

---

## Inocência e experiência na canção “O meu guri”, de Chico Buarque

### *Innocence and experience in the song “O meu guri”, by Chico Buarque*

Gladir da Silva Cabral<sup>1</sup>

Cláudia Gisele Gomes de Toledo<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo apresenta uma análise da canção “Meu Guri”, de Chico Buarque de Holanda, focando na tensão que há entre a inocência infantil e a experiência, ou a perda da infância, na voragem das desigualdades sociais e da violência urbana. Aponta também para a invisibilidade da mulher pobre, sua condição vulnerável diante da opressão social. A partir de referencial teórico apoiado em Adélia Meneses, bell hooks, Walter Benjamin, Grada Kilomba, Djamila Ribeiro, entre outros, a análise tenta apreender o impacto da ironia de Chico, seus recursos poéticos, seu jogo de linguagem, enquanto desfia o sofrimento patético da persona da canção. Quarenta anos se passaram e a canção não perdeu sua relevância, muito pelo contrário. Tristemente, vivemos num país em que as desigualdades sociais, a intolerância e o desrespeito à mulher e à criança apenas aumentaram. Fica valendo a denúncia do poeta, o chamado ao olhar: “Olha aí! Olha aí!”

**Palavras-chave:** Meu Guri. Ironia. Infância. Feminino. Chico Buarque. Opressão.

**Abstract:** This article presents an analysis of the song “Meu Guri”, by Chico Buarque de Holanda, focusing on the tension between childhood innocence and the experience, or the loss of childhood, in the voracity of social inequality and urban violence. It also points to the invisibility of the poor women, their vulnerable condition before social oppression. Based on theoretical references such as Adélia Meneses, bell hooks, Walter Benjamin, Grada Kilomba, and Djamila Ribeiro, among others, the analysis tries to apprehend the impact of Chico’s irony, his poetic resources, wordplays, as he unravels the pathetic suffering of the song’s persona. Forty years later and the song has not lost its relevance, quite the contrary. Sadly, we live in a country where social inequalities, intolerance, and disrespect for women and children have only increased. The poet’s denunciation is still valid, the call to look: “Look there! Look there!”

**Keywords:** Meu Guri. Irony. Childhood. Feminine. Chico Buarque. Oppression.

---

1 Professor do curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Educação da UNESC. E-mail: gladirc@gmail.com

2 Professora do curso de Pedagogia da FAPACI/UNIPAC. E-mail: gisatol@bol.com.br

*“Toda manhã e todo entardecer  
Alguém para a miséria está a nascer.  
Em toda tarde e toda manhã linda  
Uns nascem para o doce gozo ainda.  
Uns nascem para o doce gozo ainda.  
Outros nascem numa noite infinda.”  
(William Blake)*

William Blake (1993), em sua obra *Songs of Innocence and of Experience*, desenvolve o tema difícil da infância na Inglaterra do séc. XIX, sobretudo a infância pobre, órfã, desprezada, vivendo na periferia, numa sociedade individualista, em plena era da industrialização, com o apoio das instituições religiosas e educacionais, mas ainda tão contraditória em relação ao trato com os pequenos, meninos e meninas que limpavam chaminés, vagavam pelas ruas, dormiam pelas praças e sonhavam ser felizes, em outra vida. Blake traz basicamente dois tipos de poemas: os que apresentam a infância como tempo de inocência e os que falam da violência e do suplício que produz nas crianças uma experiência de exclusão e violência, de negação e autoritarismo por parte do adulto.

Em “O meu guri”, Chico Buarque aproxima a inocência ao sofrimento humano, gerado pelas contradições sociais, nas duas personas da canção: a que fala e a de quem se fala. A mãe e o seu guri. No caso da mãe, a inocência talvez se confunda com ingenuidade e alienação. Ela celebra as virtudes do filho e a sua, quando esta serve para proteger a inocência sob o véu de ignorância ou ironia. Mas a canção desvela também a inocência perdida de uma nação inteira, de cidadãos desatinados de dor, excluídos, às margens da cidade, na penúria da pobreza.

