

DANIELLA ARREGUY MARQUES DA ROCHA

LIRISMO DRAMÁTICO, VOZES E MÁSCARAS  
NAS CANÇÕES DE  
CHICO BUARQUE DE HOLANDA

Orientador: Prof. Dr. Marcus Vinícius de Freitas

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG  
2006

Daniella Arreguy Marques da Rocha

LIRISMO DRAMÁTICO, VOZES E MÁSCARAS  
NAS CANÇÕES DE  
CHICO BUARQUE DE HOLANDA

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de pesquisa: Literatura e Outros Sistemas Semióticos

Orientador: Prof. Dr. Marcus Vinícius de Freitas

Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2006

Dissertação de Mestrado intitulada “Lirismo dramático, vozes e máscaras nas canções de Chico Buarque de Holanda”, de autoria da mestranda Daniella Arreguy Marques da Rocha, apresentada à banca examinadora do curso de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, constituída pelos seguintes professores:

---

Prof. Dr. Marcus Vinícius de Freitas – UFMG  
Orientador

---

Profa. Dra. Eneida Maria de Souza – UFMG

---

Prof. Dr. Audemaro Taranto Goulart – PUC

Belo Horizonte, 28 de julho de 2006.

## AGRADECIMENTOS

Marcus Vinícius de Freitas, pela orientação e amizade.

Meus pais, Acyr e Penha, pelo amor.

João Nélio, meu marido, pelo companheirismo e incentivo.

Meu irmão e amigos, pelo apoio.

Antelene, por tornar possível este empreendimento e pelas incansáveis madrugadas de estudo.

Dênio, da rádio Guarani FM, pelas gravações cedidas.

Professores do Curso de Pós-Graduação em Letras - UFMG, pelo profissionalismo.

Letícia Magalhães Teixeira, pela dedicação e paciência.

Capes, pela concessão da bolsa de estudos.

Esta dissertação tem por objeto de pesquisa as canções de Chico Buarque de Holanda sob a perspectiva semiótica, na qual literatura e música se entrelaçam, propiciando o estudo da canção popular atrelado a conceitos pertencentes, até então, à literatura. As composições de Chico Buarque atendem a tal proposta, uma vez que nelas se percebe cuidadoso trabalho de elaboração melódica e lingüística, no qual a letra se encaixa nos caminhos traçados pela melodia, característica responsável por incluir Chico Buarque no rol dos cancionistas, de acordo com os estudos de Luiz Tatit.

Não desenvolveremos este projeto tomando letra de música por poesia. Apesar de encontrarmos letras que apresentam notável apuro lingüístico, e até mesmo algumas com forte presença lírica, procuraremos demonstrar que tais artes – música e poesia – são produções artísticas distintas, cada qual com características que lhes são próprias.

A obra de Chico Buarque tem sido objeto de análise ao longo dos anos sob múltiplos olhares. Neste estudo, no entanto, buscaremos discutir o lugar ocupado pelas composições buarquianas no meio musical brasileiro. Além disso, procuraremos, sobretudo, demonstrar como o lirismo, especialmente a noção de lirismo dramático, bem como a polifonia e a construção de personagens são presenças recorrentes nas canções de Chico Buarque. Para tanto, utilizaremos como referencial teórico os estudos de Jorge Koshyiama, Hugo Friedrich e José Augusto Seabra, autores que estudaram o tema do lirismo sob a perspectiva da dramaticidade e da vivência de emoções.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
CAPÍTULO 1: O LUGAR DA CANÇÃO NA OBRA DE CHICO BUARQUE DE HOLANDA.....	17
CAPÍTULO 2: O LIRISMO COMO VIVÊNCIA .....	66
CAPÍTULO 3: VOZES E MÁSCARAS .....	100
CONCLUSÃO.....	125
ABSTRACT .....	129
BIBLIOGRAFIA.....	130

## INTRODUÇÃO

Delimitar a conceituação de texto é hoje uma tarefa que não pode ser realizada sem se levar em consideração os aspectos sócio-históricos do objeto analisado. Um poema certamente é um texto; mas seria possível considerar letra de música um texto? Se for, tal texto poderia fazer parte do que se entende por literário? Letra de música seria, então, literatura? Se incluirmos as letras musicais no âmbito dos textos literários, seria possível que tais letras se equiparassem à produção poética brasileira? Perguntas como essas têm sido ampla e polemicamente discutidas por estudiosos de Literatura Brasileira. Neste trabalho, no entanto, não temos a intenção de discutir em que medida uma letra de música é melhor ou pior que um texto poético ou literário; não será atribuído aqui valor qualitativo de uma forma de expressão artística em detrimento de outra. Poesia e música, segundo esta proposta de estudo, devem ser aspectos analisados lado a lado, numa perspectiva relacional do literário com o musical.

Nessa direção, torna-se necessário assinalar, através de um recorte da história literária, que música e literatura estão visceralmente ligados desde os mais longínquos tempos e que, apesar de essas duas modalidades artísticas terem se distanciado durante o Renascimento, nunca perderam o vínculo que ora desenvolveram.

Exemplo desse vínculo pode ser percebido ao se observar o significado da palavra “lírica”, termo que originou as expressões “poema lírico” e “lirismo”. Tal palavra tem por significação primeira um tipo de composição literária cujo conteúdo privilegia o extravasamento da subjetividade ou a temática amorosa; esta composição literária era feita para ser cantada e acompanhada por algum instrumento de corda, preferencialmente a lira. A respeito dessa questão, consideremos o trecho abaixo, de Charles Perrone:<sup>1</sup>

A discussão naturalmente se volta para a Idade Média, quando toda poesia era ainda cantada. Compêndios das literaturas européias geralmente dão conta de que a arte músico-poética dos trovadores provençais e dos trovés do norte da França foram as primeiras manifestações da poesia lírica.

Da mesma maneira que a música, a poesia, durante muito tempo, estava intrinsecamente ligada à voz e aos ouvidos. Por esses mecanismos, pode-se perceber a tradicional e feliz combinação entre música e poesia, popularizada pelas cantigas trovadorescas. Nesse cenário, trovadores e menestréis eram sinônimos de poeta. Os trovadores cultivaram a poesia trovadoresca – poesia essa que se manifestou primeiramente nas antigas paragens romanas de Aquitânia e Gália Narbonense – a partir do final do século XI. Foi essa manifestação poética a primeira a surgir em língua romance, uma vez que toda produção até então desenvolvida se encontrava em latim. Os trovadores eram poetas que, além de escreverem em versos, também compunham a melodia em que eles deveriam ser cantados. A poesia lírica trovadoresca tem por marca, portanto, o fato de ser uma poesia voltada para a audição e não para a leitura, sendo cantada em público.

Com relação aos trovadores, o crítico Alexandre Pinheiro Torres<sup>2</sup> afirma que dentro do sistema medieval de ensino, o trovador apoderava-se de algumas técnicas, dentre elas a musical, – técnicas muitas vezes bastante complexas para serem adquiridas

<sup>1</sup> PERRONE. *Letras e letras da MPB*, p.19.

<sup>2</sup> TORRES. *Antologia da poesia galego-portuguesa (sécs. XII a XIV)*, p. 5.

fora das escolas monásticas – para compor sua poesia, sendo os poemas escritos sempre com certo rigor no que diz respeito às questões métricas e rítmicas, não havendo, dessa forma, espaço para a liberdade composicional.

Ainda no tocante à manifestação lírica nesse período, o amor surge como o grande e sempre eterno tema da poesia trovadoresca que se manifestou na sociedade feudalista e tornou-se conhecido ainda pela expressão “amor cortês”. Tal manifestação amorosa evidenciava-se pela vassalagem feudal, na qual o poeta declara sua servidão amorosa a uma mulher casada, já que, naquele tipo de organização social, uma donzela não possuía personalidade jurídica, uma vez que não podia possuir terras ou criados. O tema do amor era pensado, segundo os estudos de Torres<sup>3</sup>, como forma de sublimação, e somente pelo amor o homem se transforma em verdadeiro cortesão.

Com o passar do tempo, a partir do século XVI, os poemas líricos deixaram de ser cantados, foram abandonando o canto e ficando restritos à leitura silenciosa. No entanto, nunca houve desvinculação completa de poesia e música – aliás, é essa relação a característica mais forte da poesia lírica, que tem por preocupação a qualidade sonora das palavras, organizadas em sucessões rítmicas melódicas e sugestivas. Décio Pignatari chega mesmo a afirmar que “a poesia parece estar mais do lado da música e das artes plásticas e visuais do que da literatura”.<sup>4</sup> No mesmo texto, o poeta ainda diz que a poesia seria “um corpo estranho nas artes da palavra”.

Tal colocação de Pignatari atesta a estreita relação entre a música e a poesia, na medida em que se percebe uma maior afinidade entre elas do que no meio literário propriamente dito. Pode-se notar, então, que as canções vêm sendo objeto de estudo nos meios acadêmicos pelo fato de algumas delas serem dotadas de características encontradas em textos ditos literários. Entre diversos críticos e escritores

---

<sup>3</sup> TORRES. *Antologia da poesia galego-portuguesa (sécs. XII a XIV)*, p. 9.

<sup>4</sup> PIGNATARI. *Comunicação Poética*, p. 3.

já existe o consenso de que a letra musical pode conter valor poético, capaz de ser abordada segundo os princípios da análise literária.

Ainda com relação aos entrelaçamentos entre música e literatura, e a conseqüente emersão delas nos acontecimentos sociais, são muito pertinentes as considerações tecidas por Sylvia Cintrão<sup>5</sup>. Em um de seus estudos, ela afirma estar o discurso poético, em termos mitológicos, visceralmente ligado à música. De acordo com a autora, a partir do Renascimento, a literatura foi-se configurando como matéria autônoma, apreensível para a crítica, chegando a seu ápice como objeto de estudo teórico com os estruturalistas, no século XX. Contudo, com a contribuição dos estudos semiológicos, houve a concordância de que, na dinâmica do texto literário, uma obra não pode ser arrancada de seu contexto histórico e tampouco deixar de ser encarada sob a perspectiva diacrônica; torna-se fundamental, portanto, co-relacionar texto/homem/história. Dessa maneira, o texto passa a ser visto em função de diferentes elementos que constituem um sistema de conexões múltiplas ou mesmo numa perspectiva simbólica. Nessa perspectiva, pode-se entender o texto como sendo “objeto de significação que apresenta uma organização interna peculiar; objeto de comunicação, cujo sentido depende do contexto sócio-histórico em que é localizado”<sup>6</sup>.

Assim, sob a ótica dos estudos semióticos, as canções populares se tornaram objeto de discussão e de estudo no meio acadêmico, principalmente a partir dos anos 70, período particularmente difícil para a sociedade brasileira, que lutava pelos direitos de liberdade de expressão e participação social. Ambientados nessa atmosfera, surgem grandes letristas, tais como Luís Carlos Capinam, Chico Buarque de Holanda, Sidney Miller, Geraldo Vandré, Torquato Neto, assim como Caetano Veloso e Gilberto Gil, compositores que, dotados de grande “talento poético”, vão fazer com que se verifique uma hegemonia qualitativa na letra musical sobre a poesia tradicional. Dentre estes, um

---

<sup>5</sup> CINTRÃO. *Da Paulicéia à centopéia desvairada: as vanguardas e a MPB*, p. 7-29.

<sup>6</sup> *Idem*.

nome se destaca nessa dissertação como objeto de análise e estudo, no que tange a sua produção musical: Chico Buarque de Holanda.

Chico se torna um dos mais eminentes representantes da música brasileira desse período, seja pela relevância estética e política de suas letras ou pelo lirismo dramático presente em suas canções. O nome de Chico Buarque de Holanda ainda hoje é sinônimo de admiração e respeito no cenário artístico brasileiro, não só em função de sua obra ligada ao teatro e à literatura, mas, principalmente, por conta de suas composições. A popularidade de Chico Buarque se consolida na década de 70, período em que ele se torna, segundo as palavras de Millôr Fernandes, “a única unanimidade nacional”. Unanimidade nacional ou não, o fato é que suas composições passaram a ser cada vez mais cantadas, comentadas e discutidas tanto pelas camadas populares como pelo público universitário, bem como por intelectuais e artistas brasileiros.

Chico torna-se, então, conhecido ainda como compositor e dramaturgo. Também a partir dos anos 70, o nome de Chico Buarque passou a representar, para alguns críticos literários e jornalistas, o melhor da composição poética brasileira daquele momento. Adélia Bezerra de Menezes Bolle<sup>7</sup> afirma que essa expressiva diversidade do compositor pode ser resumida por uma única expressão: a de poeta. Tal afirmativa parece encontrar ressonância entre outros críticos, chegando mesmo a haver consenso entre eles em se considerar poesia as letras musicais de Chico Buarque.

Anazildo Vasconcelos da Silva<sup>8</sup>, por exemplo, observa na letra poética o desenvolvimento e a continuidade do projeto poético brasileiro. Em termos de criatividade, ainda para este autor, tais letras representam a melhor poesia brasileira, na década de 70.

---

<sup>7</sup> BOLLE. *Chico Buarque de Holanda: literatura comentada*, p. 97.

<sup>8</sup> SILVA. *Poética de Chico Buarque*, p. 4.

