



Os ruídos de silenciamento em “Meu cordial brasileiro”, de Belchior e Toquinho: atravessamentos ditatoriais e mito da cordialidade

The sounds of silencing in “Meu cordial brasileiro” by Belchior and Toquinho: dictatorial crossings and myth of cordiality

Dossiê: intérpretes do
Brasil

Vitor Siqueira Macieira*

ORCID: 0009-0002-8730-9264

E-mail:
vitorsmacieira@gmail.com

Fabiola Padilha*

ORCID: 0000-0002-6361-7134

E-mail:
fabiolapadilha27@gmail.com

Recebido: 27/11/2024
Aprovado: 07/05/2025

Resumo:

O artigo analisa a canção “Meu cordial brasileiro” (1979), de Belchior e Toquinho, discutindo a articulação de crítica social ao mito da cordialidade do brasileiro e à violência estruturante da sociedade, especialmente sob a ditadura militar. O objetivo é investigar a maneira com a qual a cordialidade, derivada da proposta de Sérgio Buarque de Holanda ([1936] 1995), mascara relações de poder e silencia conflitos sociais. Metodologicamente, o estudo segue a proposta de Antonio Candido (2006), dividindo-se em comentário, interpretação e análise. A leitura da canção revela atravessamentos entre a repressão ditatorial e a cultura do silenciamento, desafiando a visão idealizada de um povo afável e tolerante. O artigo demonstra que a cordialidade funciona como uma engrenagem invisível que legitima opressões e que a canção representa uma forma poética de resistência. Ao final, propõe-se que “Meu cordial brasileiro” expressa o desejo de romper com o silêncio, afirmando a necessidade de falar e existir como ato político.

Palavras-chave:

Cordialidade; Violência; Ditadura militar; Silenciamento; Meu cordial brasileiro.

Abstract:

The article analyzes the song “*Meu cordial brasileiro*” (1979) by Belchior and Toquinho, discussing how it articulates social criticism of the myth of Brazilian cordiality and the structural violence within society, especially under the military dictatorship. The objective is to investigate how cordiality, as proposed by Sérgio Buarque de Holanda ([1936] 1995), masks power relations and silences social conflicts. Methodologically, the study follows Antonio Candido’s (2006) approach, dividing the analysis into commentary, interpretation, and examination. The reading of the song reveals intersections between dictatorial repression and the culture of silencing, challenging the idealized view of an affable and tolerant people. As a result, the article demonstrates that cordiality functions as an invisible mechanism legitimizing oppression and that the song serves as a poetic form of resistance. In conclusion, it is argued that “*Meu cordial brasileiro*” expresses the desire to break the silence, affirming the need to speak and exist as a political act.

* Doutorando em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal do Espírito Santo. Bolsista Capes. Professor da rede estadual de ensino do Espírito Santo (Sedu-ES).

** Doutora em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora associada da Universidade Federal do Espírito Santo.



Keywords:

Cordiality; Violence; Military dictatorship; Silencing; Meu cordial brasileiro.

1. Primeiras palavras

A década de 1970 terminou com o último disco da primeira fase da carreira de Belchior, *Era uma vez um homem e o seu tempo* (1979), com importante acento político, talvez o mais político de toda a trajetória do cantor, conforme destaca Jotabê Medeiros (2017, p. 115), na biografia *Belchior: apenas um rapaz latino-americano*. Nesse álbum, existem duas parcerias com Toquinho, entre as quais está “Meu cordial brasileiro”, o poema-canção do qual trata este trabalho.

O ano de 1979, além disso, marca a chegada ao Poder Executivo Federal do general João Batista Figueiredo, que fora chefe do Gabinete Militar no período Médici e chefe, durante o governo Geisel, do Serviço Nacional de Informação (SNI), órgão de espionagem instituído em 1964. Prosseguia-se, diz Boris Fausto (2008, p. 500), o paradoxal processo de abertura política no Brasil: o nome indicado para continuá-lo era o responsável pela chefia de um órgão repressivo. Com ele, revoga-se o AI-5, suspende-se a censura e se decreta a anistia aos presos políticos.

Ao anistiar ‘crimes de qualquer natureza relacionados com crimes políticos ou praticados por motivação política’, a lei abrangia também os responsáveis pela prática da tortura. De qualquer forma, possibilitou a volta dos exilados políticos e foi um passo importante na ampliação das liberdades públicas (Fausto, 2008, p. 504).

A distensão, que foi definida pelo general Geisel como lenta, gradual e segura, não deixou de seguir um caminho difícil. A “liberalização do regime”, nos termos de Fausto (2008), revela cicatrizes, especialmente aquelas decorrentes das sistemáticas práticas de tortura. Passados 15 anos do início do regime ditatorial, a Lei de Anistia, embora tenha, por um lado, possibilitado o retorno dos exilados políticos; por outro, também compreendia “os responsáveis pela prática da tortura”, escancarando feridas coletivas escalonadas por tantos anos de repressões, de sumiços, de censuras, de torturas, de perseguições e de mortes.

Acompanhando Jeanne Marie Gagnebin (2009), para quem “lutar contra o esquecimento e a denegação é também lutar contra a repetição do horror” (p. 47), perguntamo-nos, diante do quadro histórico da década de 1979, de que forma se elabora o passado ditatorial em uma sociedade que perdoa torturadores?

Walter Benjamin, questionando paradigmas positivistas, para os quais existiria uma história verdadeira, convoca-nos a pensar o discurso capaz de “articular historicamente o passado”, o que não significa, ainda nos termos do teórico, “conhecê-lo ‘como de fato ele foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência tal como ela relampeja num instante de

perigo” (Benjamin, 1994, p. 224, respectivamente). De modo análogo, no momento histórico em que acompanhamos o recrudescimento de discursos de extrema direita alinhados a um passado ditatorial, articular esse passado que não cessa de retornar é uma tarefa política, tal qual a recusa ético-política pela suposta “verdade histórica”.

Significativas foram (são) as personalidades brasileiras que se debruçaram sobre os períodos ditatoriais nacionais, em especial o compreendido entre os anos de 1964 e 1985, tal qual o cearense Belchior. Assim, para os fins deste estudo, apresentamos uma leitura de “Meu cordial brasileiro” a partir destes aspectos: a alusão ao que chamamos de *mito da cordialidade do brasileiro* na letra do poema-canção em perspectiva com os atravessamentos ditatoriais ali contidos, de modo a propor uma reflexão do mito e o seu funcionamento a serviço do silenciamento – ou da tentativa de silenciamento – da violência constitutiva do Brasil.