Essa figura feminina tem muitas características marcantes – a primeira delas é seu ser anônima, popular, comum, genérica. Não tem nome. Entretanto, mesmo não tendo voz autônoma, a canção é uma manifestação da sua voz e de seu não ser, de sua quase voz, e de seu quase ser. Sua voz soa como choro, como muito bem interpreta Elza Soares em sua rendition da canção, uma narrativa de confissão com testemunho das ações e transações, idas e vindas, desatinos e destino do seu filho a alguém de fora do morro.

Em certa medida, a mãe parece realizar-se na vida e na morte do filho. Ambos vivem vicariamente: ela na fantasia de um filho que se realiza e alcança o sucesso na vida – “ele dizia que chegava lá”; ele na narrativa que a mãe inventa sobre o protagonismo, o heroísmo e o sucesso do filho amado. O filho “vive” na medida em que a mãe conta sua história.

Entre os recursos estilísticos mais frequentes na canção, está o uso da ironia. A letra é desenhada a partir da situação em que se encontra a mãe do guri assassinado, não se sabe ao certo por quem, se pela polícia, por uma facção criminosa ou por velhos inimigos de território. Ela, talvez em estado de choque, ingenuidade ou embrutecimento causado pela dura realidade em que vive, declara seu orgulho pela façanha do filho ao conquistar seu espaço nas páginas do jornal e alcançar seu objetivo na vida: ser reconhecido e famoso. Essa negação do presente é uma característica forte de ironia buarqueana. Mesmo que a persona não queira ser irônica e de fato creia cegamente no que está dizendo, isto é, no sucesso do filho, a ironia de situação é evidente, e ela é insuportável.

As ironias na canção são incontáveis – a identificação da vida marginal do filho com “trabalhar”, ir para o “batente” (uma palavra no mínimo ambígua, pois sugere a ideia de labutar, mas também de bater), a associação poética explosiva e também violenta entre o “rebento” (menino) e o verbo “rebrantar”, a brutalidade cotidiana na história do guri e da mãe. O guri trazendo uma penca de documentos “pra finalmente eu me identificar”, aquela que de tão pobre não tinha nem nome para dar ao filho recém-nascido. Uma mulher sem documento, sem identidade, tal qual a Macabeia de Clarice Lispector (2020), que encontra sua identidade final na morte – no caso da canção, na morte do filho. Esse coração cego de mãe, como um útero sem interação e sem voz que não seja lamento disfarçado de realização, é o que pulsa ao ritmo do surdo e do tamborim, marcando a cadência do samba. A impotência da mãe diante da própria maternidade, recuperada pelo guri ao nascer, quando dá a ela sua identidade. Mesmo cega de amor e de dor, e ignorando a realidade, ela reconhece o filho na foto do jornal com venda nos olhos e só com as iniciais na legenda. É a ironia como leitmotiv, como apontou Adélia Meneses ao comentar a canção em seu artigo “Dois gurus: ou a maternidade da ferida” (2013).

A mãe se congratula ao ver a foto do filho no jornal, certamente nas páginas policiais, e pede a atenção dos demais: “Olha aí, aí o meu guri! Olha aí!”. É esse orgulho de mãe – tão comum em situações de celebração, uma formatura, a conquista de um emprego, uma colocação social – que parece insustentável diante da desgraçada realidade do filho, que amanece morto no mato. O efeito que a canção parece alcançar com tanto paradoxo e ironia é o do sofrimento trágico vivido por quem levou um grande choque. Por meio do sofrimento da mãe, a canção faz pensar sobre as mazelas da sociedade brasileira, pois ela não traz apenas um caso isolado, uma situação rara, mas situações coletivas e sistêmicas que atravessam, em maior ou menor grau, todas as cidades do País.