Afrânio Coutinho<sup>9</sup> ratifica o pensamento de Anazildo ao escrever no *Correio da Manhã* que, a seu ver, o maior poeta da nova geração seria Chico Buarque de Holanda. O crítico ainda acrescenta que é necessário não se esquecer de que a música de Chico veicula “uma das mais altas e requintadas formas da poesia lírica”. Tal atribuição pode ser embasada no fato de que as músicas de Chico Buarque contêm tanto uma musicalidade diferenciada quanto um aperfeiçoamento do que foram as letras da Bossa Nova, as quais, por sua vez, também representaram uma evolução em relação à canção popular da década de 30 – assunto, aliás, que será objeto de reflexão pormenorizada mais adiante.

Júlio Medaglia<sup>10</sup>, por sua vez, afirma ser Chico “um dos raros artistas que faz uso consciente dos recursos do texto, que não apenas significam, mas também soam”. Este “soar”, a que se refere o maestro em seu comentário, pode ser percebido através da exploração sonora associada à construção de significados de que Chico se utiliza para compor suas letras. Exemplo desse processo pode ser percebido na composição *Pedro Pedreiro*, da qual destacamos os seguintes versos: “Pedro, pedreiro, pensamento” / “parece, carece” / “para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém”. Tais versos são construídos a partir da presença de aliterações dos sons consonantais /p/, /d/, /r/, de assonância da vogal /o/, do sufixo indicativo de profissão ou ocupação /-eiro/, da troca do fonema consonantal /p/ pelo /k/ na construção “parece/carece”, bem como da repetição dos ditongos nasais /em/, o que imprime ritmo à combinação das palavras “bem”, “quem”, “tem” e “vintém”. Além da presença e da combinação de tais elementos na composição das canções, a obra de Chico Buarque é portadora de uma dramaticidade narrativa que, associada à poética, faz com que ela mereça destaque na produção musical do mesmo período, já que as músicas cantam experiências cotidianas do homem comum, usando linguagem simples e ao mesmo tempo complexa, que

<sup>9</sup> COUTINHO. *Correio da Manhã*: Anexo. 05/01/1972

<sup>10</sup> MEDAGLIA. In: CAMPOS. *Balanço da bossa e outras bossas*, p. 93-94.

dialoga com o popular: “música popular tem que ser popular – identificar-se com todas as camadas do povo”<sup>11</sup>.

Augusto de Campos dedica um capítulo do livro *Balanço da bossa e outras bossas* para analisar a linguagem e seus aspectos sonoros, presentes nas canções de Chico Buarque, associados a significados ligados ao cotidiano e à presença de uma “poética plena de impactos emotivos”, “características responsáveis por transformar Chico num dos mais interessantes fenômenos de nossa época”.

Por sua vez, Ana Terezinha Munhoz retrata o compositor Chico Buarque como sendo poeta representante maior de uma geração que utiliza a música como meio de divulgação de sua poesia, atingindo, dessa maneira, todas as camadas da população.

Analisadas tais considerações, pode-se afirmar ser inegável o envolvimento entre música e poesia, uma vez que tanto as letras musicais são pensadas como poemas, quanto o próprio Chico Buarque deixa de ser compositor e se torna poeta, segundo a crítica aqui apresentada. Nessa perspectiva, é possível conhecer os motivos pelos quais Anazildo Vasconcelos da Silva, Afonso Romano de Sant’Anna, Adélia Bezerra de Menezes Bolle e Afrânio Coutinho, entre outros, levaram a música popular brasileira a ser estudada nas salas de aula, na década de 70, como objeto de análise da literatura. Tais estudos objetivavam ressaltar o valor literário das letras da música popular brasileira, fato demonstrado principalmente através de interpretações poéticas das canções de Caetano Veloso, Gilberto Gil e, evidentemente, de Chico Buarque de Holanda.

A primeira composição de Chico a ser consagrada pelo público foi *A Banda*, música que disputou, em 1966, o primeiro lugar no II Festival da Música Popular Brasileira, juntamente com *Disparada*, de Geraldo Vandré. Aos 22 anos e com pouco

---

<sup>11</sup> HOLANDA. *Entrevista ao Museu da Imagem e do Som*, 1966.

mais de 30 músicas, Chico Buarque se tornaria o mais jovem depoente do Museu da Imagem e do Som.

Apesar de os estudos e ensaios sobre Chico Buarque e suas composições possibilitarem diferentes análises e observações, é recorrente o “título” de poeta ao compositor e, por mais que ele mesmo se esquive dessa condição e insista em dizer que o que ele faz é música, e não poesia: “poesia é com Bandeira e Drummond”<sup>12</sup>, chegando mesmo a declarar em entrevista à *Folha de São Paulo* que ele considera um “crime” publicar-se a letra de uma canção em uma página de jornal, pelo fato de ali esta se mostrar dissociada de seu caráter melódico, esse argumento parece não ser ouvido.

Contra as vozes antes apontadas, cabe ressaltar as considerações de Bruno Tolentino, nome que parece discordar de toda essa corrente crítica que atribui a Chico Buarque o caráter de poeta, demonstrando concordar com o posicionamento do próprio compositor. Poeta, ensaísta, intelectual e professor de literatura por onze anos em Oxford, Tolentino, em entrevista à *Revista Veja*, no ano de 1996, declarou ser “preciso perguntar dia e noite: por que Chico, Caetano e Benjor no lugar de Bandeira, Adélia Prado e Ferreira Gullar?”. Ele conta ainda que o Brasil deixou de reconhecer sua produção poética, trocando cultura por entretenimento. No trecho transcrito a seguir, o ensaísta e poeta critica veementemente o fato de se pensar poesia e letra musical como se fossem uma única coisa:

Quem já ouviu falar de Alberto Cunha Melo, que vive escondido no Recife, e é nosso maior poeta desde João Cabral? São dele estas palavras: “Viver, simplesmente viver, meu cão faz isso muito bem”. Mas José Miguel Wisnik ora é crítico, ora é letrista e compositor, portanto, é catedrático. Os violeiros empoleiraram-se nas cátedras e Fernando Pessoa virou afluente da MPB.<sup>13</sup>

Apesar do tom ácido do trecho acima, Tolentino declara nada ter contra a música popular brasileira e até mesmo gostar muito das composições de Chico Buarque e de

<sup>12</sup> HOLANDA. *Folha de São Paulo*, 1971.

<sup>13</sup> TOLENTINO. *Revista Veja*, 1996.

outros representantes da música nacional; contudo, o que ele aponta é o fato de a crítica conceber os textos musicais como poesia. “Gosto da música popular brasileira e também da de outros países, mas a música popular não se confunde com a erudita. Então, como é que letra de música vai se confundir com poesia?”. Com tal afirmativa, Tolentino tenta chamar a atenção para a troca de valorização que se faz ainda hoje entre produção cultural e entretenimento; quando se assiste a um show de Chico Buarque ou de um intérprete de músicas de Ary Barroso, Noel Rosa ou Tom Jobim, por melhor que sejam as canções e por mais que a composição seja bem elaborada e apresente conteúdo poético, o que se tem é entretenimento, mesmo que este apresente alto nível de qualidade. Na ótica deste crítico, “não se trata de cultura e muito menos de alta cultura. Por mais poético que seja, é entretenimento. E entretenimento não é cultura”.

Se, por um lado, encontramos espaço para a crítica musical nos meios acadêmicos, que destaca as letras de alguns compositores, e principalmente as letras de Chico Buarque, como opção capaz de preencher aquela lacuna deixada pela poesia, uma vez que as músicas desses compositores se mostram carregadas de elementos que nos levam a pensá-las em termos líricos, de outro ângulo, tem-se a corrente crítica que se mostra categórica ao diferenciar produção poética de produção musical, ou ainda, produção cultural e entretenimento. Portanto, a partir das considerações tecidas por Tolentino e baseando-nos na já citada afirmação de Anazildo, de que “em termos de criatividade, as letras poéticas representam a melhor poesia brasileira, na década de 70”, acreditamos que tais argumentos encerrem uma significativa problematização acerca da produção poética brasileira, no que tange ao lirismo, praticamente ausente da literatura poética nacional produzida a partir desse período, haja vista que se torna evidente o fato de a música popular ter assumido, mesmo que momentaneamente, o lugar antes ocupado pela produção poética. Tendemos a concordar com o fato de que tais letras – ou as de qualquer outro compositor – não substituem a poesia. Essas composições

apresentam conteúdo emocional e lírico, mas, mesmo assim, diferenciam-se da poesia, por estarem comprometidas com a questão do entretenimento, ou usando as palavras de Bruno Tolentino, “show bizz”. Além disso, é fundamental não se perder de vista que uma canção é composta por elementos melódicos, lingüísticos e entoativos, não devendo haver dissociação entre letra e melodia e, tampouco, a letra deve ser percebida unicamente como texto ou poema<sup>14</sup>.

Ainda nessa linha de análise, torna-se necessário salientar que a composição de uma música compreende a tessitura conjunta de letra e melodia, processo esse que geralmente indica o tom ou ainda o modo de compor, uma espécie de marca deixada por cada compositor. Nas palavras do músico e também professor Luiz Tatit, uma canção se realiza no processo de composição e decomposição simultâneos: “o cancionista compõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto com a entoação”, fazendo com que, desse modo, cada melodia “contemple seu texto”. Talvez seja esse um dos aspectos responsáveis por fazer com que as canções de Chico tenham se destacado e ainda hoje sejam merecedoras de notoriedade no cenário musical brasileiro. Em suas canções, música e letra se unem em uma relação de estrutura sígnica, sendo possível, dessa maneira, conciliar uma produção de caráter social, político e emocional. Para tanto, faz-se necessário buscar em cada acorde ou em cada nota musical toda a intensidade (duração, altura ou timbre) que esse acorde possui. Como consequência desse processo, cada letra musical carrega em si tonalidades próprias que vão ao encontro da estrutura musical proposta nas canções, além de inserir a palavra no contexto da frase musical, fato que torna possível o entendimento das canções de Chico Buarque no que concerne à letra, à música e à interpretação.

Nesse processo de composição, muitas vezes as canções, e principalmente as canções de Chico, assumem uma dimensão narrativa na qual é possível perceber o

---

<sup>14</sup> Tal discussão será desenvolvida mais amplamente no primeiro capítulo desta dissertação.

reflexo de experiências vividas no dia-a-dia, passando, dessa forma, a ser veículo de manifestação do pensamento e da expressão de sensações, fato que propicia uma identificação mais estreita com a população. Além do aspecto comunicativo, percebe-se também uma forte e significativa presença do lirismo nas composições de Chico: “a música de Chico veicula uma das mais altas e requintadas formas da poesia lírica”<sup>15</sup>, como disse o já citado Afrânio Coutinho; é como se suas canções canalizassem parte da necessidade de expressão de uma sociedade que já não podia falar por si mesma. Assim, as composições de Chico estariam ligadas à experimentação, à vivência de emoções.

Ao se afirmar que nas canções de Chico Buarque encontramos espaço para falar da vivência de emoções, torna-se possível associar as composições de Chico aos conceitos de lirismo dramático, desenvolvidos por Jorge Koshiyama e Hugo Friedrich. O desenvolvimento dessas idéias, que por sua vez ainda podem se vincular ao conceito de polifonia estudado por Mikhail Bakhtin, será feito nos capítulos 2 e 3 desta dissertação. Desta forma, propõe-se o estudo do tema do lirismo e da dramaticidade, articulados ao conceito de polifonia, nas composições de Chico Buarque de Holanda, sem dissociá-las, no entanto, de seu conjunto melódico-semântico.

---

<sup>15</sup> COUTINHO. *Correio da Manhã*: Anexo. 05/01/1972

CAPÍTULO 1:  
O LUGAR DA CANÇÃO NA OBRA DE CHICO  
BUARQUE DE HOLANDA

Francisco Buarque de Holanda: esse é um nome que se tornou “unanimidade nacional”, nas palavras de Millôr Fernandes. Não há quem, nos últimos quarenta anos, não tenha ouvido, cantado ou falado sobre o compositor ou suas canções. Alguns podem ter visto a *Banda* passar, ter conhecido a *Carolina*, a *Beatriz*, a *Terezinha*, a *Januária* ou até a perfeita *bailarina*; outros tantos podem ter ajudado a apedrejar a *Geni*. Pode haver ainda aqueles que levantaram *construções*, num *cotidiano* sem fim; ou saíram a percorrer *chapadões*, *sertões* e *idades*, presenciando, nas noites de *Copacabana*, as *meninas*, *vendendo suas bugigangas*. Outros ainda podem ter parado ante o *poente na espinha das montanhas* da cidade maravilhosa, que *quase arromba as retinas* daqueles que o vêem; há ainda aqueles que podem ter tentado subir montanhas e correrem contra o tempo, mas, em seguida, resolvem apenas seguir e catar *a poesia entornada no chão...* Em todos eles encontramos Chico Buarque: compositor brasileiro que canta o Brasil e os brasileiros com tamanha particularidade, a ponto de ser possível encontrar uma marca em suas canções, uma “dicção buarquiana”, tão nítida, que se torna possível dizer, ao se escutar uma de suas canções: “Essa música é do Chico!”.

E é exatamente no campo musical que Chico nos oferta inúmeras canções nas quais se encontram não somente um impecável esmero na composição da melodia,

como também um cuidadoso trabalho na elaboração das letras, que se encaixam perfeitamente a essa estrutura melódica. É dessa maneira que, com o tempo, as composições de Chico caem no gosto popular, havendo imediata identificação entre as músicas e o público que as canta. Tal identificação pode ter acontecido principalmente em decorrência do fato de as músicas de Chico abordarem aspectos da vida cotidiana do homem comum, falando de histórias e sentimentos que se mostram compartilhados por diferentes pessoas, independentemente da formação social, econômica e cultural que elas possuam.