Embasam este movimento de análise, no que se refere à intersecção dos estudos literários e historiográficos, as leituras de Jeanne Marie Gagnebin (2009) e de Walter Benjamin (1994); sobre a cordialidade, resgatamos Sérgio Buarque de Holanda (1995) e, em seguida, trazemos à baila discussões a partir de Buarque de Holanda, especialmente aquelas levadas a cabo por Antonio Candido (1995) e Jessé Souza (2018; 2019) ; no tocante à violência, Jaime Ginzburg (2017), Maria Rita Kehl (2019) e Marilena Chaui (2014) são fundamentais. Metodologicamente, organizamos o gesto de leitura tal qual sugere Antonio Candido, em *O estudo analítico do poema* (2006), isto é, pelo comentário, pela interpretação e pela análise.

O comentário, nos termos de Candido (2006), consistiria numa “espécie de tradução” (p. 27), focando, sobretudo, nos “dados históricos e filológicos [...] e que tem como resultado uma decomposição do poema em elementos, chegando ao pormenor das últimas minúcias” (p. 29); posteriormente, durante a interpretação, parte-se de tal pormenorização e, de modo integrador, visa-se mais à “estrutura, no seu conjunto, e aos significados que julgamos poder ligar a esta estrutura” (p. 29). Por fim, na análise, que poderá tender mais ao comentário ou à interpretação, caminha-se em direção ao entendimento do “todo pela parte e a parte pelo todo, a síntese pela análise e a análise pela síntese” (p. 29).

O nosso comentário consiste, principalmente, na tentativa de destacar, a partir da materialidade discursiva do poema-canção, traços decorrentes dos atravessamentos ditatoriais ali presentificados. Na sequência, a interpretação se dá à luz de dois expedientes temáticos, o da cordialidade e o da violência, para, finalmente, articularmos essas duas últimas partes na análise, conforme veremos a seguir.

2. Atravessamentos ditatoriais

Ao decretar o fim da narração tradicional, Benjamin coloca em destaque o declínio

da experiência e o desaparecimento de formas tradicionais de narrativa, situações proporcionadas por atrocidades das guerras mundiais. Nesses termos, no ensaio “O narrador”, o teórico postula o surgimento de uma outra narração, aquela nas ruínas, “uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas”, sugere Gagnebin (2009, p. 53). Apostar numa narração das ruínas da narrativa é uma aposta no papel do narrador e do historiador de transmitir o “inenarrável”, abrindo-se “aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalcado [...] aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras” (Gagnebin, 2009, p. 55). De modo análogo, o poema-canção “Meu cordial brasileiro” produz efeitos de sentidos que nos permitem retomar criticamente o passado nacional. Neste caso, cingido pelas atrocidades do funcionamento repressivo orquestrado pela ditadura militar, esse “mal de Alzheimer nacional”, conforme definiu Bernardo Kucinski, em *K. – relato de uma busca* (2011).

Se a década de 1960 foi marcada, aponta Medeiros (2017), na discografia do cantor, por um “momento sensualizado”, os anos 1970 trouxeram o expediente político mais acentuadamente. “Tudo outra vez”, por exemplo, dialoga com a sancionada Lei da Anistia e integra as faixas de *Era uma vez um homem e o seu tempo*. A canção dá voz a um eu lírico exilado, o qual compartilha esta condição com o ouvinte e fala do iminente retorno ao país.

Há tempo, muito tempo que eu estou
Longe de casa
E nessas ilhas
Cheias de distância
O meu blusão de couro
Se estragou, oh oh oh

Ouvi dizer num papo da rapaziada
Que aquele amigo
Que embarcou comigo
Cheio de esperança e fé
Já se mandou, oh oh oh (Belchior, 1979c).

Esse eu lírico exilado, vindo do Nordeste, parece ter ido embora do país ainda estudante, passando a viver, sem escolha, na França.

(Gente de minha rua
Como eu andei distante)
Quando eu desapareci
Ela arranhou um amante
Minha normalista linda
Ainda sou estudante
Da vida que eu quero dar
E até parece que foi ontem
Minha mocidade
Com diploma de sofrer
De outra Universidade
Minha fala nordestina
Quer esquecer o francês (Belchior, 1979c).

Terra estrangeira, língua estrangeira, ecoando nos versos desse estudante desaparecido e sofrido, mas “ainda estudante da vida que eu quero dar”, sugerindo uma esperança por novos tempos. É a expectativa de uma renovação que se anuncia distante,

mas próxima no desejo: “Que vem vindo do estrangeiro / O fim do termo saudade” (Belchior, 1979c). A imagem do estrangeiro parece carregar não apenas a ideia de distância geográfica, mas também a possibilidade de rompimento com o passado e a reinvenção, como se o futuro pudesse reescrever o que a saudade deixou em suspenso.

Numa outra ponta, ainda no mesmo disco, “Pequeno Perfil de Um Cidadão Comum”, outra parceria entre Belchior e Toquinho, retrata “aquela gente honesta, boa e comovida”, que levanta cedo, que pega o metrô, “que caminha para a morte pensando em vencer na vida”:

Era feito aquela gente honesta, boa e comovida
Que caminha para a morte pensando em vencer na vida
Era feito aquela gente honesta, boa e comovida
Que tem no fim da tarde a sensação
Da missão cumprida

Acreditava em Deus e em outras coisas invisíveis
Dizia sempre sim aos seus senhores infalíveis
Pois é, tendo dinheiro não há coisas impossíveis (Belchior e Toquinho, 1979b).

Essa gente “honesta, boa e comovida” vive em busca da sobrevivência, revelando um certo alheamento da realidade histórico-política. Ao dizer sim “aos seus senhores infalíveis”, camufla, enquanto segue em direção à morte, as dores e sofrimentos da existência. Em nossa leitura, emerge um esforço para manter o silêncio. Se em “Pequeno Perfil de Um Cidadão Comum” encontramos um sujeito cotidiano silenciado pela vida e pelos “senhores infalíveis”, em “Meu cordial brasileiro” parece haver uma inversão dessa postura. Agora, esse sujeito cotidiano, que também quer sobreviver — “Que o pecado nativo / É simplesmente estar vivo / É querer respirar” (Belchior e Toquinho, 1979a) —, resiste ao silêncio e, desta vez, quer falar.

Dividida em sete estrofes, a canção “Meu cordial brasileiro” se estrutura em torno de uma dinâmica de versos livres, cujo ritmo é cadenciado pela presença de rimas consoantes variadas. Próprio da dinâmica da música popular brasileira recente, a preferência de Belchior e de Toquinho por construções líricas menos engessadas dão o tom prosaico da canção mesclado com o teor existencial da letra.