De fato, a canção foi publicada em 1981, ainda no período do regime militar, mas já sob distensão e resistências por parte de segmentos descontentes da sociedade brasileira. Ela faz parte daquelas canções engajadas que Chico produziu ao longo daquele período. No entanto, mesmo passados quase 40 anos, as desigualdades sociais e a violência urbana só cresceram. A canção continua potente em sua crítica da realidade nacional. A tragédia dessa mulher que mora na periferia do Rio de Janeiro continua sendo o sofrimento de muitas mulheres por todo o Brasil.

A persona da canção é um construto estético, uma personagem ficcional, que permeia todo o tecido social de nossas cidades porque representa inúmeras mulheres igualmente anônimas, as quais veem seus filhos serem alvo da violência urbana, racial, policial, oficial. Ela não tem nome para que possa representar incontáveis “Marias e Clarices no solo do Brasil”, como disse outro poeta, Aldir Blanc, pela voz de Elis Regina (1979).

Embora a situação da canção pareça surreal, trata-se de uma observação direta do drama social e político do Brasil. É uma canção que toca a realidade profunda do país. Por um lado, tem-se a figura da mãe que nega a realidade pela via ficcional da figura heroica do filho. Por outro, a canção que, como um todo, afirma a trágica realidade da violência da morte do filho, que a mãe não vê, ou não consegue ver. Se ela ignora o que passa, está alienada de sua própria vida, de seu destino. Se ela se nega a ver o que se passa, tanto mais grave, pode estar em choque ou ausentou-se da racionalidade. São questões abertas, à espera

de uma resposta que nunca virá. A mãe e a cidade estão em crise de humanidade e de afeto, às portas de uma barbárie.

O refrão melancólico e emocional intensifica o *pathos* da canção: “Olha aí, ai o meu guri”. O aí e o ai se avizinham e quase se confundem no soluço da mãe, que é a linguagem do povo da periferia e das ruas centrais da cidade. Ainda que o guri seja um termo mais comum em outras regiões do Brasil, não podemos dizer que ele é totalmente estranho ao uso do Sudeste. Se, por um lado, “meu guri” revela algum carinho, afeto, por outro lado, guri é um termo genérico, impessoal, aponta para um certo distanciamento. Garoto ou menino seriam palavras abrangentes para um país com tantas diversidades linguísticas, mas a escolha do poeta pode-se dever a questões de rima, métrica e sonoridade, já que o som agudo e alongado do “i” parece intensificar a dor.

Quem é a persona a quem a mãe se dirige? Quem ouve esse lamento, testemunho? Tudo o que a canção revela é que ele é homem, um jovem respeitosamente chamado “seu moço”, o único a ouvir com atenção o relato da mãe. A maneira como ela o chama sugere que ele não é da comunidade, talvez um jornalista curioso, o único que parece empático ao relato da mãe.

A crítica social, mais que meramente política, está presente em muitas canções de Chico Buarque, seja “enquanto denúncia”, seja apresentando “uma situação cotidiana dramática ou trágica” (MENESES, 1982, p. 147), como é o caso de “Pedro Pedreiro” e “Construção”, mas também é este o caso de “O meu guri”. Nesta canção, Chico dá voz a uma mulher que, social e politicamente falando, não tem voz e por isso não é ouvida. Alguém invisibilizado pela política econômica, pelas prioridades das práticas sociais, alguém subalternizado pela cultura.

A intelectual Grada Kilomba escreve sobre subalternidade e discute sobre como a experiência da colonização torna emudecida as vozes que vêm de fora do centro, sobretudo as vozes femininas e negras. Essa experiência não ocorre apenas nos bairros periféricos ou entre as camadas mais pobres da população. Segundo ela, até mesmo em ambientes escolares e acadêmicos pode-se experimentar o silenciamento, a subalternidade. Para Kilomba, o centro não é um lugar neutro, mas “um espaço branco onde se tem negado às pessoas negras o privilégio da fala” (2019, p. 50). A distinção que ela faz entre margem e centro reporta a outra intelectual importante do presente século: bell hooks. O pobre pode trabalhar no centro, mas volta sempre para a margem, onde fica sua moradia (HOOKS, 2013).