Nascido no Rio de Janeiro, em 1944, Francisco Buarque de Holanda é filho do ilustre intelectual Sérgio Buarque de Holanda, autor de *Raízes do Brasil*, e de Maria Amélia Alvim Buarque de Holanda, pianista amadora e responsável por iniciar Chico no mundo da melodia. Este menino cresce, assim, em meio à atmosfera lingüística, literária e musical, vendo sua casa visitada por notáveis personalidades da época; alguns deles amigos de seu pai, outros de suas irmãs mais velhas. Aos treze anos, publica seus primeiros escritos sob o formato de crônicas no jornal da escola onde estudava, o colégio Santa Cruz. Aos dezoito, após ter lido muito da literatura clássica indicada por seu pai, descobre Mário e Oswald de Andrade, como também Guimarães Rosa, a quem confessa ter tentado imitar, buscando criar neologismos, encontrados, por exemplo, na canção *Pedro Pedreiro*: “Pedro pedreiro *penseiro*”. Em 1963 Chico é aprovado no vestibular da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, curso que não concluiu devido ao seu já irremediável envolvimento com a música. Em 1965, musica o poema de João Cabral de Melo Neto, *Morte e Vida Severina*, e lança seu primeiro disco, um compacto com a gravação de *Pedro Pedreiro* e *Sonho de um Carnaval*. No ano seguinte, tem-se a primeira composição de Chico a ser consagrada pelo público – a canção intitulada *A Banda*; música que disputou o primeiro lugar no II Festival da Música Popular Brasileira, com *Disparada*, de Geraldo Vandré, tendo ocorrido empate

como resultado final. Em 1967, Chico obtém o terceiro lugar nos dois festivais de que participa, sendo no II Festival Internacional da Canção, promovido pela TV Globo, com *Carolina* e no III Festival da Música Popular Brasileira, organizado pela TV Record, com *Roda Viva*. No ano seguinte, a parceria entre Chico e Tom Jobim garante a vitória de *Sabiá* no III Festival Internacional da Canção, promovido pela já citada TV Globo. Além disso, com apenas 22 anos e pouco mais de 30 músicas, Chico Buarque se torna o mais jovem depoente do Museu da Imagem e do Som. Hoje, com mais de sessenta anos de idade, Chico tem mais de trezentas músicas compostas, cerca de 34 discos gravados, além de seu trabalho desenvolvido para o teatro e na literatura, tendo escrito até agora 3 romances. Talvez seja possível, através desta breve trajetória, entender por que o compositor carioca ocupe, ainda hoje, importante lugar no cenário musical brasileiro.

Toda a popularidade de Chico fez com que seu nome se tornasse, desde a década de 60, objeto de muitos artigos, ensaios, estudos e críticas, tanto no meio jornalístico quanto no acadêmico. Alguns desses trabalhos retratam ora o Chico “intelectual”, ora o “bom moço” de família, ora o “jogador” do Politeama; outros, o “exímio” compositor, ou, ainda mais recentemente, o escritor de romances. Críticos e professores universitários analisam as composições de Chico, demonstrando ser possível estudar suas canções e seus livros sob múltiplos aspectos, entre eles, pelos veios sociais, políticos, históricos e literários, alguns deles já abordados na parte introdutória deste estudo.

Ainda que Chico transite pelos cenários musical, teatral e ficcional, faz-se mister salientar que existe uma idéia recorrente acerca do seu nome: pelo viés de suas composições, tanto a crítica acadêmica como a jornalística associam-no à produção poética brasileira, denominando-lhe poeta. É importante ressaltar, inclusive, o quanto é comum escutar a mídia televisiva e jornalística denominar certos compositores pela alcunha de “poeta”. Como apresentado na introdução desta dissertação, estudiosos como

Adélia Bezerra de Menezes, Affonso Romano de Sant'Anna, Augusto de Campos, Anazildo Vasconcelos, entre outros, retratam o “poeta” Chico Buarque quando enfatizam a capacidade do compositor de fiar, de tecer os fios das palavras, obtendo um produto diferenciado no que tange à produção popular da música no Brasil.

A sólida popularidade de Chico como compositor, conquistada a partir dos anos sessenta, veio intensificar a consolidação e a expansão da MPB. A produção musical, sobretudo a conhecida música popular sob o formato da canção, passa a ocupar, também, um lugar privilegiado na vivência sócio-cultural dos brasileiros, sendo reconhecida nos meios musical e acadêmico como espaço ideal para mediações, encontros e desencontros, bem como de fusões de variadas etnias, classes, regiões e culturas. A arte, de uma maneira geral e, particularmente, a literatura e a música, se constitui como parte integrante da vida em sociedade e deve, por conseqüência, ser compreendida como tal. Essas duas manifestações de arte têm traduzido, de uma forma ou de outra, os dilemas e anseios humanos, além de veicularem as utopias da sociedade.

A música vista sob essa perspectiva, como espaço de mediações e manifestações culturais, mereceu a atenção de Marcus Napolitano que, em seu livro *História e Música – história cultural a música popular no Brasil*, afirma ser o Brasil um lugar privilegiado, não apenas para ouvir música, como também para pensar a música. Ele tece considerações a respeito do fato de a música popular ter se tornado um tema presente tanto nos programas de graduação, quanto, especificamente a partir do final dos anos oitenta, nos programas de pós-graduação. Napolitano diz, ainda, que essa manifestação musical conhecida como canção é um produto do século XX, uma vez que a canção popular moderna brasileira nasceu no mesmo momento em que se instituiu o regime republicano no Brasil.<sup>1</sup> Apesar deste tema não ser o cerne da nossa pesquisa,

---

<sup>1</sup> NOTA: O pensamento de Napolitano parece ir ao encontro dos estudos publicados na coletânea intitulada *Decantando a República – inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*, organizado por Starling, H., Cavalcante, B. e Eisenberg, J. Neste livro, o papel da canção

achamos relevante discorrer mais algumas linhas sobre ele, haja vista sua relevância para a compreensão da dimensão alcançada pela obra musical de Chico Buarque.

Segundo Napolitano, é possível que a canção tenha adquirido o espaço que hoje ocupa em função da força da palavra oral, bem como do predomínio desta sobre a palavra escrita e também sobre a prática da leitura. Em um país em que os índices de analfabetismo e de semi-escolarização ainda são significativos é natural que pessoas comuns encontrem na fórmula da canção o resumo de tudo aquilo que se pronuncia ou se silencia no âmbito social. Seguindo esse caminho, vemos nascer no Brasil gerações de compositores que se dedicaram a “expor ao Brasil um certo conhecimento de si e a produzir um conjunto de referências comuns para o país a partir dos afetos, dos sonhos, das fantasias e dos interesses compartilhados de seus habitantes”<sup>2</sup>.

No Brasil, o nascimento da música remete-nos ao período de colonização, lembrando não só o batuque dos índios como também os cantos dos jesuítas que aqui aportaram. Mal comparando, pode-se dizer que esse encontro entre a música dos jesuítas e a dos indígenas seria a pré-história da canção popular brasileira. Tendo seu surgimento no século XVI, a música no país só mostraria sua força popular no final do século XVIII, através da consolidação das bases rítmicas conhecidas como modinha e lundu.

Baseando-nos ainda nos estudos de Napolitano, nota-se que a modinha, originalmente, trazia a marca da melancolia, apresentando também certa “pretensão

---

popular junto à história brasileira é evidenciado, de modo que seria possível se pensar no crescimento do interesse pelo estudo da canção na medida em que esse mesmo estudo nos possibilite um alargamento de nossa compreensão acerca de questões que remetem ao entendimento de nossa própria identidade, bem como de nosso próprio conhecimento nos âmbitos individual e coletivo. Esta obra se apresenta dividida em três volumes. O primeiro deles, *Retrato em branco e preto da nação brasileira*, retrata as origens do samba carioca, bem como sua massificação para suscitar a discussão de como a história da canção popular está entrelaçada à história da República brasileira. No segundo volume, *Outras conversas sobre os jeitos da canção*, tem-se uma reflexão sobre os mutáveis significados de nação divulgados pela canção popular: sátiras políticas, sambas de exaltação, canções de protesto, entre outras. Por fim, do último volume, *A Cidade não mora mais em mim*, emergem diferentes personagens, tais como o malandro, a mulher, o negro, o marginal, o retirante, etc, todos eles tipificados pela canção popular, numa demonstração de como os compositores têm pensado os mais diversos cidadãos brasileiros.

<sup>2</sup> NAPOLITANO. *História e Música – história cultural da música popular no Brasil*, p. 12.

erudita na interpretação e nas letras”<sup>3</sup>, principalmente na forma clássica, adquirida no período do II Império. Tal modalidade musical surge no país em fins do século XVIII, com suas raízes fincadas na canção de origem portuguesa de cunho amoroso e sentimental. Seu inventor, segundo estudos de Antônio Cândido, seria um mestiço brasileiro, Domingos Caldas Barbosa, que misturou à modinha um pouco do lundu, além de inserir nessas composições o vocabulário mestiço do Brasil-colônia. Outro nome talvez também tão notório como o de Domingos Caldas Barbosa seja o do poeta árcade Silva Alvarenga. Com o passar dos anos, ainda durante o II Império, a modinha se torna quase uma presença obrigatória nos salões da Corte. No final do Império, a modinha não mais se restringe aos salões e ganha popularidade, tornando-se uma das “matrizes” da seresta brasileira.

Já o lundu, dança africana de meneios licenciosos e sapateados, foi trazido ao país pelos escravos bantos e sofreu modificações, sendo transformado em uma forma de canção – o lundu-canção – e numa dança de salão. A diferença básica entre essas duas formas está no ritmo, já que o lundu-canção apresenta andamento mais rápido e marca rítmica mais acentuada e sensual do que a modinha. Esses dois padrões, de origem africana e europeia, respectivamente, alternaram-se e combinaram-se das mais variadas e surpreendentes formas durante o percurso da música popular do Brasil imperial, deixando profundas raízes na música popular dos dias de hoje.

Vale ainda salientar que, durante o período colonial e o Primeiro Império, além dos já citados lundu e modinha, também as valsas, polcas e tangos de diversas origens estrangeiras encontraram no Brasil uma nova forma de expressão. Já no século XIX surgem os conjuntos de chorões, que adaptam as formas musicais europeias, tais como a mazurca, a polca e o “scottisch”, ao gosto e à forma brasileira de se tocar esses ritmos. A partir da “abrasileirização” dessas formas surge, então, o choro, e firmam-se novas

---

<sup>3</sup> NAPOLITANO. *História e Música – história cultural da música popular no Brasil*, p. 40.

danças, como, por exemplo, o maxixe. O aparecimento da canção popular brasileira teve ainda como fatores determinantes, já no século passado, o carnaval carioca, o samba e o surgimento do gramofone, fatores esses que a popularizaram junto ao público.

Pode-se dizer, então, que a música popular, desde o final do século XIX, liga-se, assim, ao movimento de urbanização e ao surgimento das classes populares. Esse novo fator social e econômico faz com que aumente o interesse por uma música voltada para a rotina e a cultura urbanas. Num primeiro momento, a música popular no Brasil ainda incorpora algumas formas e valores musicais da Europa. Todavia, na proporção em que a classe média – sobretudo a trabalhadora – se recusava a seguir o padrão étnico originalmente europeu e se misturava aos grupos de descendência negra e indígena, novas formas musicais se desenvolvem. Assim, apesar de bravamente combatida pelos críticos mais exigentes do período, a canção popular cantada se firma no gosto das novas camadas urbanas.

Além de ter se consolidado no berço da República e, conforme já discurremos acima, de se perceber nela a força da oralidade, em decorrência do predomínio da palavra oral sobre a escrita, a canção se apresenta como produto do século XX, não só para Napolitano, mas também na concepção de Luiz Tatit. Em sua mais recente publicação, intitulada *O Século da Canção*, Tatit afirma terem sido os cem anos passados suficientes para a “criação, consolidação e disseminação de uma prática artística que, além de construir a identidade sonora do país, se pôs em sintonia com a tendência mundial de traduzir os conteúdos humanos relevantes em pequenas peças formadas de melodia e letra”<sup>4</sup>. Percebe-se, assim, que, no decorrer do século XX, a canção brasileira tornou-se espaço de livre acesso para artistas híbridos, músicos, poetas e cantores, ente tantos outros. Contudo, tal espaço só foi ocupado por essa diversidade de fisionomias depois de muitas misturas e transformações.

---

<sup>4</sup> TATIT. *O Século da Canção*, p. 11.

Ao reiterar tal afirmativa, Tatit ainda esclarece que a canção brasileira, na forma em que se apresenta, vem incorporando uma enorme variedade de fisionomias ao longo do tempo. Nesse percurso temporal, tornou-se trabalhoso definir artisticamente a canção, bem como sua apreciação crítica, uma vez que ela comportou-se, em sua origem, como “organismo mutante que ludibriava os observadores por jamais se apresentar com o mesmo aspecto”<sup>5</sup>. Dentre as variadas fisionomias inseridas na canção brasileira, decorrentes dos vínculos religiosos ou da cultura africana e indígena, por exemplo, um traço se torna forte e evidente: a presença da oralidade nas canções populares. Segundo os estudos desenvolvidos por Tatit, tal oralidade, bem como a percussão são fatores que, desde o descobrimento do Brasil, vêm marcando a sonoridade do país, “ora como manifestação crua, ora como matéria prima da criação musical, ora como fator étnico ou regional”<sup>6</sup>. Essa sonoridade difundida nas canções percorreu também o ambiente literário dos primeiros séculos de descobrimento. A respeito desse assunto, José Ramos Tinhorão<sup>7</sup> ressalta o poeta baiano Gregório de Matos Guerra e sua faceta “cancionista”, quando o poeta “aponta sua predileção pelo fundo de acompanhamento à viola e pela forma de canto falado”.