Ainda que a primeira estrofe apresente um esquema de rimas intercaladas, não encontraremos a manutenção desse padrão no decorrer da letra, embora seja possível observar a permanência das rimas *ente*, *ar*, *ra* e *ro*, que se aliam à construção rítmica do poema-canção. No caso da rima *ente*, prevaleceu a ocorrência em advérbios e adjetivos, quais sejam: *quente*, *sulamericanamente* e *indecente*. Numa exceção, temos o verbo *consente* e o substantivo *dente*, que ricocheteia internamente a rima. É preciso um olhar pormenorizado.

Meu cordial brasileiro (um sujeito) **A**
Me conta o quanto é contente e quente **B**
Sorri de dente de fora, no leito **A**
Sulamericanamente **B** (Belchior e Toquinho, 1979a, destaques nossos).

O “cordial brasileiro” é, de antemão, ambíguo: ora instituído pela proximidade, conforme marca o possessivo *meu*, ora destituído de definição, conforme sugere o uso do artigo indefinido *um*. Esse sujeito, paradoxal por definição, na cena inicial da canção, aparece semelhante àquele que “me conta o quanto é *contente e quente*”. Ambos os adjetivos, além de operarem consoante modalizadores argumentativos e de marcarem o ritmo cadenciado pela rima ente, atuam na caracterização de tal sujeito, *contente e quente*, sorrindo “de dente de fora”, bem ao tempero da alardeada ideia de cordialidade nacional, aquela em deriva ao *homem cordial*, de Sérgio Buarque de Holanda, o que será aprofundado posteriormente.

A imagem desse brasileiro é, paulatinamente, descortinada nos versos seguintes. Antes, líamos o sorriso aberto em conformidade com uma marca dessa brasilidade quente e afetuosa, agora, passamos ao endereçamento de certo inconformismo.

O Senhor não me perdoa
Eu não entrar numa boa e
Perder sempre a esportiva
Frente a esta gente indecente
Que come, drome e consente
Que cala, logo está viva (Belchior. Toquinho, 1979a).

Invocando a falta de perdão do Senhor por “não entrar numa boa e / perder sempre a esportiva”, o eu lírico nos leva a questionar: quem é esse Senhor, cujo perdão lhe foi negado? Seria uma figura religiosa, uma entidade com o poder de conceder perdão? O inconformismo, no entanto, parece mais relevante que a ausência de perdão, pois a paciência se esgota “frente a *esta gente indecente*” (destaques nossos). Trata-se de uma gente que “come, drome e *consente* / Que cala, logo está viva” (destaque nosso). A partir daqui, surge a reflexão: seria essa “gente indecente” aquela que se esconde sob a máscara da cordialidade, calando-se diante das injustiças do tempo histórico que a canção denuncia? Viver, nesse contexto, seria sinônimo de calar, de consentir, numa postura de apatia e alienação frente à realidade histórico-política.

O eu lírico, contudo, posiciona-se de maneira distinta: ele se recusa a aceitar essa passividade e questiona o silêncio imposto. A resistência, aqui, não está apenas no desejo de falar, mas na urgência de quebrar a convenção cordial que mantém essa gente calada, conivente e *consentindo*.

Também estou vivo, eu sei
Mas porque posso sangrar
E mesmo vendo que é escuro
Dizer que o sol vai brilhar (Belchior. Toquinho, 1979a).

Enquanto encontrávamos no interlocutor o alheamento que chamaremos de silenciamento, o locutor posiciona-se contrário a essa imposição, indicando que, mesmo sangrando e sabendo “que é escuro”, espera ver o sol brilhar, numa esperança de mudança, de transformação. A antítese *escuro e brilho* andam juntas no esforço de trazer à cena aquela realidade histórica, a ditatorial, na qual há Senhores de poder mandando

calar.

Com, contra quem me dá duro
Com o dedo na cara
Me mandando calar
Com, contra quem me dá duro
Com o dedo na cara
Me mandando calar (Belchior. Toquinho, 1979a).

O uso das preposições com e contra no refrão da canção não nos parece casual. Pelo contrário, através do *enjambement* “Dizer que o sol vai brilhar **com, contra** quem me dá duro” (destaques nossos), percebemos uma expressão de resistência ao silenciamento, já que a fala é direta, “com o dedo na cara” e “contra quem me dá duro”, “me mandando calar”. Nessa perspectiva, adota-se uma postura de enfrentamento e recusa à censura, reafirmando o compromisso com a expressão e o desafio à repressão.

Paralelamente, percebemos a presença sistemática, no final dos versos do refrão, das rimas *ro, ra e ar*, que contribuem para a construção de um ritmo decrescente. O verso “Com, contra quem me dá duro” marca um ponto alto e mais intenso; em seguida, “Com o dedo na cara” traz uma leve suavização, especialmente pela cadência da palavra *cara*. Finalmente, no último verso, “Me mandando calar”, o ritmo desacelera completamente, como se aludisse ao movimento de um dedo que, ao ser levado à cara, encontra os lábios — uma metáfora do silenciamento.

Logo após a primeira aparição do refrão, deparamo-nos com outro atravessamento de vozes, o diálogo entre eu lírico e figura feminina, um interlocutor ao qual se dirige o locutor pela marcação do vocativo *menina*.

Menina, ainda tenho um cigarro, mas eu posso lhe dar
Menina, a grama está sempre verde, mas que quero pisar
Menina, a Estrela do Norte não saiu do lugar
Menina, asa branca, assum preto, sertão não virou mar
Menina, o show já começou, é bom não se atrasar
Menina, é proibida a entrada, mas eu quero falar (Belchior. Toquinho, 1979a).

A repetição da invocação cria uma intimidade e um tom próximo, como se o sujeito lírico estivesse insistindo em conversar ou transmitir algo importante a essa receptora. A transmissão dessa mensagem está codificada e, para nós, o movimento de decodificação se dá em três dinâmicas distintas: pelas ambivalências, pelas referências nordestinas e pelas permanências. Vamos a elas.

Por ambivalências, entendemos haver, em cada verso, uma construção com duas partes, uma estrutura binária, normalmente ligadas pela conjunção adversativa *mas*, expressando uma dualidade ou um contraste entre um dado da realidade e o desejo de superá-lo ou ir além.

No que concerne às permanências, notamos certo tom de obviedade, “a Estrela do Norte não saiu do lugar” ou “sertão não virou mar”, circundando o possível rompimento com discursos infundados, haja vista aqueles em circulação à época da ditadura, numa

tentativa de ofuscamento da realidade histórica. É, nesse movimento, uma metáfora à vida pelas lentes da obviedade, apesar das promessas infundadas, dos inimigos imaginários.