Embora pareça uma ideia romântica, Kilomba admite, “a margem não deve ser vista como mero espaço periférico, de perda e privação, mas espaço de resistência e possibilidade” (2019, p. 51). É um espaço de “abertura radical”, afirma Kilomba, reverberando hooks. A desconstrução dos preconceitos, a reflexão sobre a realidade vem da margem, não do centro, “ali se pode imaginar perguntas que não poderiam ter sido imaginadas antes” (p. 52-52). E ela desenvolve:

Falar da margem como lugar de criatividade pode exprimir um perigo natural de romantizar a opressão. Em que medida idealizamos as posições periféricas e enfraquecemos assim a violência do centro? Contudo, bell hooks defende não se

tratar de um exercício romântico, mas do simples reconhecimento da margem como lugar complexo que incorpora mais de um sítio. (2019, p. 68)

A autora expõe a possibilidade da resistência a partir da margem e da escuta de vozes que operam nesse mundo silenciado. Essa voz pode-se ouvir na canção de Chico, pois também ela é periférica e vem dos arredores onde habita o pobre, o negro, a mulher e o guri.

Em seu livro *O que é lugar de fala?*, Djamila Ribeiro (2017) comenta sobre a importância de a mulher encontrar um espaço e falar a partir do seu lugar, ainda que não seja ouvida a princípio com atenção. Os lugares de fala estão relacionados com as condições de construção de grupos distintos. Posições e espaços diferentes abrem perspectivas novas e alteram o impacto do que é dito. Eles falam de uma localização social, de um lugar dentro da estrutura que leva em conta a raça, o gênero e a classe. Esse lugar de fala tem implicações diretas na visibilidade de quem fala e na legitimidade do que se fala. Ela argumenta que o lugar de fala não deve servir para tolher a voz ou para expressar uma compreensão essencialista da realidade em que só o negro pode falar sobre racismo, por exemplo. Não se trata disso.

É preciso antes reconhecer os indivíduos e grupos que foram invisibilizados, como as mulheres negras tanto nos espaços urbanos quanto nos espaços acadêmicos. Dito isso, o homem branco precisa reconhecer seu lugar de fala como distinto do da mulher negra. Ele precisa reconhecer seus privilégios, o modo como sua posição social o protege de sofrimentos e riscos diversos. É preciso admitir também que há vozes em conflito na sociedade, as quais procedem dos diferentes lugares que as pessoas ocupam e os atravessamentos de raça, gênero e classe social. Dessa maneira, é preciso lutar contra toda forma de sexismo e racismo, é preciso resistir e sobreviver (RIBEIRO, 2017). É preciso que as vozes das mulheres intelectuais, artistas, cantoras sejam ouvidas na sociedade. Elas são mulheres ocupando seus lugares de fala.

Nesta altura é interessante mencionar o questionamento que surge por Chico Buarque ser homem branco de classe média e não morar na periferia. Até se entende que durante os anos 1980 não houvessem vozes femininas negras a falarem em nome das mulheres negras, o que é um engano. Havia. Eram artistas como Ruth de Souza, ou escritoras como Carolina Maria de Jesus, ou cantoras como Clementina de Jesus, Dona Ivone Lara e tantas outras. Elas estavam lá e ocupavam o que hoje se entende como seu lugar de fala. No entanto, não se pode interpretar que Chico esteja usurpando o lugar de fala das mulheres, até porque ele se alinha a elas e as apoia em sua luta. O lugar de fala de Chico Buarque é o lugar do poeta, do músico, do artista que quer fazer de sua arte uma caixa de ressonância das vozes oprimidas da sociedade brasileira. Ele era do centro, filho de intelectuais, sim, mas desde sua juventude frequentava o morro, convivia com pessoas do morro, sambistas, poetas, gente simples, criativa e bela. Talvez ele ocupasse o lugar do “seu moço” da canção.