Da mesma maneira que Napolitano e Tatit, o próprio Chico Buarque é outro nome a ver a canção, tal como a conhecemos, como produto pertencente ao século XX. O compositor comenta, em entrevista à *Folha de São Paulo*, que a canção “é um fenômeno próprio do século passado”. Este comentário veio à tona quando o jornalista da *Folha* questiona Chico sobre o motivo de ele ter aceitado o convite de Roberto de Oliveira para a produção de uma série de programas para a TV, no qual o compositor deveria fazer uma revisão de sua obra. Vejamos a própria declaração de Chico:

Para mim é um pouco incômodo ficar revendo fitas antigas, falar sobre canções do passado. Estou, na verdade, cedendo a uma demanda

---

<sup>5</sup> TATIT. *O Século da Canção*, p. 12.

<sup>6</sup> *Idem*, p. 19.

<sup>7</sup> TINHORÃO. *História Social da Música Popular Brasileira*, p. 47.

que existe – e acho que cada vez mais. Isso é curioso. Talvez tenha razão quem disse que a canção, como a conhecemos, é um fenômeno próprio do século passado, tal é a quantidade de releituras, de compilações, de relançamentos, de gente cantando clássicos – e isso no mundo inteiro. Os meus próprios discos são relançados de formas diferentes pela indústria, em caixas e caixotes, embrulhados “assim e assado”, com outra distribuição das músicas. E há um interesse muito grande por isso. Se eu lançar um disco novo, vou competir comigo mesmo. E devo perder.<sup>8</sup>

Ao tecer tais comentários, parece que Chico descreve um esgotamento histórico, na medida em que percebe não mais haver interesse no aprimoramento da qualidade musical, sendo rara uma efetiva contribuição para o aperfeiçoamento da canção: “por melhor que seja, por mais aperfeiçoada que seja, parece que não acrescenta grande coisa ao que já foi feito... Se você reparar, a própria Bossa Nova, o quanto é popular ainda hoje, travestida, disfarçada, transformada em drum'n'bass”.

Nessa mesma entrevista, diz ainda o compositor que o “rap” talvez seja a negação deste gênero musical, conhecido como canção:

Essa tendência de compilar e reciclar os antigos compositores, de certa forma, abafa o pessoal novo. Se as pessoas não querem ouvir as músicas novas dos velhos compositores, por que vão querer ouvir as músicas novas dos novos compositores? Quando você vê um fenômeno como o rap, isso é de certa forma uma negação da canção tal como a conhecemos. Talvez seja o sinal mais evidente de que a canção já foi, passou.<sup>9</sup>

Com essa declaração, vemos a música brasileira retratar um quadro repetitivo, circular, no qual os intérpretes, por não terem material melhor para gravar, acabam por recorrer a músicas já consagradas pelo público, apenas revestindo-as de um novo arranjo. Tudo isso para manterem um certo sucesso comercial e permanecerem no concorridíssimo mundo do “show bizz”. Exemplo muito claro dessa declaração pode ser encontrado nos últimos trabalhos realizados pelo famoso cantor e compositor popular, Djavan. Em 1999, o artista lançou dois cd's, gravados ao vivo, no Rio de Janeiro, cada

---

<sup>8</sup> HOLANDA. *Folha de São Paulo*, 26/12/2004.

<sup>9</sup> Idem.

um com 13 canções sendo que, destas, 11 são regravações dos sucessos acumulados ao longo de 25 anos da sua carreira musical e apenas 2 músicas são inéditas, repetidas, aliás, nos dois discos. São, na realidade, 26 músicas gravadas para duas novas composições. Ainda no período de escrita desse trabalho, que ora apresentamos, houve novo lançamento do referido artista: novo disco de regravações de suas músicas, só que, desta vez, dentro de uma “roupagem” eletrônica, voltada para as discotecas. A insistência nas regravações, tendência essa mundial, nos dizeres de Chico, tem sido o maior ponto considerado para se afirmar que o século passado foi o grande espaço em que a canção popular conseguiu se abrigar. Tal problematização acerca do lugar da canção nos dias de hoje talvez seja terreno ainda pouco investigado, sujeito a novos e pertinentes estudos no futuro. Utilizamos, todavia, as declarações de três especialistas no assunto que, por sua vez, vêem a canção sob o mesmo prisma, considerando-a, pelas peculiaridades que apresenta, produto genuinamente pertencente ao século XX. Acreditamos que os estudos aqui mencionados possam também contribuir para que se pense nas canções de Chico como rico material de pesquisa, tanto na área musical quanto na literária.

Após essas reflexões sobre a canção, como gênero particularmente inserido no século XX, podemos retomar os estudos realizados por Napolitano. Segundo as pesquisas deste escritor, o que se pode observar, ao longo da história do nosso país, é uma longa trajetória musical, influenciada tanto pelos hinos de catequese e cantos gregorianos, advindos do período de catequização indígena, quanto pelos batuques e ritmos africanos, herança do cotidiano escravista. Ainda desses batuques negros originou-se o “canto responsorial” – espécie de “diálogo de uma voz solo com o coro”<sup>10</sup> –, segundo os estudos de Tatit; de tais cantos nascem algumas das diretrizes da sonoridade brasileira. Vale lembrar aqui que os nomes de Domingos Caldas Barbosa e

---

<sup>10</sup> TATIT. *O Século da Canção*, p. 22.

Silva Alvarenga, autores e intérpretes de lundus e modinhas no século XVIII, destacam-se como veiculadores de alguns desses direcionamentos da canção. Suas composições embasavam-se em ritmo proveniente dos batuques e suas melodias já deixavam entrever gestos e modos de expressão da fala comum, fato que lhes permitia “dizer” o texto, simultaneamente, com graça e persuasão. Paralelamente a esses aspectos, a música erudita, no Brasil, abstraía-se da sonoridade nativa para buscar outros tons, que marcariam, ainda segundo os estudos de Tatit, a passagem do Brasil-colônia para o Brasil-império. Anos mais tarde, a modinha passa a representar uma espécie de berço da canção brasileira, cuja marca seria o tema amoroso, além da oralidade que lhe é inerente. A consolidação de tal composição veio, de certa forma, resgatar a tradição poética clássica, uma vez que pontuava o caráter oral de nossa sociedade. Como já exposto anteriormente, na literatura romântica brasileira, por exemplo, a poesia não pôde prescindir da música: Castro Alves, Gonçalves Dias e Fagundes Varela, entre outros, fizeram muitos poemas que foram divulgados através de serenatas. Esse tipo de composição, conhecida por ter parentesco com a modinha, além de conter também cunho sentimental, caracteriza-se, ainda, por ser feita para ser cantada durante a noite. O costume dos seresteiros, de se juntarem debaixo de uma janela para cantar à moça cortejada, faz lembrar os trovadores e menestréis da Idade Média, que também se especializaram por apresentar canções amorosas nos palácios ou nas ruas.

Já no início do século passado, além das serestas, dos lundus e das modinhas, outra série de ritmos, agrupados sob a denominação de “samba”, ganha força e popularidade. Nos anos vinte, surge o teatro de revista. A partir de então, a música ganha novo espaço, novo fôlego e um público bem maior. As revistas caracterizavam-se por fazerem a combinação entre teatro e música, e, de certa maneira, davam continuidade às operetas do século XIX; dirigiam-se particularmente a um público que

desejava apenas diversão. As ações teatrais eram invariavelmente entremeadas por canções, a maioria delas feita especialmente para aqueles espetáculos.

O teatro de revista cede lugar ao rádio, veículo primordial de divulgação da música popular na década de 30. Nesse período, as estações de rádio são autorizadas, pelo governo de Getúlio Vargas, a se organizarem como empresas comerciais, fato que fez com que as rádios passassem a ser mantidas, basicamente, pelos anúncios publicitários, especializando-se, conseqüentemente, num tipo de programação destinada ao puro entretenimento. Assim surgiram os primeiros programas musicais, grandes impulsionadores da música popular no período. Com o rádio, a canção abandona a platéia restrita das salas de cinema e do teatro de revista para atingir um público muitas vezes maior.

Ao mesmo tempo, os sambas e marchinhas urbanos, aos poucos, passam a aquecer o carnaval e se mostram como importante meio de comunicação. Esses ritmos firmaram sua base na fala cotidiana do brasileiro, tais como entoações e expressões usadas em conversas corriqueiras. Influenciadas ainda pelas operetas e pelo teatro musicado, tais composições se voltavam cada vez mais para os assuntos cotidianos e para a diversão. Dentro desse gênero de composição, destacaram-se, ao longo de algumas décadas, nomes como os de Sinhô, Lamartine Babo, Ary Barroso, Noel Rosa, Ismael Silva, Carmem Miranda e Araci de Almeida, entre outros tantos, tornando-se consagrados porta-vozes dessa modalidade musical. Sobre esse gênero – o samba – Tatit afirma que, com o registro sonoro das canções nos discos, “ficava claro que esses sambistas sabiam como ninguém juntar melodia e letra, fazê-las flutuar sobre tempos e contratempos da batucada e ainda harmonizar a cantoria com violão, cavaquinho ou piano”<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> TATIT. *O Século da Canção*, p. 39-40.

A gravação de discos e a divulgação das canções pelo rádio fizeram com que o número de compositores conhecidos aumentasse e, ainda, com que a galeria de cantores se expandisse, fazendo com que as cifras de vendagem de discos, conseqüentemente, subisse. Criou-se, nesse instante, o “show business” da canção, e a música popular brasileira entrou em sua “fase de ouro”. Nesse período de grande apogeu da música popular, pode-se destacar o nome de Noel Rosa como um dos mais expressivos e consagrados compositores. Além do fato de ter composto músicas nos diversos gêneros musicais, tais como a toada, o samba, o samba-canção, choro, valsa, dentre outros, o “poeta de Vila Isabel” se destaca também por ter recriado e descoberto novos caminhos para a música popular, contribuindo ainda para fazer do samba uma linguagem musical brasileira. Noel foi o primeiro compositor branco e de classe média, segundo os estudos de Castelar de Carvalho, a “subir as favelas cariocas... reunindo os sambas do morro e do asfalto”<sup>12</sup>. Sua fama, por conta do caráter original e renovador advindos da combinação dos aspectos musical, lingüístico, temático e poético, contribuiu para que o prestígio do compositor brasileiro de música popular crescesse. Com relação aos novos caminhos da música brasileira, o produtor Almir Chediak, ao organizar o Songbook de Noel, afirma que ele “foi o primeiro compositor modernista da música brasileira e continua sendo, hoje, tão moderno quanto muitos dos nossos compositores contemporâneos”<sup>13</sup>. Tom Jobim diz em entrevista a Chediak que o estilo de Chico Buarque se compara ao de Noel Rosa, principalmente no tocante ao enlace de letra e melodia. O compositor ousou quando usou harmonias diferentes e modulações de tom, abusando de dissonâncias e de inversões – ainda incomuns naquela época, segundo Castelar –, fatores responsáveis pela antecipação de uma prática só encontrada nas canções do período pós-bossanovista e que, atualmente, por serem demasiadamente usados, já “se tornaram clichês”, nas palavras de Tom Jobim. Também como acontece

---

<sup>12</sup> CASTELAR. *Noel Rosa: Língua e estilo*, p. xv.

<sup>13</sup> CHEDIAK. *Songbook Noel Rosa*, p. 5.

nas composições de Chico Buarque, as canções de Noel Rosa tematizam a mulher, o malandro, o amor, a cidade, além de trazerem exemplos de intertextualidade e intratextualidade, bem como da combinação de malícia e ironia, tudo isso acompanhado de uma linguagem despojada, comunicativa, direta e bem-humorada, mas que, por outro lado, não dispensa o trabalho artístico com as imagens. Importante destacar ainda que muitas das canções de Noel Rosa nasceram a partir do retrato do cotidiano do povo, numa linguagem bem próxima do coloquial, características essas também vanguardistas para a música popular nascente no país. Com ele, o samba ganha espaço e em algumas de suas canções<sup>14</sup> já é possível perceber o compositor se valer não só da voz feminina como veículo de sua expressão, bem como do aspecto polifônico, no qual dois eu-líricos – masculino e feminino – dialogam e cantam conjuntamente. Castelar ainda assegura que, muitas vezes, ao se valer de tais recursos, Noel busca a afirmação da dignidade da cultura do samba, tantas vezes desprezada pelas elites. Torna-se importante salientar, ainda uma vez, que Noel Rosa conferiu importância nunca antes dada à figura do compositor, dando ainda status de poesia às letras de seus sambas.

Já nos anos quarenta, o rádio chega ao ápice do seu prestígio como meio de comunicação. Começava, por isso, o apogeu dos programas de auditório, carro-chefe de divulgação da música popular do Brasil. A platéia que freqüentava os programas de rádio era composta, sobretudo, por moças vindas das camadas bem pobres da população. Elas eram chamadas de “macacas de auditório”, pelo fanatismo com que adoravam seus ídolos. Nesse sentido, era natural que o prestígio do cantor, por ter maior contato com a platéia, suplantasse o prestígio do compositor. Este raramente cantava em público porque, de um modo geral, não possuía os requisitos básicos, tais como voz potente e aparência sedutora e condizente, para que se transformasse em ídolo dos auditórios de rádio.