Há um entrelaçamento dessas duas posições quando observamos as referências ao Nordeste. *Asa branca e assum preto* são duas aves típicas dos sertões, aqueles de Antônio Conselheiro — que, à espera de bons presságios, sonhava com o sertão virando mar. *A asa branca*, também chamada de pomba asa branca, é uma ave migratória que, no imaginário popular, anuncia a chegada da chuva e, com ela, a esperança. Por outro lado, o *assum preto*, de hábitos noturnos, é conhecido por seu canto melancólico, que, segundo a crença popular, se tornaria mais intenso caso seus olhos fossem furados, e a ave fosse mantida presa em uma gaiola, conforme retrata a música homônima de Luiz Gonzaga. Essas imagens evocam tanto a expectativa de liberdade quanto a crueldade do aprisionamento, dialogando simbolicamente com o enfrentamento ao emudecimento.

No verso final dessa estrofe, “Menina, é proibida a entrada, mas eu quero falar”, conseguimos estabelecer uma relação interdiscursiva com a música de Caetano Veloso, apresentada no ano de 1968, no teatro da PUC, Tuca, em São Paulo, onde, sob vaias da plateia, Caetano cantou *É proibido proibir* e proferiu o famigerado discurso sobre o conservadorismo da plateia.

E eu digo não
E eu digo não ao não
Eu digo
É! Proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir (Veloso, [1968] 1995).

Assim como o eu lírico na canção de Caetano, que se opõe às proibições, o de “Meu cordial brasileiro” também revela, em sua interlocução com a “Menina”, um desalinhamento em relação a comportamentos que o conduzem ao silenciamento. Ainda que seja proibida a entrada, ele quer falar. Este desejo é escalonado nos versos finais. O terceto da última estrofe, em nosso gesto de interpretação, permite distintas leituras. Uma delas consiste em seguir a sequência tal como apresentada na canção, encerrando a obra, numa leitura contínua.

Outra alternativa é interpretar o primeiro verso da estrofe, “Que o pecado nativo”, na esteira do final da quinta estrofe, na qual o eu lírico dialoga com a “Menina”. Nesse caso, o trecho adquire um novo efeito de sentido, revelando, finalmente, o que o eu poético deseja expressar: “Menina, é proibida a entrada, mas eu quero falar / Que o pecado nativo / É simplesmente estar vivo / É querer respirar.”

Ainda apostamos numa outra leitura, na qual retomáramos o diálogo do eu lírico e o da figura divina, o “Senhor”. Para tanto, o quarto verso da segunda estrofe, “Frente a esta gente indecente”, seria continuado pela estrofe final, formando, então, “O Senhor não me perdoa / Eu não entrar numa boa e / Perder sempre a esportiva / Frente a esta gente

Que o pecado nativo / É simplesmente estar vivo / É querer respirar” (destaque nosso). Nesta hipótese, o termo em destaque, que, atuaria ao modo de um conectivo explicativo, a fim de introduzir uma eventual explicação à falta de “esportiva”. A transgressão maior, o pecado maior não é apenas falar, mas afirmar a própria existência e o desejo irreprimível de viver, desafiando as imposições de silêncio e de controle, escamoteadas pela postura cordial desse sujeito repressor.

No próximo tópico, investigaremos a atuação do mito da cordialidade, tão intrinsecamente ligado à nossa identidade, conforme uma engrenagem invisível de controle. Veremos como essa aparência de gentileza e harmonia disfarça relações desiguais, apazigua os conflitos e encobre, sob a máscara cordial, a face violenta da nação, que silencia a expressão do ser e a insubordinação dos desejos.

3. Mito da cordialidade

O poema-canção intensifica sua força temática ao explorar contrastes essenciais: o silêncio imposto por um sujeito cordial e o anseio por se expressar. Logo de início, a presença do adjetivo *cordial* — tanto no título quanto na primeira estrofe — evoca, por meio da memória discursiva, os significados tradicionalmente ligados à cordialidade e ao imaginário sobre os brasileiros: pessoas afáveis, respeitosas e amáveis. No entanto, essa mesma cordialidade é posta em tensão ao longo da canção, revelando sua faceta ambígua, ora como suposta virtude, ora como máscara para o silenciamento e a conivência.

Não são poucos os estudos que se debruçaram sobre o ensaio de Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil* (1995), publicado em primeira versão no ano de 1936, pois ele se tornou um clássico de interpretação da vida nacional, um discurso equiparável aos discursos fundadores, ainda que uma versão da identidade nacional. Dentre os textos contidos na obra, “O homem cordial” se tornaria um dos mais debatidos. É nele que Buarque de Holanda apresenta a tese da cordialidade dos brasileiros, segundo a qual a vida no Brasil se caracteriza pelo distanciamento de relações de ritualismos solenes e se aproxima do contato próximo, desconhecendo “qualquer forma de convívio que não seja ditada por uma ética de fundo emotivo” (1995, p. 148). Por aqui, identificamos o caráter nacional numa “sentimentalidade calorosa” (Gagnebin, 2011, p. 402) em detrimento das “qualidades ordenadoras, disciplinadoras, racionalizadoras” (Buarque de Holanda, 1995, p. 61).

Herança de um passado colonial e patriarcal, a cordialidade é inseparável da organização rural familiar, na qual escravizados das plantações e das casas e agregados dilatam o poderio da autoridade patriarcal, que, lembra Buarque de Holanda (1995), originada de *famulus*, encontra-se diretamente associada à ideia de escravidão, de subordinação ao patriarca.

O quadro familiar torna-se, assim, tão poderoso e exigente, que sua sombra persegue os indivíduos mesmo fora do recinto doméstico. A entidade privada precede sempre, neles, a entidade pública. [...] a família colonial fornecia a ideia mais normal do poder, da respeitabilidade, da obediência e da coesão entre os homens. O resultado era predominarem, em toda a vida social, sentimentos próprios à comunidade doméstica, naturalmente particularista e antipolítica, uma invasão do público pelo privado, do Estado pela família (Buarque de Holanda, 1995, p. 82).

Uma vez que “permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal” (Buarque de Holanda, 1995, p. 146 – 7), o trato afável, a hospitalidade e a generosidade do homem cordial não deveriam, destaca o próprio Buarque de Holanda, ser confundidas com “boas maneiras”, porque “são antes de tudo expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico” (p. 147). Ainda nessa linha, o sociólogo diz que “nossa forma ordinária de convívio social é, no fundo, justamente o contrário da polidez” para, finalmente, alertar:

Ela [cordialidade] pode iludir na aparência — e isso se explica pelo fato de a atitude polida consistir precisamente em uma espécie de mímica deliberada de manifestações que são espontâneas no ‘homem cordial’ : é a forma natural e viva que se converteu em fórmula (Buarque de Holanda, 1995, p. 147).