Walter Benjamin aborda o papel do historiador em relação aos emudecidos e derrotados. Quando ele comenta que a modernidade está diante do risco constante da barbárie, assevera que

[n]unca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tam-

pouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (BENAMIN, 1994, p. 225)

O mesmo se pode dizer da atribuição do artista tal qual Chico Buarque parece desempenhar: aquele que dá voz a um grande número de pessoas que não são ouvidas. Essa é uma maneira de ouvir a canção, como um experimento de alteridade, um desejo de colocar-se no lugar do outro, uma vontade muito bem pensada de narrar o tempo e escovar a história a contrapelo.

“Essa onda de assalto tá um horror”, mostra a violência presente na canção. Não só a violência urbana dos assaltos, como comenta ironicamente a mãe, mas sobretudo a violência entre traficantes, milicianos e policiais, que resulta na execução fria do menino. Tratava-se de um menino!

Um dos momentos mais íntimos e tocantes da canção é no verso em que a mãe fala de ninar o filho. Ali acontece o inverso. Chico faz um trocadilho que soa como um neologismo: “Eu consolo ele, ele me consola / Boto ele no colo pra ele me ninar”. O final soa para ele meninar, isto é, tornar-se menino. Não é à toa que Adélia Meneses chama Chico Buarque de “alquimista verbal” (2002, p. 197). É uma celebração da infância e ao mesmo tempo mostra quão dependente é a mãe desse filho, pois inverte-se a relação. Mais um detalhe cheio de ironia da canção. A mãe é que depende do filho, o adulto depende da criança. Interdependência ou negação da infância? Isso revela a fragilidade da relação humana, a profunda dependência emocional e o desalento dessa mulher. De certa forma, a vida da mãe se completa no filho – é ele que a guia, que a tranquiliza, que dá sentido à sua vida. O que seria admirável, não fosse o fato de que esse menino é também frágil, vulnerável e com a vida sob sério risco.

Há interconexão entre esta e outras canções de Chico Buarque, como na canção “Angélica” (1981), que também trata do tema da morte de um filho, e da canção “Pivete”, publicada em 1978. Elas trazem a mesma ironia e crítica social. Tanto em “Angélica” quanto em “O meu guri” (1981) encontram-se os gestos de cuidado e proteção maternal, só que em “O meu guri” a mãe é uma excluída social. Adélia Bezerra de Meneses entende que Angélica é “uma canção de extrema pungência, em que a protagonista é uma mulher que vive o amor materno na ordem do trágico” (2013, p. 15). Uma das diferenças é que em “O meu guri”, a mãe não tenha plena consciência de sua tragédia, o reconhecimento (*anagnorisis*) nunca vem. Outra diferença é que “Angélica” tem uma referência clara a uma pessoa real – Zuzu Angel.<sup>3</sup> Comentando sobre essa questão, Adélia Meneses lembra o argumento de Adorno, segundo o qual “o conteúdo de um poema não é apenas a expressão de emoções e experiências individuais” (*apud* MENESES, 2013, p. 16), mas a exposição de certas questões sociais objetivas mais amplas. Embora essa referência específica não exista em “O meu guri”, percebe-se que é uma canção com claras referências na realidade brasileira, uma análise crítica da sociedade, e não apenas um movimento da subjetividade do poeta, um romantismo diletante. A canção faz a crítica que é possível fazer naquele contexto de governo militar. A abertura política só viria cinco anos mais tarde.

3 Zuleika de Souza Netto, estilista de moda que durante a ditadura militar no Brasil buscou incessantemente esclarecer o mistério da morte de seu filho Stuart Angel, assassinado pelo governo após seu desaparecimento. Ela mesma tornou-se vítima do regime.