---

<sup>14</sup> Castelar reúne em seu livro alguns exemplos do uso da voz feminina nas canções, a saber: *Verdade duvidosa*, *Fiquei sozinha*, *Tenho um novo amor*, *Voltaste pro subúrbio*, entre outras.

Nesse mesmo período, é relevante lembrar que o cinema brasileiro começa a viver sua fase de chanchadas, caracterizadas por serem comédias ligeiras destinadas a um “público maior e pouco exigente”, segundo Aguiar<sup>15</sup>. Em consequência disso, a relação entre o artista e o público, agora mais intensamente entremeada pelo rádio, pelo cinema e pela imprensa, impunha um gênero de canção que abandonaria a qualidade das músicas em nome do apelo popular imediato, sem o qual não seria possível o sucesso comercial em larga escala, uma vez institucionalizado o “show bizz” no âmbito musical.

Até meados da década de cinquenta, o samba-canção simbolizava o gênero musical vigente. Através de sua popularidade, pode-se afirmar que a música popular deixava para trás a simplicidade e o humor das composições mais típicas de Noel Rosa e cedia espaço para as composições de Ary Barroso, compositor ícone da Era do Rádio. É preciso lembrar, no entanto, que a obra de Ary Barroso não se popularizou somente por esse tipo de composição e ele ainda hoje é considerado pelos críticos musicais o maior nome do samba-exaltação, sendo o mais famoso deles *Aquarela do Brasil*. Tal canção, composta em 1939, já foi gravada centenas de vezes em todo o mundo e passou a ser conhecida como o hino nacional “alternativo” brasileiro, principalmente no exterior.

Durante o período do governo do presidente Juscelino Kubitschek, entre 1956 e 1960, vê-se que o desejo de modernização do país traz à tona também um enorme desejo de se modernizar a canção brasileira. O rádio cede espaço à televisão, que inicia seu projeto de monopólio de comunicação da sociedade brasileira. Esse momento de mudanças, expansões e experimentações era propício para que se procurassem novas alternativas musicais que substituíssem ou mesmo expandissem os gêneros musicais em voga no período, tais como a valsinha, o samba-exaltação, o bolero e o samba-canção. Nesse cenário aparece, então, a Bossa Nova.

---

<sup>15</sup> AGUIAR. *A Poesia da Canção*, p. 29.

A expressão Bossa Nova foi usada pela primeira vez por ocasião do lançamento do LP de João Gilberto, intitulado *Chega de Saudade*; tal locução pretendia indicar o modo diferente de um grupo de jovens músicos da classe média-alta compor, tocar, cantar e de se apresentar. Essa nova proposta se transforma no movimento musical que objetivava combater o “mau gosto” das músicas do rádio, evitando-se também o exagero e a “grandiloquência” das composições consagradas da Era do Rádio. No tocante ao aspecto melódico, a Bossa Nova procurou harmonizar o samba e o jazz, deixando no passado o uso de acordes simples e tradicionais, optando pelos acordes alterados em grande quantidade, os chamados “acordes dissonantes”, além da criação de novos dedilhados ou posições instrumentais, fato que possibilitou o enriquecimento e a incursão da melodia por tonalidades outras, distantes do original. Também a estrutura rítmica desenvolveu-se de maneira diferenciada, deixando de ser simétrica e passando a possuir estrutura própria e independente do canto. Segundo as palavras do maestro Júlio Medaglia<sup>16</sup>, o lançamento dessas canções propunha uma “música voltada para o detalhe, e para a elaboração mais refinada com base numa temática extraída do próprio cotidiano: do humor, das aspirações espirituais e dos problemas da faixa social onde ela tem origem”. O resultado dessa mudança foi uma música mais voltada à audição que ao espetáculo.

Esse resultado possibilitou que se atentasse agora para a figura do compositor, uma vez que, de acordo com a nova proposta musical, eles mesmos poderiam cantar suas canções, já que o movimento da Bossa Nova dispensava a potência vocal, o conhecido “vozeirão”, e privilegiava mais a música de autor que a música de intérprete. De acordo com os estudos de Aguiar<sup>17</sup>, o advento *bossanovista* buscou na linguagem cotidiana “recursos para exprimir poesia”, recursos esses já largamente praticados por Noel Rosa, Assis Valente e Lamartine Babo, entre outros, e percebidos também como

---

<sup>16</sup> MEDAGLIA. In: CAMPOS. *Balanço da Bossa e outras Bossas*, p. 78.

<sup>17</sup> AGUIAR. *A Poesia da Canção*, p. 35.

uma tendência na expressão de nossos poetas modernistas. Por apresentar essa proposta inovadora, além de mais sofisticada e bem elaborada em termos musicais, a Bossa Nova internacionalizou a música popular brasileira, que passou a ganhar prestígio nos mercados estrangeiros – cujo exemplo máximo foi a gravação de *Garota de Ipanema* na voz de Frank Sinatra.

Entretanto, apesar dessa internacionalização, a Bossa Nova, como movimento de música popular, durou bem pouco: quatro anos e, nesse período, houve exceções no que tange à qualidade das composições. Há que se ressaltar que nem tudo na Bossa Nova obedeceu ao padrão melódico e ao cuidado na elaboração das letras. Alguns compositores optaram por escrever canções que usavam, propositalmente, temas, a princípio, banais, como os encontrados nas canções *Barquinho*, de Ronaldo Bôscoli e *Maria Ninguém*, de Carlos Lyra; essas músicas exemplificam um tipo de composição cujas letras são apenas um sugestivo jogo de palavras e que não querem, obrigatoriamente, expressar nada além do que diz a própria letra: “(...) e o barquinho vai, a tardinha cai, (...)”. Assim, pode-se dizer que a Música Popular Brasileira vive, entre os anos de 1962 e 1965, uma fase de “águas mornas”, expressão usada por Affonso Romano de Sant’Anna. Nesse período, a televisão se consolida – através do seu apelo comunicativo-visual – como forte meio de comunicação e deixa o rádio em segundo plano. Surgem, então, os musicais gravados no teatro da TV Record, que chegariam, também, para aquecer o clima *morno* deixado pelo refluxo da Bossa Nova.

Nesses programas, lançaram-se os nomes daqueles que seriam os principais herdeiros da geração Bossa Nova: Chico Buarque de Holanda e Caetano Veloso, que se viram encarregados de revitalizar a MPB. E, em decorrência da valorização do compositor de música popular já citada anteriormente, bem como da maior proximidade dele com o público, além da qualidade lírica de suas composições, Caetano e Chico passaram a ser vistos como porta-vozes de um tempo e dos dilemas e vivências de toda

aquela geração. Cantores de enorme talento e grande amor à tradição da música popular brasileira, Chico e Caetano saltaram da noite para o dia das cadeiras universitárias para os palcos da televisão. Em muito pouco tempo eram transformados em celebridades. Por todos esses aspectos, a canção ganhou assim, pela primeira vez, um status antes impensável, com o direito, inclusive, de uma crítica musical de formação acadêmica.

É nesse momento, portanto, que as composições de Chico Buarque se destacam, havendo reconhecimento do talento do compositor tanto por parte do meio artístico quanto do público. E o sucesso de suas canções foi devidamente consolidado na década de 70, período no qual muitas delas se tornaram conhecidas por conta das ditas “músicas femininas” e das “canções de protesto”. Chico atinge o ápice do reconhecimento desejado por qualquer cantor ainda muito jovem. Suas letras deixam de ser somente cantadas e passam também a ser motivo de comentários e análises baseadas em critérios acadêmicos.

Paralelamente a isso, Chico ganha também fama de poeta e torna-se o mais novo representante da poesia brasileira, tendo suas canções incluídas no que havia de melhor da produção poética brasileira, segundo os estudos de parte da corrente crítica já apresentada neste estudo. Ainda hoje se podem encontrar artigos sobre o compositor no qual se tem a apresentação de Chico Buarque como “o poeta Chico”, atribuição da qual, aliás, ele sempre se esquivava, dizendo que poesia é domínio de Bandeira e de Drummond. No entanto, apesar de não se denominar poeta, Chico foi um dos primeiros compositores a inserir a impressão das letras das músicas na capa dos discos que lançava, elemento esse importante para o acompanhamento da melodia.

Ainda a respeito da associação entre produção poética e musical, torna-se necessário salientar, por sinal, que a retomada da relação mais estreita entre música e poesia já havia se realizado na figura de Vinícius de Moraes, quando o poeta modernista adentra, por volta de 1958, o cenário musical, revitalizando-o com uma nova proposta

artística veiculada no primeiro LP convencionalmente apontado como início da Bossa Nova. Esse seria o passo decisivo que o conduziria a uma carreira inteiramente diversa, no cinema e, sobretudo, na música popular. Vinicius de Moraes sempre foi visto por seus leitores como o poeta da paixão, deixando em seus versos a marca do erotismo e da sensualidade, nos quais ele dá mostras da retomada de um lirismo clássico através dos temas ora listados. O percurso lírico do poeta se fez a partir do diálogo que ele estabelece com a tradição clássica, na qual grandes poetas cantaram o amor, a paixão, a mulher, etc. Nos estudos de Kaio Carvalho Carmona encontramos um trecho que reitera a presença lírica retomada nos versos de Vinicius de Moraes. Diz ele: “talvez seja esta a marca presente na lírica de Vinicius: o reconhecimento de seu lugar no tempo na medida em que tem consciência de um caminho poético já percorrido e que deve ser revisitado e, à sua maneira, reestruturado, agregando um novo trecho”<sup>18</sup>. É a partir dessa possibilidade de se resgatar o passado, através de uma reflexão do tempo presente, que Vinicius de Moraes aporta no terreno da música popular, trançando, nas melodias, toda a técnica poética de que ele se faz portador. Sua música canta não só o amor, a paixão e a mulher, mas, também, expressa a voz da sociedade, uma vez que retrata muitos dos desejos, expectativas e experiências do homem comum. É importante ressaltar, porém, que todos os outros lugares por que Vinicius de Moraes transitou, como a música, o teatro ou mesmo as críticas de cinema que fez, têm por ponto de partida sua experiência poética. Todavia, mesmo antes de adentrar o cenário musical, já se percebia nos versos de Vinicius a antiga relação estabelecida entre música e poesia, quando o poeta explora a musicalidade das palavras na escrita de seus textos. A exploração de tal sonoridade resulta em características lúdicas encontradas em toda a obra do poeta, especialmente no livro *Poemas, sonetos e baladas*, livro que, novamente segundo os estudos de Kaio Carmona, “procura abarcar o universo sensual da música, marcando não só uma

---

<sup>18</sup> CARMONA. *Um lírico dos tempos: erotismo e participação social na poesia de Vinicius de Moraes*, p. 11.

proposta consciente do trabalho com as palavras, como uma abordagem formal direcionada à dimensão musical”<sup>19</sup>. Nesse livro, os poemas fazem alusão direta a manifestações musicais, tais como sonetos, baladas, canções, “cântico”, “trecho”, “allegro” e “valsa”. Entre 1946 e 1958, contudo, não só Vinícius de Moraes silenciou-se no plano da poesia literária, como sua obra se tornou estranha aos parâmetros críticos que passaram a vigorar. De fato, como letrista e por sua associação com compositores famosos da música popular – ao lado de Tom ele faria suas melhores canções, com versos concatenados a uma melodia – Vinícius de Moraes é descoberto e aclamado pelas novas gerações como um dos grandes representantes de nova estética musical conhecida por Bossa Nova. Segundo Luiz Nassif <sup>20</sup>, “a marca maior do movimento foi Vinícius. Ele deu a temática, o modo de vida carioca, a paixão desenfreada e moderna. Com ele, Tom Jobim atingiu seus maiores momentos”. Na música, ainda segundo Nassif, Vinícius de Moraes foi o letrista clássico “da dor-de-cotovelo, o autor das mais expressivas cantigas infantis modernas: *Era uma casa, muito engraçada / não tinha teto, não tinha nada*, o homem das críticas sociais”.

Nota-se, ainda, que os elementos pertencentes à temática lírica vinicianiana, como o mar, a mulher e a música, também aparecem como temas em suas composições. Lembremos aqui *Garota de Ipanema*, canção que, além de retratar os temas acima lembrados, traz em si um sofisticado trabalho de adequação de letra e melodia; nela, encontramos um diálogo sonoro entre letra e música, entre a dimensão fonética e a linha melódica. Quando se ouve, por exemplo, “Olha que coisa mais linda/ Mais cheia de graça/ É ela menina/ Que vem e que passa/ Num doce balanço, a caminho do mar”, o balanço da garota tem expressão vocal graças ao jogo das vogais com o ritmo sincopado. Dessa forma, o poeta se insere no meio musical, conseguindo adaptar

<sup>19</sup> CARMONA. *Um lírico dos tempos: erotismo e participação social na poesia de Vinícius de Moraes*, p. 36-37.

<sup>20</sup> NASSIF. *Folha de São Paulo*, 30.07.2000.

eximamente o verso à música, dando certo tom de sofisticação ao processo de composição das canções, fato que ajudou a conferir maior credibilidade à canção popular. Com isso, Vinícius constrói a ponte músico-poética na arte brasileira; ponte essa que veio se fortalecer quando as relações entre ele, Chico Buarque e Tom Jobim se estreitam, o que resultou em belíssimas e famosas parcerias, tais como *Samba de Orly* – que data do período do exílio “voluntário” de Chico Buarque na Itália (composição feita em parceria de Chico, Toquinho e Vinícius) –, *Valsinha*, *Gente Humilde*, entre outras. Chico Buarque, aliás, disse em entrevista que ele se considera um discípulo de Vinícius de Moraes, “que foi o grande cantor das mulheres. Ele [Vinícius] recorria muito às cantigas de amigo. Era um conhecedor dos trovadores, muito mais do que eu. Eu pego isto por via indireta”<sup>21</sup>.