O “brasileiro arquetípico”, segundo Lima (2020) — derivado, acrescentamos, do *homem cordial* de Buarque de Holanda —, “teria algo de caloroso e maleável” (p. 95). Essa figura tornou-se, ao longo do tempo, um símbolo da identidade nacional, forjada por um imaginário social consolidado especialmente a partir dos anos 1930, com a contribuição de intelectuais brasileiros dedicados a essa construção.

Não são raros os estudos ensejados pelo ensaio *Raízes do Brasil*. Candido, no prefácio à edição de 1969 intitulado “O significado de *Raízes do Brasil*”, evoca a tradição dos chamados “intérpretes do Brasil” para atualizar, no campo da teoria social brasileira, o significado de três obras fundamentais: *Casa-grande & senzala* (1933), de Gilberto Freyre; o próprio *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda; e *Formação do Brasil Contemporâneo* (1942), de Caio Prado Júnior. Tal movimento se deu em um contexto de perseguição às esquerdas, resultado do golpe cívico-militar que instaurou a ditadura em 1964.

Segundo Candido ([1969] 1995), os mencionados autores adequavam-se ao viés progressista das esquerdas perseguidas, pois discutiam temas caros à interpretação do Brasil, “a denúncia do preconceito de raça, a valorização do elemento de cor, a crítica dos fundamentos ‘patriarcais’ e agrários, o discernimento das condições econômicas e a desmistificação da retórica liberal” (p. 11). Na esteira da matriz interpretativa de Candido¹, consolidava-se roupagem democrática e progressista desses três pensadores; no caso de Buarque de Holanda, “um coerente radical democrático” (1995, p. 23). O prefácio vinculou-se, desde 1969, à obra feito uma cicatriz², uma espécie de capítulo inicial,

¹ Para aprofundamento, ver Candido (1990; 2008).

² “vinculou-se à obra feito uma cicatriz: durante muito tempo não havia como citá-la sem mencionar a apresentação de Antonio Candido como o caminho natural para compreendê-la” (Schwarcz; Monteiro, 2016, p. 16).

acabando, não raro, por sugerir e direcionar a compreensão do que lhe sucede³. Muito embora tenha sido Candido o “propugnador sistemático” (Feldaman, 2016, p. 35) do ensaio, encontramos, hoje, na figura de Jessé Souza (2019; 2020)⁴, um dos principais críticos não só à teoria de Buarque de Holanda, como, de modo mais amplo, aos pensadores da geração de 1930.

Em síntese, na visão de Souza (2019), a tradição de intelectuais de 1930 teria em Buarque de Holanda “a legitimação perfeita do protofascismo brasileiro” (p. 203), precursor de um “culturalismo racista, liberal e conservador [legitimando] ideias elitistas, arcaicas, reacionárias e [...] racistas no seu núcleo” (Souza, 2020, p. 111). *Raízes do Brasil*, para Souza (2019), legitimou uma identidade nacional viralatista, liberal e enganadora dos estudos sobre a formação brasileira produzidos naquele período:

Sérgio Buarque opera duas transformações essenciais no paradigma inventado por [Gilberto] Freyre que irão possibilitar que o culturalismo racista, agora na versão vira-lata de Buarque, se torne o porta-voz oficial do liberalismo conservador brasileiro. Versão vira-lata essa, por servir precisamente de legitimação perfeita para todo tipo de interesse econômico e político da elite econômica que manda no mercado, se tornaria a interpretação dominante da sociedade brasileira para si mesma até hoje. A primeira transformação é a mutação radical do brasileiro pensado genericamente sem distinções de classe enquanto pura negatividade na noção de homem cordial. A segunda é o alongamento da noção de homem cordial na noção de Estado patrimonial. As duas noções conjugadas constroem a ideia do brasileiro como vira-lata da história, sendo a imagem invertida no espelho do protestante americano transformado em herói (Souza, 2019, p. 31).

Dessa forma, se em Freyre (1933) existiu um esforço em ver aspectos positivos no “legado brasileiro”, em Buarque de Holanda (1995), ainda para Souza (2019), prevalecem os negativos, canonizados e amplamente reproduzidos por uma “santíssima trindade”, constituída por Sérgio Buarque de Holanda, o filósofo; Raymundo Faoro, o historiador; e Fernando Henrique Cardoso, o político (Souza, 2018).

Reconhecida a querela de Souza contra Buarque de Holanda, é necessário situar-mo-nos. Lemos o movimento teórico de Jessé Souza pela lupa da atualidade, qual seja, a de uma sociedade cingida pelo recrudescimento de discursos extremados, os quais culminaram com a ascensão ao Poder Executivo de figuras controversas, que flertam(ram) com os restos de um passado ditatorial, especificamente no caso brasileiro, com Jair Bolsonaro. Ainda assim, é preciso estarmos atentos aos anacronismos. Buarque de Holanda foi um homem de seu tempo, articulando, num outro momento histórico, tão delicado quanto o atual – Revolução de 1930, golpe de Estado que destituiu o governo de Washington Luís –, pensamentos até então pouco visitados pela intelectualidade nacional, que, naquele período, era, antes de tudo, mais acadêmica, menos popular, dadas as características estruturais da chamada República Velha e suas oligarquias rurais.

Por outro lado, também não poderíamos deixar de mencionar as sucessivas mu-

³ Ver Feldaman (2016) e Waizbort (2011).

⁴ Uma vez que não é escopo deste trabalho as discussões atinentes à crítica de Jessé Souza ao postulado dos pensadores da geração de 1930, citamo-lo, a fim de que seja reconhecido e sugerimos a leitura da dissertação de Ardonde (2021), que se concentra numa investigação em perspectiva de dois comentadores da obra de Buarque de Holanda, Antonio Candido e Jessé Souza.

danças que sofreu o ensaio *Raízes do Brasil* até chegar à sua forma definitiva, em 1969. Se analisadas diacronicamente, as revisões pelas quais passou *Raízes do Brasil* expressariam um processo de “mutação constante” (Schwarcz; Monteiro, 2016), o qual “marca a própria trajetória intelectual de seu autor” (Ardonde, 2021, p. 31). Composto como “um livro que deixa os olhos livres para mirar questões desconcertantes” (Castro, 2016, p. 419), o discurso de Buarque de Holanda se estrutura por meio de contrastes, generalizações e ambivalências (Piva, 2000), o que também valeria para o autor, “que em diferentes momentos de seu desenvolvimento intelectual foi caracterizado como autoritário, conservador, progressista ou mesmo escorregadio, assim criticado pela falta de posições políticas mais claras” (Ardonde, 2021, p. 25).