A canção “O Meu Guri” está próxima da poesia e tem com ela afinidade total no sentido de desenvolver não uma abstração, mas apresentar uma situação concreta, uma narrativa com um possível diálogo entre personagens. Isso explica sua letra estar próxima da fala coloquial. Para Wisnik (2017), a canção é a fixação de um excerto da fala, e pode-se perceber quão próxima da linguagem coloquial ela está, o que permite inclusive desvios da norma padrão, como é o caso da expressão “eu consolo ele, ele me consola”.

Outro exemplo dessa coloquialidade está nos versos: “Quando, seu moço, nasceu meu rebento / Não era o momento dele rebentar”. Eles sugerem o modo casual como a persona da mãe relata o nascimento prematuro do bebê. A imagem do rebento contrasta com a ambiguidade brutal do verbo rebentar. Na sequência, prestando atenção na entoada, os versos seguintes parecem ser falados, muito mais do que cantados, de tão natural que soam: “Já foi nascendo com cara de fome / E eu não tinha nem nome pra lhe dar”. A sugestão é de sofrimento por causa da fome, mas a expressão “cara de fome” está longe de ser trágica e sugere, até mesmo, certa comicidade e ironia.

A linguagem coloquial também revela como a fala dá luz à melodia. No verso: “Chega suado e veloz do batente / E traz sempre um presente pra me encabular / Tanta corrente de ouro, seu moço / Que haja pescoço pra enfiar”. A sonoridade da rima é um recurso muito forte aqui, rimas internas – “batente”, “presente”, “corrente” – quando no arremate: “que haja pescoço pra enfiar”. Percebe-se, aqui, uma linguagem próxima ao chão do quintal, ao universo do cotidiano, facilmente localizável em qualquer conversa nas ruas, mas extraída e transformada em estrutura melódica. Curiosamente, na parte mais rápida da canção (as estrofes), a persona vai contando sua história de modo quase casual, sem sofrimento, o que faz aumentar a tensão da ironia. As frases se sucedem rapidamente, até chegar o coro, onde a melodia se estica, as notas ficam longas e doloridas, sugerindo um *pathos*, ainda que ironicamente negado pela mãe. Há uma tensão insuportável entre aquilo que é evidente e a negação da realidade por parte da persona. A melodia de uma canção não nasce da música à qual é agregada uma letra, mas nasce do próprio falar cotidiano, que é selecionado e fixado em determinado momento:

[c]ompor uma canção é procurar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar. É fazer da continuidade e da articulação um só projeto de sentido. Compor é, ainda, decompor e compor ao mesmo tempo. O cancionista decompõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto com a entoação. (TATIT, 1996, 11)

A canção tem força estética, é uma forma de arte, seu interesse é maior do que a simples transferência de informação, por exemplo. Como aponta Antonio Candido, “só entende o que diz o poema aquele que percebe na solidão do mesmo a voz da humanidade” (2013, p. 18).

Em termos de narrativa, a canção funciona como um micro conto. Vai encontrar a persona da mãe em seu momento presente (o da narrativa) contando sua história, desde o nascimento do filho, cronologicamente, até aquele momento decisivo da revelação da foto do filho morto publicada no jornal com os devidos cuidados da tarja preta sobre os olhos e apenas as

iniciais. Um pequeno detalhe de proteção da infância que soa hipócrita em comparação com a imoralidade e a crueza da violência urbana.

A canção testemunha a destruição da infância e da maternidade feminina, essa poderosa instituição que assegura à mulher, como mito protetor, seu lugar e futuro da sociedade. Chico desvenda o desamparo feminino mascarado pela maternidade de onde seria de supor que viesse o poder de proteger a infância. Como observa Adélia, “[i]mplacavelmente, Chico Buarque desvenda o desamparo feminino e a procura de proteção que, paradoxalmente, por vezes, a maternidade mascara” (MENESES, 2013, p. 21). A situação toda é trágica: uma “dolorosa ingenuidade” (p. 21), que se avizinha à ignorância, à negação da realidade, à incapacidade de perceber o que se passa e de raciocinar. Ou seria estado de choque? Há que se pensar se é o caso de uma dessas coisas ou todas elas juntas, somando-se a um quadro bastante complexo da situação social brasileira.