Ainda com relação à união de música e poesia feita por Vinícius de Moraes, Perrone<sup>22</sup> corrobora as reflexões aqui expostas, ao afirmar que:

Não há dúvida de que a simples presença de um poeta largamente respeitado contribui para que a música popular passasse a ser mais levada em conta no cenário artístico tanto por parte dos produtores quanto por parte dos consumidores. Vinícius é uma figura de transição muito importante, uma ponte histórica, que consegue adaptar a música ao verso, traz nova sofisticação à arte da canção, estimula a reação do público à poesia (...), e fornece modelos gerais de dicção e expressividade a serem imitados por outros letristas. Ele consegue criar uma junção entre as esferas da música e da literatura dos anos 60. Vinícius constrói um palco de comunicação músico-poética no Brasil contemporâneo em cima do qual muitas outras figuras iriam, mais tarde, criar.

Retomando as considerações acerca do tema que entrelaça música e poesia, no qual a música passa a ocupar o espaço antes reservado à poesia, temos uma declaração de Chico Buarque, na qual o compositor afirma, com muita segurança que, para ele, música e poesia são coisas distintas e acrescenta, ainda, que a música e a letra na canção

---

<sup>21</sup> Entrevista concedida ao professor Rinaldo Nunes Fernandes por ocasião da defesa de sua dissertação de mestrado intitulada *A mulher nas canções de Chico Buarque*, pela Universidade Federal da Paraíba, p. 148.

<sup>22</sup> PERRONE. *Letras e letras da MPB*, p. 28.

popular andam juntas, como elementos que devem formar um só conjunto. Vejamos suas declarações acerca desse tópico:

Eu não concordo com essa colocação [de ser chamado de poeta], pelo fato mesmo que o meu ofício é outro, é o do artista que faz música e letra, coisas muito ligadas uma à outra. Eu discordo dessa coisa dos caras, às vezes, quererem elogiar dizendo: “Para mim você não é um compositor é um poeta”, como qualquer outra, e eu desafio os poetas maiores a fazerem letras de música, porque é uma parada diferente. Não escrevo poesia, não gosto de ler minhas letras publicadas em forma de poesia. É outra coisa para mim, como também não gosto das músicas sem as letras. São feitas juntas, nasceram juntas, têm que caminhar juntas<sup>23</sup>.

Todavia, parece que a insistência da recusa se torna proporcional à insistência de ver o compositor como poeta. Tal tema merece especial atenção e, por isso, dedicaremos algumas páginas à discussão de possíveis motivos alegados para se substituir a produção poética brasileira pela canção popular.

O envolvimento de poetas no meio musical já é notório desde longa data, como já o dissemos anteriormente; no entanto, a partir da década de 70 do século passado, esse envolvimento se fez mais consistente. Durante esse período, podem-se destacar dois movimentos na poesia: o concretismo – que levará ao poema-processo – e a poesia retórica e política de Ferreira Gullar, Thiago de Mello, Geir Campos, entre outros, que se opunha à assepsia paulista dos irmãos Campos. De qualquer maneira, tais movimentos não tiveram o impacto teórico dos anteriores que nortearam e indicaram caminhos para a arte brasileira. Assim, era o ambiente musical, o espaço no qual se criava polêmica e se estabeleciam comportamentos estéticos que orientavam a produção dos anos 60. Sylvia Cintrão vem corroborar o pensamento de Anazildo Vasconcelos acerca da valorização das letras de música, quando diz que os movimentos de vanguarda do final dos anos 60 – Concretismo, Práxis e Processo – privilegiavam uma poesia para especialistas, voltando o texto poético para o simbólico, o hermético ou para a

---

<sup>23</sup> HOLANDA. *Senhor Vogue*. Março/1979.

metapoesia, distanciando-se, assim, do público em geral. Ainda segundo os estudos dessa autora, “o público passou a buscar em outras formas de linguagem o consumo da poeticidade que antes ia beber na tradicional forma livresca”.<sup>24</sup> É a partir desse momento que as letras de Caetano Veloso e as de Chico Buarque vão ser vistas e estudadas como poesia pura, principalmente nos textos de *Clara* (Caetano) e *Construção* (Chico).

Cintrão segue afirmando que a poesia brasileira, a partir da década de 60, desloca-se do seu cenário habitual (o livro) e passa a circular por meio de outras formas de comunicação, dentre as quais a música popular brasileira. As letras poéticas de muitas das canções compostas naquele período apresentavam um processo de construção lingüística semelhante àquele empregado nos melhores exemplos da produção literária; além disso, revelavam a busca de novas estruturas de significação, ligadas aos problemas contemporâneos, conforme fazem as poéticas de vanguarda. A partir desses dados, torna-se importante levantar a necessidade de uma análise crítica que abranja o acervo poético da música popular brasileira, acervo esse que não deve ser lugar de marginalização ou ser visto ainda como subproduto literário.

Mais uma vez o pensamento de Anazildo Vasconcelos<sup>25</sup> se mostra consonante ao de Cintrão, quando este crítico e professor faz o levantamento de uma das causas da *invasão* poética na música popular. Diz ele que os grupos de vanguarda dos anos 60, representantes da tradição da poesia escrita, interromperam o acesso aos canais literários, tais como publicação de livros, participação em revistas e jornais, para todos os que não compartilhassem de suas idéias de experimentação formal, sendo estes obrigados a procurarem outro meio para divulgarem seu trabalho. Os grupos de vanguarda teriam, portanto, “desencorajado as noções convencionais de lirismo com ênfase na destruição do verso e do discurso, na atomização da palavra e no primado da

---

<sup>24</sup> CINTRÃO. *Da Centopéia à Paulicéia Desvairada*, p. 25.

<sup>25</sup> SILVA. *Lírica moderna e Percorso Literário Brasileiro* p. 18.

estrutura textual sobre a expressão subjetiva”. Os “poetas” da música popular e os poetas marginais, de acordo com o autor, reviveram os conceitos pré-vanguardistas de poesia num esforço de recuperar artisticamente uma expressão mais direta da realidade, que foi suprimida pela experimentação formal. Acerca dessa questão, Charles Perrone comentou que a música popular foi “o único espaço de prazer dos poetas maltratados”<sup>26</sup>. Entretanto, os poetas e críticos de vanguarda foram minoria nos anos 60 e não exerceram controle total sobre o cenário literário. Alguns poetas que não quiseram se juntar às vanguardas podem ter procurado refúgio como letristas na música popular – como aconteceu com Vinícius de Moraes –, mas tais casos são limitados. Além disso, a própria música popular foi área de experimentação de acordo com as práticas vanguardistas – da qual a Tropicália é o exemplo máximo.

Ainda com relação à problematização aqui levantada, faz-se relevante tecer algumas considerações acerca da importância da canção popular na poesia contemporânea brasileira. Para tanto, citamos o livro *Música popular e moderna poesia brasileira*, no qual Afonso Romano de Sant’Anna traça um resumo da trajetória da poesia no século XX e coloca a música popular brasileira como ambiente dominante no período de 1967-1973. Sant’Anna parece achar que a dominação temporária por parte da música popular sobre a poesia se atribui ao interesse reduzido, por algum tempo, pela poesia escrita e a uma relativa diminuição das publicações qualificadas, bem como ao interesse pela renovação da transição oral tradicional da expressão lírica e à qualidade intrínseca das próprias letras.

Segundo os estudos de Sant’Anna, pode-se afirmar também que a ausência do lirismo na poesia brasileira levou as pessoas a buscarem aquilo que dele mais se aproximava: as canções populares e mais especificamente as músicas de Chico Buarque, uma vez que suas canções surgiram como opção capaz de preencher aquela lacuna

---

<sup>26</sup> PERRONE. *Letras e letras da MPB*, p. 20-21.

deixada pela produção poética, mostrando-se carregadas de elementos que possibilitam pensá-las em termos líricos. Pelo fato de a canção popular ter por característica fundamental a de ser produzida no meio popular e ser para ele especialmente dirigida, vê-se que a canção, em meados do século XX, deixa de ser veículo de expressão cultural de determinada comunidade e passa a atingir públicos cada vez maiores, consolidando, de maneira definitiva, a combinação entre letra e música. Augusto de Campos foi o primeiro a referenciar o significado da canção popular na poesia contemporânea, concordando com o fato de a poesia da música e a melodia formarem um todo de trabalho artístico.

A rápida e crescente identificação das pessoas com as canções populares fez com que estas, muitas vezes, se tornassem porta-vozes dos anseios e pensamentos de parte da sociedade brasileira, tornando possível e natural a inserção dos nomes de compositores populares no rol dos poetas brasileiros e, conseqüentemente, a compreensão das letras das canções populares como poesia, fato que justificaria, portanto, o emprego de algumas expressões, por Anazildo Vasconcelos, tais como: “as letras poéticas representam a melhor poesia brasileira do período”<sup>27</sup>. Ele afirma ainda observar nas letras poéticas o desenvolvimento e a continuidade do projeto poético brasileiro. As palavras de Afrânio Coutinho reiteram essas considerações, quando o escritor afirma: “tem-se em suas canções [nas de Chico] a presença de uma poética plena de impactos emotivos”<sup>28</sup>.

Por outro lado, fazer canções deixou de ser somente algo ligado ao entretenimento nos círculos sociais e domésticos para se transformar em meio de vida. O ato de se registrar as canções pelo processo da gravação, que antes possibilitou a divulgação mais abrangente das canções, dá início ao *esfomeado* mercado fonográfico, grande responsável, hoje, pela banalização e aniquilamento do que um dia se chamou de

---

<sup>27</sup> SILVA. *Poética de Chico Buarque*, p. 4 -5.

<sup>28</sup> COUTINHO. *Correio da Manhã*.

música popular brasileira, através da substituição do padrão mínimo de qualidade musical por um sem número de grupos que trocam melodia, letra e interpretação por letras desconexas e vazias, sem deixar de mencionar os malabarismos dançantes. Esse cenário *pavoroso* em que se vê envolta a música brasileira atual mereceu incisivas críticas de Bruno Tolentino, nome já mencionado na introdução desta dissertação.

Após um longo período fora do Brasil, no qual, entre outras atividades, lecionou em Oxford, Essex e Bristol, além de ter trabalhado com o renomado poeta inglês W.H. Auden, Tolentino retorna ao Brasil e logo se mostra horrorizado com a possibilidade de ver o filho mais novo crescendo em escolas que ensinam as obras de letristas da MPB ao lado de Machado de Assis. A respeito de seu espanto, o professor e poeta declara à revista *Veja* que:

Educar um filho ao lado de Olavo Bilac, última flor do Lácio inculta e bela, que aconteceu e sobreviveu, ao lado de um violeiro qualquer, este Velosô, causou-lhe espanto (à mulher de Tolentino). A escola que ela procurou para fazer a matrícula tem uma Cartilha Comentada com nomes como Camões, Fernando Pessoa, Drummond, Manuel Bandeira e Caetano. O menino seria levado a acreditar que é tudo a mesma coisa.<sup>29</sup>

O poeta critica incisivamente o fato de a crítica literária brasileira conceber as letras musicais como poesia, como se fossem uma única coisa, afirmando ainda que o Brasil deixou de reconhecer sua produção poética, trocando cultura por entretenimento. Ao suscitar tais afirmações, Tolentino faz um alerta sobre a troca de valorização que há, principalmente nos dias de hoje, entre produção cultural e entretenimento. Ele se mostra enfático ao diferenciar a produção literário-poética da produção musical no que respeita à forma de criação, de recepção e à finalidade dessas respectivas produções. Diz ainda que, numa instituição de ensino como o Liceu Condorcet, em Paris, jamais se confundiriam os valores do poeta Paul Valéry e do roqueiro Johnny Hallyday. Aqui no Brasil, diz ele, “os violeiros se empoleiraram nas cátedras e Fernando Pessoa virou afluente da MPB”. Não é à toa que até em Portugal os brasileiros viraram piada: “...

---

<sup>29</sup> TOLENTINO. *Revista Veja*, 1996.

ouvi uma que provocava gargalhada logo à primeira frase: Um intelectual brasileiro ia começar a ler Camões quando a banda passou e...". Tolentino ainda arremata, dizendo: “o besteiro, se havia, estava lá longe, nos cantos. Hoje ele está no centro. Tem razões mercadológicas, de dinheiro. Os artistas devem ganhar muito, muito dinheiro, para ir gastar em Miami”. Considerando-se todas essas questões, o crítico é veemente ao afirmar que, mais do que nunca, “é preciso perguntar dia e noite: por que Chico, Caetano e Benjor no lugar de Bandeira, Adélia Prado e Ferreira Gullar?”.

Ao fazer essa distinção entre entretenimento e cultura, Tolentino ainda diz que, para ele, por mais poéticos que sejam, Chico, Caetano e tantos outros fazem parte do “show bizz”, do entretenimento e, no seu dizer, “entretenimento não é cultura”. Da mesma maneira como música erudita e popular não se confundem, não há como confundir letra de música com poesia: “assistir a um show com músicas de Chico Buarque, Noel Rosa, Tom Jobim ou Ary Barroso não se confunde com uma tarde na biblioteca”.