Apresentando-se “como o descobridor de uma nova e nunca dita verdade: a escravidão nos explica. Como novidade, a grande tolice da nossa inteligência foi nunca a ter percebido” (Farias; Oliveira, 2020, n.p.), Jessé Souza tenta aglutinar em torno de si os louros de inovador:

O quiproquó todo se dá pela série de confusões, digressões e afirmações sem base levadas a cabo pelo nosso cavaleiro errante. Primeiro, porque se equivoca em interpretar o Brasil apenas com hermenêuticas. O pensamento social brasileiro não acontece num vácuo histórico. Enquanto produção ideal do movimento da realidade está inscrito diante das lutas contraditórias entre os grupos que o formam. Segundo, por fazer afirmações sobre a escravidão e as suas consequências para a formação do Brasil Moderno que o desenvolvimento das ciências sociais no Brasil já ensejou há no mínimo 30 anos. E o pior: apresentando-as como novidades (Farias; Oliveira, 2020, n.p.).

Não negamos a importância da obra de Souza, especialmente pelo fato de, num contexto histórico-político atravessado por extremismo reacionário, colocar destaque em tema caro à historicidade nacional, a escravidão. Contudo, “Jessé Souza está atrasado, como parte de seus leitores que descobrem a escravidão como tema para pensar o Brasil agora, a caminho da 3ª década do século 21 [...]. Não é mais possível fingir que a escravidão é tema novo e nunca antes considerado na compreensão da nossa formação” (Farias; Oliveira, 2020, n.p.). Chamamos ao diálogo Feldman (2016), com quem concordamos, e para quem “*Raízes do Brasil* é um clássico por amadurecimento” (p. 40). Diante da persistência e da retomada que se faz por distintos trabalhos acadêmicos brasileiros ao ensaio buarqueano, ele consolida-se clássico por “aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível” (Calvino, 2007, p. 15).

Não nos parece que o discurso da cordialidade, na voz de Buarque de Holanda, por si só tenha sido responsável pelo “protofascismo” nacional, tal qual alardeado por Jessé Souza. É necessário pensar o uso que se fez(faz) de tal discurso, o discurso *sobre* a cordialidade, originado de modo mais acurado em *Raízes do Brasil*, mas que, com o decorrer do tempo, foi atualizado, mascarado, transformado. *Deriva-se* de “O homem cordial” uma chave de leitura do caráter nacional com contornos outros, além daqueles dados pela pintura acadêmica com a qual se enxergou e ainda se enxerga o texto, posto que amadurecido, retomado, relido, revisitado pela tradição. Assim,

Esse discurso fundador da cordialidade (como caracterização da identidade brasileira) é uma deriva (desvio) do que Sérgio Buarque de Holanda definiu como sendo o homem cordial. A cisão se dá em relação a esse discurso do senso comum, de que o brasileiro é afável. É visto, porém, o contrário: a violência e o preconceito com os quais discursos ganham corpo e voz em nossa sociedade (Macieira, 2024, p. 73).

Convém, então, indagar: a quem interessa esse mascaramento, que se afasta do que propôs, tradicionalmente, Buarque de Holanda? Sob a aparência da cordialidade brasileira e da identidade marcada pela emoção, percebemos uma tentativa de ocultar ou suavizar um traço incontornável da nossa história: a violência. Vista sob a perspectiva dos 388 anos de escravidão, essa violência retorna tal qual um recalque, revelando a tortura e a perversão que marcam a estrutura de nossa sociedade. Por outro lado, se essa violência fosse ignorada ou negada, o silêncio atuaria como ferramenta daqueles que se beneficiaram de um passado de escravidão, ditaduras e múltiplas formas de opressão — físicas, psicológicas e sexuais, para citar algumas.

Em “*Meu cordial brasileiro*”, Belchior e Toquinho revelam, ainda que indiretamente, os efeitos desses discursos sobre a cordialidade. Embora separados por décadas, poema-canção e ensaio se conectam por uma construção imaginária que deriva em larga medida da obra de Buarque de Holanda. Por mais que essa imagem tenha sido atualizada ao longo do tempo, há o retorno ao mesmo ponto: a construção simbólica do brasileiro moldada pelo discurso da cordialidade, instaurado — mesmo que involuntariamente — por Buarque de Holanda em 1936.

O eu lírico, contudo, opera de forma distinta daquela sugerida nos versos da canção. Enquanto o “cordial brasileiro” parece silenciar-se “frente a esta gente indecente” — um silêncio que, mais uma vez, remete à lógica dos discursos *sobre* a cordialidade, revelando a postura cínica de quem se cala diante de atrocidades —, o sujeito que escapa a esse molde decide falar. É nesse rompimento com o silêncio que o sujeito poemático se afirma, distanciando-se da apatia típica do cordial e reivindicando, através da fala, uma nova posição diante das condições de produção em que está inserido, as da ditadura militar.

Com o rompimento do elo com o mito da cordialidade — aquele que sustentava a imagem de um povo “contente e quente” —, abre-se espaço para tensionar essa narrativa. Se já não somos mais emuladores dessa suposta afabilidade cordial, o que resta? A violência, que agora se impõe como o ponto central da nossa reflexão e sobre a qual passaremos a discorrer.

4. Violência ou pecado nativo? É *preciso* querer respirar

A violência, frequentemente invisível, mas sempre presente, é um dos alicerces que sustentam as estruturas da sociedade brasileira. Longe de ser um fenômeno isolado, ela se manifesta como um elemento central da história do país, organizando a ordem social

desde os tempos da colonização e da escravidão, passando pelo regime ditatorial e chegando aos dias atuais (Ginzburg, 2017). Nesse contexto, a literatura brasileira assume o papel de uma “cena sacrificial” e de um “ritual fúnebre”, expondo e encenando essa violência de forma recorrente (Ginzburg, 2017, p. 74). Mesmo sem uma coordenação consciente, diversos autores partilham o propósito de lançar luz sobre esse movimento melancólico, refletindo uma sociedade cuja identidade está intrinsecamente ligada à violência.

Esse panorama também nos leva a revisitar a ideia da cordialidade brasileira, convidando-nos a refletir sobre sua validade em um contexto tão permeado pela violência. Mais do que desmistificar essa imagem, é crucial considerar uma possível convivência com as práticas violentas perpetuadas por diversas esferas de poder. Durante a ditadura militar, por exemplo, prisões arbitrárias e torturas de opositores políticos foram amplamente toleradas – senão apoiadas – por segmentos significativos da população, que viam tais ações como um preço necessário para combater uma suposta ameaça comunista. Essa postura evidencia uma cumplicidade silenciosa com a violência institucional. Assim, a visão idealizada do brasileiro cordial revela-se limitada, pois a violência emerge como um elemento estruturante do tecido social, influenciando tanto a realidade vivida quanto suas representações artísticas e literárias.