A cena faz lembrar a famosa Pietá, de Michelangelo. Neste caso, a canção de Chico revelaria uma Pietá às avessas, já que é a mãe que põe o menino ao colo para ele niná-la. Ela é a Pietá tupiniquim, cuja dor é intensificada pela ironia da inocência e pela impossibilidade de oferecer consolo e sentido para o sofrimento. Na realidade, invertem-se as posições, e é esse menino que dá à mãe o único sentido da existência. Talvez seja exatamente isso: o retrato de uma mulher que não encontra mais na realidade cotidiana qualquer significado e, com a morte do filho, acaba enlouquecendo.

A canção, além de conter elementos narrativos, tem arcabouço dramático. Ela apresenta um diálogo entre a mãe do guri e o “seu moço”, que a ouve. Tudo parece intensificar o recurso da ironia da situação, a ingenuidade insólita, a negação da realidade. E o efeito dessa negação é um realismo ainda maior, um senso de absoluta afirmação da factualidade e da fatalidade da vida. A violência, na canção, é o que ocorre fora, ao largo, longe dos olhos, e é trazida pelos veículos de comunicação social e pelos boatos que avisam que “essa onda de assalto tá um horror”.

A persona da canção parece representar a mulher que vive à margem, nos morros e subúrbios, sua vida anônima e excluída do centro da cidade. Negando a realidade da morte do filho, essa mãe abre o coração e resolve contar sua história. Mulher simples e sem instrução, essa Pietá brasileira parece segurar nos braços o sofrimento, as mazelas, a violência do Brasil. Uma violência que o cidadão enfrenta cotidianamente com reza, “terço e patuá”, o que parece não dar muito certo no caso das vítimas desse assalto e no caso do próprio assaltante. Essa mulher é também uma vítima junto com seu filho. E a canção permite essa sugestão de leitura do religioso, do espiritual.

Num documento teológico em comemoração à Reforma do séc. XVI publicado em 2017 e republicado em 2020, encontra-se uma reflexão sobre o sentido da crucificação do Cristo, não para aplacar a ira divina ou para dar conta das formalidades da lei, mas sobretudo para se identificar com o sofrimento humano, “à luz da solidariedade de Deus com o povo oprimido, da justiça econômica para todas as pessoas e da integridade do tecido da vida” (RADICALIZAR, 2020). A tese n. 25 traz o seguinte:

A cruz era o instrumento de execução do Império Romano, em especial para rebeldes e escravos fugidos. Milhares de pessoas inocentes se tornaram vítimas

de sua demonstração de poder. A figura do crucificado com uma máscara de gás ou de uma mulher crucificada e a representação de um camponês crucificado nos lembram que, até hoje, muitas pessoas são vitimadas de diversas maneiras pelos poderes dominantes e que o Jesus crucificado está profundamente ligado com todas elas. (RADICALIZAR, 2020)

A Pietá Tupiniquim ou Pietá às avessas parece cumprir o papel de representar o sofrimento das vítimas dos poderes que dominam a sociedade moderna, poderes que depreciam o valor da vida e desconhecem o valor dos afetos humanos. O amor de mãe que tenta deslindar uma realidade, um sentido imaginário para um mundo que perdeu o sentido completamente, o qual se torna patético além da conta quando a mãe enxerga um sorriso no rosto do filho morto – “acho que tá rindo, de papo pro ar”. A referência ao jornal onde a foto do filho é estampada nas páginas policiais parece evidenciar o crime como espetáculo, como informação para consumo, como mais um número nos índices estatísticos de violência urbana. A reação da mãe desvela o absurdo dessa espetacularização em que a vida humana é subtraída de seu valor mais profundo. É também a negação da morte como palavra final, como fechamento do enredo complexo que é a vida.