Ainda no tocante à questão do entretenimento, é notório que o cenário musical se mostra, atualmente e mais do que nunca, inegavelmente escravizado ao poder da mídia e do mercado fonográfico, no qual o que se vende, cada vez mais, são as “músicas-chicletes”, de refrões repetitivos e pegajosos, acompanhadas de passinhos ensaiados e mãozinhas para cima. Esse formato musical pode se enquadrar na definição de música pop, termo consolidado, no Brasil, em meados dos anos 90, segundo o qual “pesquisadores e estudiosos chamam de pop toda música acessível e comercial, aberta a influências as mais variadas possíveis, lançada em discos, partituras, rádios ou outros meios de comunicação de massa”<sup>30</sup>. A influência do pop veio se infiltrando na música brasileira desde a década de 60 – onde encontramos os nomes de Beatles, Rolling Stones e Jimmy Hendrix (no meio internacional) e Roberto e Erasmo Carlos, Jorge Ben

---

<sup>30</sup> Enciclopédia da Música Brasileira: Popular, Erudita e folclórica, 2ed., São Paulo, Art Editora/Publifolha, 1998, p. 637.

e Tim Maia (no âmbito nacional) – e foi se instalando nas composições tropicalistas, chegando a substituir, de acordo com Tatit<sup>31</sup>, “aquisições que pareciam definitivas no universo mais requintado da música popular brasileira”. Diz-nos ainda Tatit que, “em vez das cuidadosas evoluções harmônicas da Bossa Nova, adotadas em parte pela MPB de Chico Buarque e Edu Lobo, o novo movimento só precisava das escalas e acordes básicos para a invenção de melodias evocatórias do mundo pop”<sup>32</sup>. Um exemplo de crítica a esse formato de canção, que privilegia a menor complexidade em termos estéticos – em comparação a um padrão estético-musical mais refinado ou complexo, como as composições de João Gilberto ou Tom Jobim – pode ser encontrado na música *Baby*<sup>33</sup>, de Caetano Veloso, cuja letra faz a paródia da simplicidade.

#### BABY

Você precisa saber da piscina da margarina  
 Da Carolina, da gasolina  
 Você precisa saber de mim  
 Baby, baby, eu sei que é assim  
 Baby, baby, eu sei que é assim  
 Você precisa tomar um sorvete  
 Na lanchonete, andar com a gente  
 Me ver de perto  
 Ouvir aquela canção do Roberto  
 Baby, baby, há quanto tempo  
 Baby, baby, há quanto tempo  
 Você precisa aprender inglês  
 Precisa aprender o que eu sei  
 E o que eu não sei mais  
 E o que eu não sei mais  
 Não sei, comigo vai tudo azul  
 Contigo vai tudo em paz  
 Vivemos na melhor cidade  
 Da América do Sul  
 Da América do Sul  
 Você precisa, você precisa  
 Não sei, leia na minha camisa  
 Baby, baby, I love you

<sup>31</sup> TATIT. *O Século da Canção*, p. 216.

<sup>32</sup> *Idem*.

<sup>33</sup> Uma vez que esta dissertação prezar o estudo conjunto de letra e música como um só corpo significativo, inserimos a este trabalho a letra de algumas canções para efeito de análise e, a fim de sermos coerentes com o material teórico aqui apresentado, confeccionamos um cd contendo a reprodução das músicas escolhidas, anexado ao final deste volume.

Baby, baby, I love you  
Please stay by me Diana

Nessa canção, composta por Caetano Veloso, pode-se perceber, a partir do próprio título, a deglutição irônica da influência do pop na música nacional, entendendo-se aqui o termo *pop* pela música acessível e comercial, aberta a diversificadas influências e divulgada exaustivamente nos meios de comunicação de massa. Na expressão título *Baby* percebe-se ainda uma síntese da atitude antropofágica dos tropicalistas em relação à entrada do pop no cenário musical brasileiro, que se fez não só pela recorrente incorporação de vocábulos estrangeiros ao cantar popular, bem como pela introdução da forma de se executar e tocar música à maneira internacional (preponderantemente a norte-americana), com crescente uso, por exemplo, da guitarra elétrica distorcida, marca dos grupos de rock da época. Esses recursos, aliás, foram largamente utilizados por músicos e compositores do movimento Tropicalista, tais como o próprio Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, entre outros.

Além do mais, na canção em questão, a palavra estrangeira pertencente ao idioma inglês – *baby* – designa um vocábulo popular e comum, usado no trato mais pessoal, indicando certa intimidade ou ainda tratamento carinhoso dado a uma pessoa em especial. O cinema e as músicas americanas são exemplos de como tem sido recorrente o uso desse termo no falar cotidiano dos americanos. É possível se perceber em *Baby* um diálogo com a canção pop norte-americana desde a escolha do título da canção, bem como na observância de sua melodia e letra. Outro ponto que vale a pena ressaltar é a presença da ironia e da crítica, perceptíveis através da linguagem escolhida. Apesar de encontrarmos na canção a afirmativa de que “vivemos na melhor cidade da América do Sul”, numa explícita alusão à exaltação da terra brasileira, tem-se aí uma contradição em relação à valorização do nacional, uma vez que a referida letra da canção termina com versos no idioma inglês: “Baby, baby, I love you / Please stay by

me Diana”, sendo este último verso uma tácita referência a famoso *hit* da música norte-americana da década de 50.

Essa canção, ao mesmo tempo em que rompe com os modelos de canção cultivados nos anos 60, principalmente no que tange às canções de protesto, também liberta o modelo da MPB nacional da “linha evolutiva” – expressão usada por Caetano Veloso – que elegeu a Bossa Nova como precursora imediata e o samba como sinônimo de nacionalidade. Esse rompimento se verifica na medida em que, segundo a própria definição de Caetano, o samba seria o produto musical e artístico tipicamente brasileiro, sobre o qual a Bossa Nova incluiria recursos sonoros advindos do Jazz norte-americano, tornando-se, assim, a “precursora imediata” dos movimentos musicais do Brasil que, mesmo utilizando certos elementos “de fora”, não perderiam sua essência nacional.

Dessa forma, a música *Baby* torna-se um símbolo da evolução estética da MPB (em termos de rompimento com a “base” do samba, mas, não necessariamente, em termos qualitativos), na medida em que, em sua concepção, vê-se a manutenção de uma identidade brasileira, apresentada através da escolha de vários vocábulos ingleses. Tudo isso colocado num formato de canção cujo ritmo, arranjos e interpretação se assemelhavam muito mais do *pop* internacional do que do samba ou do choro, estes sim, ritmos musicais genuinamente desenvolvidos no solo do Brasil.

Consideramos, todavia, ser produtivo ressaltar que a incorporação da estética *pop* na música nacional, sob o aspecto puramente cronológico, se dá, realmente, com o movimento músico-cultural que ficou conhecido por Jovem Guarda, no final da década de 50. Esse movimento, aliás, apresentou todos os desdobramentos que tal fenômeno de “mesclagem” implica e que já foram levantados anteriormente: música direcionada a uma classe menos elitizada econômica e culturalmente; predomínio do aspecto comercial sobre o artístico; ampla divulgação da mídia televisiva brasileira nascente; produção de ídolos de massa – Roberto Carlos e Ronnie Von protagonizaram uma

*concorrência* interessante na época, pois cada um tinha seu programa de televisão, cujo formato, conteúdo e concepção em tudo se assemelhavam; no entanto, disputavam audiência e popularidade entre si. A grande maioria das canções, quando não continham letras simples, abordando temas como namoros rompidos, paqueras e afins – além de formatadas no modo de falar da época, com gírias tais como “*belisketch*”, “*brasa*”, “*mora!*” e melodicamente parecidas com grandes *hits* da música pop internacional, especialmente a norte-americana, – eram, em grande número, versões ou quase traduções de sucessos estrangeiros nas quais se conservava a melodia com letra em vernáculo. Um exemplo desse processo é encontrado na própria composição de Caetano Veloso: na última estrofe de *Baby*, Caetano se “apropria” de um verso do *hit* americano da época da Jovem Guarda, a música *Diana* (pronuncia-se *daiana*) que, em Português, ganhou uma versão com o nome de *Diana* (pronuncia-se *diana*). Ainda na Jovem Guarda, vamos ver o surgimento de vários grupos vocais seguindo o estilo de conjuntos internacionais já consagrados, tais como o *The Platters*, *Frankie Vallie and the Four Seasons*. Tais conjuntos adotaram também nomes em Inglês – *Golden Boys* ou *Renato e Seus Blue Caps*, por exemplo –, repertório similar, além da mesma forma de cantar, de se apresentar e de se vestir dos conjuntos “originais”. Os figurinos e o visual dos artistas da Jovem Guarda – rapazes de cabelos grandes, contudo, bem vestidos e moças lançando a moda das minissaias (década de 60) –, por sua vez, também imitavam as referências do *pop* internacional. A escravização ao *pop* chegou a tamanho despropósito que, mesmo na década de 70, cantores como Fábio Júnior e Christian – da dupla sertaneja Christian e Ralf –, hoje consagrados pela grande massa, para conseguirem lançar discos por uma gravadora, tiveram que assumir pseudônimos norte-americanos e cantar músicas em inglês. Nesse sentido, pode-se entender que a música de Caetano Veloso e seus afins, principalmente a partir do advento da Tropicália, representou um

esforço em se fazer uma música brasileira, sobre temas brasileiros, incorporando elementos do *pop*, sem preconceito ou nacionalismos estreitos.

Retomando, contudo, nosso raciocínio, podemos dizer que, a partir da invasão do *pop* na música brasileira, o sujeito, para se manter na mídia, deve submeter-se às exigências e determinações das gravadoras, abrindo mão, muitas vezes, da qualidade musical, deixando de cantar aquilo de que gosta para cantar o que vende; tal troca faz com que o artista permaneça no campo de cobertura da mídia, pertencendo ao “show bizz” daquele momento. Aliás, essa escravização ao mercado fez, recentemente, com que alguns artistas se desligassem das gravadoras com as quais mantinham contrato para se lançarem por selos independentes, fazendo, assim, uma música com a qual realmente se identifiquem. Fafá de Belém, cantora bastante conhecida dos brasileiros, também por sua participação na campanha das “Diretas Já”, ao completar mais de trinta anos de carreira (dentre os quais, dedicou boa parte a um estilo explicitamente mais “popular”), contou, em entrevista dada ao programa televisivo do conhecido repórter Roberto D’ávila, que somente agora, após longos anos de carreira e da afirmação de seu nome no âmbito musical brasileiro e europeu, ela se permitiu fazer um disco com músicas de sua própria escolha – todas as canções gravadas são do repertório de Chico Buarque –, músicas essas que a cantora quis gravar em outros tempos, sem, no entanto, o conseguir. Dado curioso a respeito da divulgação desse trabalho de Fafá de Belém foi sua participação no programa da rádio Jovem Pan, *Pânico*, talvez o mais “*pop*” da mídia brasileira da atualidade, ocasião em que uma das apresentadoras do referido programa declarou ser Chico Buarque (entenda-se aqui sua obra) “velho” e “antiquado”. Ao ouvir tal comentário, a cantora foi veemente ao defender a qualidade atemporal das músicas buarquianas, relacionando a compreensão plena destas a um apuro cultural mais acentuado.

Analisadas tais considerações acerca do entretenimento, é possível afirmar, com bastante tranquilidade, que cultura e entretenimento se configuram em aspectos distintos, apesar de nada obstar ao fato de uma pessoa se entreter deliciosamente ao ler um bom livro de poesia, um bom romance ou um clássico de nossa literatura. No entanto, não parece ser possível fazer a associação desses aspectos considerando-se os espetáculos e apresentações musicais; estes circulam unicamente no âmbito do entretenimento, por mais qualidade ou aspectos poéticos que possam apresentar. Nesse sentido, concordamos com Tolentino quando ele afirma que, por mais líricas que sejam as letras musicais de Chico Buarque, tais letras não representariam o melhor da poesia brasileira do período, ou ainda, como afirma Vasconcelos, “a continuidade do projeto poético brasileiro”. Como as pessoas passaram a buscar na música a forma poética antes trazida pela poesia, as músicas de Chico passaram a ser vistas como opção capaz de preencher a lacuna lírica deixada pela poesia, uma vez que suas letras encerram elementos capazes de pensá-las em termos líricos, como já o dissemos anteriormente. A proximidade entre elas já foi apontada neste estudo, quando nos reportamos aos trovadores e cantigas da Idade Média. Entretanto, é notório que música e poesia têm aspectos particulares que as identificam como artes distintas. E, apesar dessas características, tais expressões artísticas não precisam ser pensadas em termos separatistas: uma arte não precisa ser mensurada como melhor ou mais importante que outra; devem, pelo contrário, ser pensadas como manifestações que podem ser vistas lado a lado, numa perspectiva relacional do literário com o musical. E, segundo nos aponta o músico Celso Loureiro Chaves, a canção urbana apresenta essa característica de simbiose como sua marca distintiva. Transcrevendo suas palavras do artigo registrado no *Jornal Zero Hora*, de junho de 2004, temos a seguinte consideração:

(...) as canções de Chico Buarque provavelmente não são nem boa poesia nem boa música, se tomados estes elementos em separado. Isto porque poesia e música só encontram justificativa quando unidos um

ao outro, só existem plenamente na presença indispensável um do outro.<sup>34</sup>

O músico ainda afirma que muito da unanimidade em torno da figura de Chico Buarque vem desta combinação, deste “modelo quase atávico de canção” que nos remete à década de 1920 e a Noel Rosa, mas, que se diferencia por ultrapassar o modelo original quando depura seus componentes estruturais, letra e música, além dos seus conteúdos semântico e sônico. Em Chico, essa depuração se faz perceber também “na agudeza da observação crítica da realidade social e nos matizes que às vezes transferem esta denúncia para o território do sentimental”<sup>35</sup>. Retornaremos a essa abordagem, no entanto, quando tratarmos, nos capítulos subseqüentes, do lirismo dramático. Há, desse modo, o reconhecimento de Chico Buarque como um “fabricante de canções” que vem lendo e relendo as realidades brasileiras, tal como elas se apresentam em sua multiplicidade, em letra e música.