Em “Meu cordial brasileiro” observa-se o afastamento do sujeito poético em relação à marca da cordialidade, especialmente por meio da retomada dos sentidos vinculados ao silenciamento imposto. Nessa mesma linha de pensamento e contemporâneo à canção, encontra-se o artigo “O homem cordial, um mito destruído à força”, de Marilena Chaui ([1980] 2014), que traz à tona a maneira como a imprensa da época noticiava o aumento da violência urbana. Essas notícias, não raro, eram acompanhadas do seguinte diagnóstico: “armem-se os cidadãos honestos, cerquem-se as casas respeitáveis, diminua-se a idade da minoridade [...] Tudo conspirava para o estremecimento do mais caro de nossos mitos: a não violência essencial do brasileiro” (p. 219).

Na concepção de Chaui (2014), o Brasil teve sua história construída, por um lado, de modo “linear, contínuo e progressivo”, que o funcionamento ideológico dominante conseguisse propagar a ideia falaciosa, para a qual a violência seria um “acontecimento acidental e não algo constitutivo da sociedade de classes e, por outro lado, justificasse a exclusão social e histórica dos sujeitos violentos” (2014, p. 220). Em razão de estar “legitimada no plano do saber e cristalizada no plano das instituições” (2014, p. 221), a violência torna-se normalizada, com exceção de situações que fujam ao costumeiro.

Ser sujeito (individual ou coletivo, ético ou político) é ser para si mesmo e por si mesmo a garantia da produção de sua própria ação e ser responsável por ela. É essa condição de sujeito que nos tem sido roubada (com nossa convivência) em todas as esferas da vida social: no trabalho, onde a divisão do processo de produção e a tecnologia reduzem o produtor a um executante incompetente; na escola, onde as

pedagogias e as teorias reduzem o aluno a objeto e a razão, à instrumentalidade prática; nos hospitais, onde empresas decidem a ação dos médicos e estes reduzem os pacientes a coisas medicáveis; na política, onde o autoritarismo ditatorial reduz os cidadãos à imaturidade passiva e não participante. Disciplinando, normalizando e punindo, as leis e as regras revelam a verticalidade da violência que desce do Estado à sociedade civil, depois de haver subido desta última para o centro estatal (Chauí, 2014, p. 221-2).

Seguindo as reflexões sobre a relação entre polícia, política e violência, a filósofa destaca que, em regimes ditatoriais de caráter burguês — como, segundo ela, ocorreu no Brasil entre 1969 e 1979 —, prevalece uma lógica em que a “política torna-se polícia” (Chauí, 2014, p. 222). Nesse sentido, *Meu cordial brasileiro* produz efeitos de sentido análogos aos da cena descrita por Chauí. Ambos os discursos tocam na estrutura violenta da sociedade brasileira, que, sob a máscara do mito da não-violência e, acrescentamos, da cordialidade, estão (ou estiveram) a serviço de manter o silêncio daqueles cujas existências foram (ou são) escamoteadas por esse passado ditatorial, violento e colonial.

Essa lógica, contudo, sugere um funcionamento diferente: do silenciamento ao “esquecimento”. Maria Rita Kehl (2019) retoma a Lei da Anistia para destacar que, no Brasil, optou-se por uma anistia “ampla, geral e irrestrita”, perdendo inclusive os responsáveis por crimes de tortura. Alerta Kehl: “a naturalização da violência como grave sintoma social no Brasil” (2019, p. 10). Dessa forma, os agentes da violência e a violência foram lançados ao “esquecimento”, sem jamais serem responsabilizados, o que deixa em suspenso, na realidade histórico-política nacional, um passado que insiste em retornar.

Kehl (2019) coloca em prisma a ideia de inconsciente social pela letra psicanalítica, porque não seria viável analisar a sociedade de forma semelhante à do sujeito, mas, por outra perspectiva, “o sintoma social não tem outra expressão senão aquela dos sujeitos que sofrem e manifestam, singularmente ou em grupo, os efeitos do desconhecimento da causa de seu sofrimento” (p. 10). Caso não sejam tratados, tal qual sintomas individuais, podem se tornar crônicos, agravando-se com o passar do tempo, isto é, “o mal-estar silenciado acaba por se manifestar *em atos* que devem ser decifrados” (p. 11, destaques da autora).

Cumprido, ante as condições sociopolíticas hodiernas, perguntar em que medida esse sintoma social violento, ditatorial e colonial, uma vez não “tratado”, retorna. A esse respeito, poderíamos citar, a título de ilustração, tanto as recentes campanhas eleitorais nacionais de extrema direita, que flertam com discursos radicais e ultraconservadores, quanto manifestações populares desejosas de intervenções militares. Em ambas as situações se demonstra a volta de um passado, no qual inimigos invisíveis eram perseguidos e silenciados, mesmo que os agentes de tais ações, por vezes, mascarassem-nas pela roupa da cordialidade, que “obscurece a luta de classes e desvirtua a gravidade dos conflitos desde o período colonial” (Kehl, 2019, p. 10).

A arte, nesse contexto, emerge conforme uma ferramenta de elaboração do trauma: “o ato de tornar públicas as experiências e as lutas que a história esqueceu e/ou

recalcou é fundamental na elaboração dos traumas sociais” (Kehl, 2019, p. 14), os quais nem sempre foram ditos, como faz o eu lírico em “Meu cordial brasileiro”, demonstrando a “espantosa convivência” (Kehl, 2019, p. 14) daqueles que permaneceram alheios aos abusos cometidos durante os anos da ditadura militar.

5. É hora de juntar as pontas

A cordialidade, tal como discutida a partir de Sérgio Buarque de Holanda, sugere uma emotividade espontânea na convivência social, mas se desdobra, ao longo da história, estando à função do controle que inibe a expressão e legitima a opressão. Na canção, o sujeito poético se posiciona contra essa convivência silenciosa, recusando a passividade e afirmando, por meio da fala, uma resistência ao apagamento imposto pela ditadura e por tradições culturais que naturalizam o silêncio.

O poema-canção questiona a narrativa do brasileiro "contente e quente", revelando a face ocultada de um país que se recusa a confrontar suas próprias violências. A partir de versos como “com, contra quem me dá duro / com o dedo na cara / me mandando calar”, percebemos a resistência do eu lírico ao silenciamento e à imposição de uma falsa harmonia. A crítica à cordialidade aqui se entrelaça com as cicatrizes deixadas pela ditadura, durante a qual a violência institucionalizada se camuflava sob a promessa de normalidade e ordem social. Assim, a canção propõe um rompimento com essa narrativa enganosa e sugere que falar e existir são, por si só, atos de insubordinação.