Ironicamente, no caso do Rio de Janeiro, o morro, que fica “cá no alto”, é o lugar da periferia. Ou seja, os excluídos estão espacialmente num patamar mais elevado do que os que vivem ao pé do asfalto, ainda que socialmente, economicamente e politicamente estejam sob opressão contínua. Novamente, um paradoxo e uma ironia.

Além de ser uma canção sobre a mulher em condição periférica e excluída, “O meu guri” é também uma canção sobre a infância massacrada e perdida. São duas personagens perdidas na canção, e apenas uma delas tem o acesso à fala, a outra apenas aparece numa citação indireta: “ele disse que chegava lá”. Curiosamente, não há escola nem brinquedo na canção. Nenhuma referência à escola da comunidade, à educação, ao brincar. O menino morto é apenas um menino, e não há nada que o proteja, nem patuá, nem sociedade, nem a reza de sua mãe. Nessa ordem social em que “bandido bom é bandido morto”, não há a menor chance para meninos como esse guri. Aquilo que aparece apenas como cenário da canção – o coletivo, a sociedade, o Estado – é o verdadeiro alvo da sua crítica. Ao apresentar o drama dessa mãe, Chico escolhe um foco, e ao redor tudo fica embaçado, desfocado. Paradoxalmente, tudo fica, também, muito claro. No fundo Adélia Meneses compreendeu bem a situação: o processo todo é de desumanização (2013). Resta a essa mãe arrumar o quarto do filho que já morreu.

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: \_\_\_\_\_. **Mágia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232. (Obras escolhidas, v. I)
- BLAKE, William. **William Blake: poesia e prosa selecionados**. Introdução, seleção, tradução e notas Paulo Vizioli. Edição bilíngue. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- CANDIDO, Antonio. O direito à Literatura. In: \_\_\_\_\_. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 171-193.
- HOLANDA, Chico Buarque. O meu guri. In: \_\_\_\_\_. **Almanaque**. São Paulo: Ariola/Phillips, 1981. Disco de Vinil. Lado A, faixa 3.
- HOLANDA, Chico Buarque; SANTOS FILHO, Milton Lima dos. Angélica. In: \_\_\_\_\_. **Almanaque**. São Paulo: Ariola/Phillips, 1981. Disco de Vinil. Lado B, faixa 3.
- HOLANDA, Chico Buarque; HIME, Francis. Pivete. In: \_\_\_\_\_. **Chico Buarque**. São Paulo: Polygram/Phillips, 1981. Disco de Vinil. Lado B, faixa 3.
- HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.
- MENESES, Adélia. **Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- \_\_\_\_\_. Dois gurus: ou a maternidade ferida. In: FERNANDES, Rinaldo de (org.). **Chico Buarque : o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos**. São Paulo: LeYa, 2013. p. 14-23.
- RADICALIZAR a Reforma. Provocações a partir da Bíblia e da crise global: 94 Teses de Wittenberg, 2017. O texto é escrito por mais de 40 cientistas de todos os continentes, que trabalharam no tema a fim de, a partir da Bíblia, compreender o significado dos 500 anos de jubileu da Reforma em 2017 para a atual crise que ameaça a vida da humanidade e da terra. Instituto Humanitas Unisinos. Publicado em 31 out. 2020. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/604240-radicalizar-a-refroma-provocacoes-a-partir-da-biblia-e-da-crise-global-94-teses>
- BLANC, Aldir; BOSCO, João. O bêbado e a equilibrista. In: REGINA, Elis. **Essa Mulher**. Rio de

Janeiro: WEA, 1979. Produção de Marco Mazzola e César Camargo Mariano. Disco de Vinil. Faixa 2.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2017.

TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil.** São Paulo: Edusp, 1996.

WISNIK, José Miguel. **Letra de Música é Poesia?** Vídeo. Direção de João Roberto Torero e Ana Dip. Produção SescTV. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W0LJWGe37i4>

