:36), numa referência ao martírio do Cristo, no Calvário, mas também como analogia do tormento do povo brasileiro durante a ditadura violenta e repressora. Se na Bíblia, o cálice estava repleto de sangue martirizado, no duplo sentido, o sangue que transborda, “*de vinho tinto de sangue*”, na letra, é o das vítimas do sistema, infiltrado por todos os cantos, pairando no ar e atemorizando a todos. No entanto, a resposta se expressa com “*mesmo calada a boca, resta o peito*”, porque, se a censura fazia calar bocas, não podia impedir os sentimentos. Mais ainda, outro elemento tangente ao imaginário religioso “*filho da santa*”, pode ser entendido como filhos da pátria, sacralizada, mas que sugere uma alternativa, “*filho da outra*”, para viver “*outra realidade menos morta*”, sem as inverdades que o governo anunciava, como o milagre brasileiro, e sem “*tanta força bruta*”, representada pela censura e pela violência da polícia militar que invadia casas, cassando suspeitos “*na calada da noite*”. Por isso, na tentativa de “*ser escutado*”, vem o desejo de “*lançar um grito desumano*” contra a brutalidade da “*faca que tortura e mata*”. O narrador exprime o desejo de que tudo isso acabe logo, para se libertar para uma outra realidade que, na leitura bíblica, representa, igualmente, um novo tempo. Por fim, o enunciador, clama por “*seu próprio pecado*” e morrer “*do próprio veneno*”, isto é, fazer suas próprias escolhas, exprimir pensamentos e sentimentos, o que, certamente, era o desejo dos próprios compositores, Gilberto Gil e Chico Buarque. A letra produzida numa Sexta-feira Santa (ZAPPA, 2011) foi censurada numa apresentação preliminar num show, em 1973 e somente liberada anos mais tarde e gravada no álbum anual de Chico Buarque, a *Ópera do Malandro* (1985) de forma descontextualizada, mas que segundo Regina Zappa, “*tinha que ser registrada*” (2004, p. 79).

A religiosidade popular nas canções de Chico Buarque

Considerações finais

Adentrar na temática da Religiosidade Popular, tem sido a um só tempo, transitar por uma ‘floresta de símbolos’ que permite enveredar por diversos caminhos e muitas trilhas e, ao mesmo tempo, fazer um mergulho em práticas e saberes, nem sempre conscientes ou coerentes, de pessoas comuns que integram uma sociedade qualquer.

Na busca de um entendimento, pelo menos parcial, deste cenário multifacetado, se entrelaçam duas esferas, uma institucional, que se diz portadora da verdade e outra, popular, subjetiva e emocional, não preocupada em ser avalizada ou reconhecida. Para além dessas dimensões do sagrado, o cotidiano foi apontado através das canções de Chico Buarque e, muitas vezes, de seus parceiros, onde se encontram os mais diversos acontecimentos habituais, das representações coletivas, que se modelam e remodelam, vagarosamente, ao sabor do tempo.

Assim, a junção desses elementos, ao longo do tempo de pesquisa, deste e de outros cenários da Religiosidade Popular, tem se delineado como uma riquíssima construção cultural, apesar de algumas dificuldades iniciais para entender o processo de clivagem entre a ortodoxia e a heterodoxia, ou mais precisamente, a circularidade cultural presente nas diferentes práticas de manifestação de fé. Daí a necessidade Da atenção aos aspectos sutis, nesse emaranhado simbólico das representações do sagrado.

Para o discurso institucional, a Religiosidade Popular, pouco mais é do que materialização deformada de alguns ritos consagrados. No entanto, para os estudiosos desta temática, as manifestações de fé são tantas e tão variadas que é improvável conhecê-las todas, ou enquadrá-las em poucas possibilidades de análise. Enquanto os ritos oficiais são propostos pela hierarquia institucional, a Religiosidade Popular expressa convicções pessoais que oferecem segurança para as incertezas da vida, uma vez que incluem a visão dos homens sobre si mesmo, seus sentimentos,

A religiosidade popular nas canções de Chico Buarque

seus medos e angústias, suas dores e desejos, como os que foram destacados nas composições de Chico Buarque, que se fez narrador de muitos homens e mulheres, humanos, demasiadamente humanos em busca de algo celestial, que transcenda sua própria condição terrena, seja Deus ou os deuses, santos ou orixás em separado ou, um pouco misturado.

Referências

- BAKHTIN, M. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo/Brasília: Hucitec/EdUnb, 1993.
- BURKE, P. **Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CASCUDO, L. C. **Antologia do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Martins Fontes, 1976.
- CHARTIER, R. História Hoje: dúvidas, desafios, propostas. **Estudos Históricos**, v.7, n.13, 1994.
- DURKHEIM, E. **As Formas Elementares da Vida Religiosa**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- ELIADE, M. **O Sagrado e o Profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- HOMEM, W. **Chico Buarque**. São Paulo: Leya, 2009.
- JURKEVICS, V. I. **Os Santos da Igreja e os Santos do Povo: devoções e manifestações de Religiosidade Popular**. 217p. Tese de Doutorado. Faculdade de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.
- KEENER, C. **Comentário Histórico cultural da Bíblia**. São Paulo: Vida Nova, 2017.

A religiosidade popular nas canções de Chico Buarque

MALINOWSKI, B. **Magia, Ciência e Religião**. Lisboa: Edições 70, 1984.

SILVA, V.G. da. **Candomblé e Umbanda**: caminhos da devoção brasileira. São Paulo: Selo Negro, 2005.

WEBER, M. **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

ZAPPA, R. **Chico Buarque Para Todos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

_____. **Para Seguir Minha Jornada**: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

Data da submissão: 10/09/2023

Data do aceite: 20/10/2023

Data da publicação: 06/05/2024