A reflexão proposta pelo texto também nos leva a observar como a violência não é apenas um evento isolado, mas um elemento constitutivo da sociedade brasileira, persistente desde a colonização, passando pela escravidão e a ditadura. A “cordialidade” é desmascarada como um recurso ideológico que justifica o autoritarismo e perpetua a exclusão social. Nesse sentido, “Meu cordial brasileiro” resgata e denuncia essa dinâmica, recusando-se a esquecer e silenciar, mesmo quando a norma é calar e consentir. A esperança expressa pelo eu lírico – “mesmo vendo que é escuro, dizer que o sol vai brilhar” – reflete a urgência de superar as sombras desse passado.

Por fim, a canção se apresenta como uma forma de resistência poética, um esforço para elaborar e tornar visível aquilo que, ao longo da história, tentou-se apagar. A obra não apenas rompe com o mito da cordialidade, mas também confronta a sociedade com a necessidade de reconhecer e lidar com a violência que constitui sua identidade. Assim, Belchior e Toquinho revelam que a sobrevivência passa pelo desejo de falar e respirar livremente, desafiando as estruturas que ainda hoje reproduzem silêncios e desigualdades.

Referências

ARDONDE, Angelo Gabriel Uehara. *Entre o democrata radical e o protofascista: a figura de Sérgio Buarque de Holanda na recepção crítica de Raízes do Brasil por Antonio Candido e Jessé Souza*. 2021. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, 2021.

BELCHIOR. TOQUINHO. *Meu cordial brasileiro*. In: Belchior. Era uma vez um homem e seu tempo. Rio de Janeiro: Warner Music, 1979a. Faixa 10.

BELCHIOR. TOQUINHO. *Pequeno Perfil de Um Cidadão Comum*. In: Belchior. Era uma vez um homem e seu tempo. Rio de Janeiro: Warner Music, 1979b. Faixa 4.

BELCHIOR. *Tudo outra vez*. In: Belchior. Era uma vez um homem e seu tempo. Rio de Janeiro: Warner Music, 1979c. Faixa 5.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CALVINO, Ítalo. Por que ler os clássicos. Trad. Nilson Moulin. São Paulo : Companhia das Letras, 2007.

CANDIDO, Antonio. *A visão política de Sérgio Buarque de Holanda*. In: MONTEIRO, Pedro Meira. EUGÊNIO, João Kennedy (org.). Sérgio Buarque de Holanda: perspectivas. Campinas: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: EDUERJ, 2008.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 5ª ed. São Paulo: Editorial Humanitas, 2006.

CANDIDO, Antonio. *O significado de Raízes do Brasil*. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CANDIDO, Antonio. Radicalismos. *Estudos Avançados*, v. 4, n. 8, p. 4–18, jan. 1990.

CHAUÍ, Marilena. O homem cordial, um mito destruído à força [1980]. In: *Manifestações ideológicas do autoritarismo brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

CASTRO, Conrado Pires de. A “eterna juventude” de um clássico. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil: edição crítica*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 419 – 31, 2016.

FARIAS, Marcio; OLIVEIRA, Rafael. *A tolice da atrasada inteligência brasileira: crítica da crítica sobre a escravidão no Brasil*. Núcleo de estudos e pesquisas da afro-américa (NEPAFRO), 2020.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 13ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

FELDMAN, Luiz. *Clássico por amadurecimento: estudos sobre Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2016.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal* [1933]. São Paulo: Global, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Cordialidade e estrangeirice: da relação ao outro. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 6, n. 2, p. 401 – 408, maio-ago. 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia* [livro eletrônico]. Campinas: Autores Associados, 2017.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KEHL, Maria Rita. *Tortura e sintoma social* [recurso eletrônico]. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

KUCINSKI, Bernardo. *K.: relato de uma busca*. 3. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

LIMA, Gabriel dos Santos. Cordialidade, malandragem e autoritarismo: aspectos do Brasil por Sérgio Buarque de Holanda, Antonio Candido e Roberto Schwarz. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 76, p. 93 – 104, 2020.

MACIEIRA, Vitor Siqueira. *Hipócritas do Brasil: uma análise discursiva materialista de Essa gente, de Chico Buarque*. 2024. 149f. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, 2024.

MEDEIROS, Jotabê. *Belchior Apenas um Rapaz Latino Americano*. São Paulo: Todavia, 2017.

PIVA, Luiz Guilherme. *Ladrilheiros e semeadores: a modernização brasileira no pensamento político de Oliveira Viana, Sérgio Buarque de Holanda, Azevedo Amaral e Nestor Duarte (1920 – 1940)*. São Paulo: Editora 34, 2000.

SCHWARCZ, Lilia; MONTEIRO, Pedro Meira. Uma edição crítica de *Raízes do Brasil: o historiador lê a si mesmo*. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil: edição crítica*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 11–27, 2016.

SOUZA, Jessé. *A elite do atraso: da escravidão a Bolsonaro* [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.

SOUZA, Jessé. *A guerra contra o Brasil* [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2020.

SOUZA, Jessé. O engodo da corrupção apenas política: ou como imbecilizar pessoas que nasceram inteligentes? In: SOUZA, Jessé; VALIM, Rafael. (coord.). *Resgatar o Brasil*. São Paulo: Editora Contracorrente/Boitempo Editorial, 2018.

VELOSO, Caetano. Ambiente de Festival (É Proibido Proibir). In: VELOSO, Caetano. *Caetano (Série Grandes Nomes Vol. 1)*. Rio de Janeiro: Universal Music Ltda., 1995. Faixa 10.

Anexo

Meu cordial brasileiro, Belchior e Toquinho

Meu cordial brasileiro (um sujeito)
Me conta o quanto é contente e quente
Sorri de dente de fora, no leito
Sulamericanamente

O Senhor não me perdoa
Eu não entrar numa boa e
Perder sempre a esportiva
Frente a esta gente indecente
Que come, drome e consente
Que cala, logo está viva

Também estou vivo, eu sei
Mas porque posso sangrar
E mesmo vendo que é escuro
Dizer que o sol vai brilhar

Com, contra quem me dá duro
Com o dedo na cara
Me mandando calar
Com, contra quem me dá duro
Com o dedo na cara
Me mandando calar

Menina, ainda tenho um cigarro, mas eu posso lhe dar
Menina, a grama está sempre verde, mas que quero pisar
Menina, a Estrela do Norte não saiu do lugar
Menina, asa branca, assum preto, sertão não virou mar
Menina, o show já começou, é bom não se atrasar
Menina, é proibida a entrada, mas eu quero falar

Com, contra quem me dá duro
Com o dedo na cara
Me mandando calar
Com, contra quem me dá duro
Com o dedo na cara
Me mandando calar
Com, contra quem me dá duro
Com o dedo na cara
Me mandando calar
Com, contra quem me dá duro
Com o dedo na cara
Me mandando calar

Que o pecado nativo
É simplesmente estar vivo
É querer respirar