As considerações tecidas até o momento vêm apontar, sobretudo, que uma canção é a reunião de letra e melodia, composta por elementos melódicos, lingüísticos e entoativos, que não podem ser dissociados. Recorrendo, ainda, aos estudos de Aguiar<sup>36</sup>, vemos que “a canção só pode ser plenamente avaliada levando-se em consideração a intimidade essencial da letra com a música”. Dessa maneira, torna-se necessário reforçar que sem a melodia, a letra, considerada em si mesma, não revela plenamente uma canção. Sob essa perspectiva, uma letra não pode ser entendida unicamente como texto ou poema. Acerca desse item, nos valeremos das contribuições de Tatit, quando ele estuda a constituição do processo de composição das canções populares.

Segundo Tatit, compor é buscar uma dicção convincente, eliminando as fronteiras entre o cantar e o falar. É, ainda, decompor e compor, ao mesmo tempo: “o

---

<sup>34</sup> CHAVES. *Jornal Zero Hora*, junho de 2004.

<sup>35</sup> *Idem*.

<sup>36</sup> AGUIAR. *Poesia de Canção*, p. 11.

cancionista decompõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto com a entoação”<sup>37</sup>, assim, cada melodia “contempla seu texto”. A melodia se torna, assim, portadora do texto, sendo que este não existe sem aquela. Nessa união vê-se escondida uma profusão de soluções harmônicas e de giros melódicos que caracterizam a canção da música popular brasileira. De acordo com Chaves<sup>38</sup>, assim como as letras “têm espesso significado semântico, mas guardam sempre os limites da compreensibilidade, assim as melodias são imediatamente ‘cantáveis’, sem que se percebam suas sofisticções”. Nesse modelo, o compositor precisa buscar em cada acorde ou em cada nota musical toda a intensidade de que este é possuidor, explorando principalmente a duração, a altura e o timbre das notas. Dessa maneira, cada letra tende a encontrar a estrutura musical proposta em cada canção, inserindo a palavra no contexto da frase musical.

Entretanto, nem sempre se pensou a canção popular brasileira nesses moldes, nos quais letra, música e interpretação privilegiam a carga semântica que uma palavra pode conter, explorando-lhe também todas as possibilidades sonoras das notas musicais e acordes melódicos. Foi principalmente o ambiente da Bossa Nova o lugar propício para que se experimentasse e se difundisse a música concebida sob esse formato. Aliás, foi exatamente utilizando esse formato que Chico Buarque renovou o cenário musical brasileiro, compondo canções que trazem a preocupação em fazer da letra musical um lugar de combinações e explorações sonoras, semânticas e artísticas, encaixando a letra em seu conteúdo melódico de maneira indissociável. A linguagem despojada, comunicativa, direta e bem-humorada, mas que não dispensava o trabalho artístico com as imagens, já era utilizada nas composições de Noel Rosa e Ary Barroso; contudo, é nas canções de Chico Buarque que se pode perceber com mais evidência a perfeita relação entre texto e música, na qual esses dois elementos se justapõem e se

---

<sup>37</sup> TATIT. *O Cancionista*, p. 11.

<sup>38</sup> CHAVES. *Jornal Zero Hora*, junho de 2004.

autocomentam; esse trabalho no campo da composição faz com que Chico possa ser reconhecido como um *cancionista*, na concepção de Luiz Tatit.

Ainda no livro *O Cancionista*, Tatit apresenta a figura do cancionista como um malabarista, na medida em que sua tarefa é a de “equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia”<sup>39</sup>, sem deixar, no entanto, que o esforço para realizar essa tarefa se mostre na canção. Ainda lembrando os estudos de Tatit, agora no livro *Musicando a Semiótica*<sup>40</sup>, o músico e crítico discute o papel do cancionista, afirmando que sua competência não se confunde com a de um músico, apesar de ser possível haver interseções entre elas. Existem cineastas e dramaturgos, assim como há músicos e cancionistas. Os cancionistas seriam aqueles que se especializam em criar combinações entre as seqüências lingüísticas e as melódicas, baseando-se, inicialmente, no mesmo processo com que exprimem sua fala cotidiana. Seria ainda uma espécie de gesticulador habilidoso, manobrando sua oralidade e sendo capaz de conquistar, melodicamente, a confiança do ouvinte. Desse modo, “no mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito, mas a maneira de dizer; e a maneira é essencialmente melódica”<sup>41</sup>. Percebe-se, assim, que o cancionista produz a fala no canto, eliminando as sobras e aparando as arestas que poderiam retirar a naturalidade da canção. Nesse sentido, aquilo que é dito pode se tornar, muitas vezes, grandioso.

Desse modo, a relação da canção popular com a linguagem oral torna-se plenamente evidenciada. Apesar de depender do aspecto sonoro ou da grafia, tal linguagem se caracteriza como abstrata e, uma vez entendida a mensagem, o veículo pela qual ela se realizou torna-se secundário. A canção, contudo, pressupõe a conservação ou a progressão contínua dessa sonoridade que a constitui. As aparentes oposições entre articulação lingüística e continuidade melódica são neutralizadas a

---

<sup>39</sup> TATIT. *O Cancionista*, p. 9-16.

<sup>40</sup> ———. *Musicando a Semiótica*, p. 148.

<sup>41</sup> ———. *O Cancionista*, p. 9.

partir do “gesto oral” ou do aproveitamento dos recursos coloquiais do cancionista, que transforma esses elementos em sua dicção. Nesse processo, a melodia de natureza entoativa adquire propriedades musicais, tais como altura, timbre, frequência e duração e, a partir daí, podem-se formar os temas, os motivos e os perfis de que se constitui uma canção.

Assim, compor uma canção é procurar uma dicção convincente, procurando eliminar as barreiras entre a fala e o canto. Segundo Tatit, o compositor traz sempre um projeto geral de dicção que será aprimorado pelo cantor e, normalmente, harmonizado e explicitado pelo arranjador, pois sem a voz que fala por trás da voz que canta, não há atração nem consumo: “por trás dos recursos técnicos tem que haver um gesto, e a gestualidade oral que distingue o cancionista está inscrita na entoação particular de sua fala”<sup>42</sup>.

Chico Buarque buscou sua dicção na condensação de temas comuns e difusos num breve espaço de tempo, mas intensamente ativos do ponto de vista emocional. As composições criadas nesse processo, chamadas por Tatit de “criações profundas”, demonstram a habilidade especial do compositor de dizer somente aquilo que a melodia tem condições de intensificar. E, para tornar possível esse processo, faz-se necessário que o compositor tenha uma apurada sensibilidade para interpretar as “insinuações entoativas” da melodia, tornando-as compatíveis com o texto escolhido. É possível notar, na seguinte declaração de Chico Buarque, a preocupação do compositor em tornar compatível letra e melodia:

Muitas vezes faço música em parceria; faço letra para canções prontas. Quando sou eu compondendo, nunca faço a letra antes. Mas a música vai puxando a letra e pode ir se moldando, posso ir modificando a música conforme a necessidade da letra, porque ela é mais maleável. Quando eu pego uma música pronta e vou lettrar, essa música para mim é

---

<sup>42</sup> TATIT. *O Cancionista*, p. 14.

intocável, é quase uma questão de honra não mexer, não acrescentar uma sílaba. E isso vira uma espécie de desafio.<sup>43</sup>

Totalmente consciente de seu processo de composição, Chico deixa claro fazer letras de canção e não poesia: “Letra de música não pretende ser nada além de letra de música. Mas pode ter uma qualidade poética maior do que uma poesia sem música”<sup>44</sup>.

Sua preocupação consiste no trabalho de extrair da melodia, ou das “insinuações melódicas” o maior rendimento verbal possível. Assim, em suas canções, encontram-se melodias que “pedem para dizer alguma coisa” e é por esse motivo que Tatit salienta o fato de Chico se destacar no âmbito da canção popular brasileira por compor canções capazes de abrigar em seus contornos melódicos uma enorme variedade de recursos narrativos, responsáveis por ampliar de maneira expressiva os tecidos da canção.

Tomemos as canções de Chico que retratam personagens femininas como exemplos dessa dicção. Tais canções exploram, geralmente, a tensão contida num estado passional especificado na narrativa da própria canção, possibilitando que essas composições possam ser entendidas em diferentes camadas de sentido que, por sua vez, dão profundidade à linha melódica. Através dessa linha narrativa, pode-se constatar que a dicção de Chico compromete-se profundamente “com as questões do mito, do drama e das emoções próprias do pensamento narrativo”<sup>45</sup>. Assim, por mais abrangentes que sejam as narrativas das canções de Chico Buarque, elas parecem estar vinculadas sempre ao “núcleo passional coeso e autônomo”, no qual estão inseridas as tensões melódicas.

Ratificando essas considerações, Tatit afirma, ainda, que Chico “lapida esse núcleo passional com tal esmero que pouco importa a vestimenta interpretativa que lhe venha cobrir”<sup>46</sup>, quer seja ela a retratação de dramas sentimentais ou de arquétipos que

---

<sup>43</sup> HOLANDA. *Revista OCAS*, junho/2004.

<sup>44</sup> Idem. *Jornal do Brasil*, 1995.

<sup>45</sup> TATIT. *O Cancionista*, p. 237.

<sup>46</sup> TATIT. *O Cancionista*, p. 20.

se relacionem a um ser ou a uma coletividade; esses temas serão revividos nas canções de Chico por meio das mais variadas soluções narrativas. Enfocado nesse aspecto, o compositor carioca trabalha a emoção, dosa as relações melódico-lingüísticas e “enxuga” o texto da canção, deixando ali apenas o que a melodia intensifica, pois, para o cancionista, retratar bem uma experiência significa fisgá-la com essa mesma melodia. A ele cabe criar histórias e fatos, selecionando as palavras que possam ser preenchidas nos limites da canção, nos quais cada fragmento melódico possa delimitar pontos que nortearão o processo de seleção lingüística realizado pelo cancionista, a fim de que na canção não haja lacunas ou sobras. Por isso Tatit afirma que “um texto de canção é, quase necessariamente, um disciplinador de emoções... não deve almejar dizer tudo. Não precisa dizer tudo. Tudo só será dito com a melodia”<sup>47</sup>.

Tomemos como exemplo da dicção buarquiana a canção *Gota D'Água*, na qual é possível perceber todo o trabalho apreendido pelo compositor, a fim de que, como disse Augusto de Campos, “a palavra se veja reinvestida de seu poder deflagrador”.

#### GOTA D'ÁGUA

Já lhe dei meu corpo, minha alegria  
 Já estanquei meu sangue quando fervia  
 Olha a voz que me resta  
 Olha a veia que salta  
 Olha a gota que falta  
 Pro desfecho da festa  
 Por favor  
 Deixe em paz meu coração  
 Que ele é um pote até aqui de mágoa  
 E qualquer desatenção, faça não  
 Pode ser a gota d'água.

Essa música, composta para a trilha sonora de peça teatral homônima na década de 70, pode ser vista como exemplo de composição concisa e concentrada, na qual a personagem em questão mostra-se fragilizada emocionalmente. Ela oferece ao outro seus mais intrínsecos valores, tais como “o corpo”, “a alegria”, “o sangue”, elementos

---

<sup>47</sup> *Idem*, p. 234-239.

com os quais tenta estabelecer uma relação de entrega e confiança. Contudo, a certa altura, a personagem percebe que tudo o que lhe sobra é apenas uma fração do que ela já havia sido: “*olha a voz que me resta*”. Nesse momento, é possível se perceber que esta personagem traz em si uma grande mágoa, deixando transparecer tal estado através de seu sofrer passivo. Mas, quando essa mágoa extrapolar seu limite “*Deixa em paz em meu coração / Que ele é um pote até aqui de mágoa*”, pode-se ter a transformação dessa mágoa em uma atitude mais imperativa ou de desagravo por parte dela. Nesse sentido, temos na expressão “*gota d’água*” a incorporação do tom de ameaça da personagem: “*Pode ser a gota d’água*”. Essa mágoa, sufocada e controlada até certo limite, pode transbordar do “*pote*” e dar o “*desfecho da festa*”.

Associada a essa possível interpretação da letra musical tem-se a combinação do aspecto melódico, na qual, segundo Chico Buarque, “melodia e letra podem e devem formar um só corpo”. Nesta canção, percebe-se que a melodia se mostra toda segmentada por pausas que imprimem um tom solene e amargurado à fala da personagem: “*já lhe dei meu corpo*”/ (pausa) “*minha alegria*”/ (pausa) “*já estanquei meu sangue*”/ (pausa) “*quando fervia*” (pausa). Pode-se notar também que os intervalos amplos das pausas possibilitam a assimilação gradativa da tensão, que se faz preencher pelas frases “*olha a voz que me resta*”/ “*olha a veia que salta*”/ “*olha a gota que falta*”/ “*pro desfecho da festa*”. Essas frases melódicas configuram módulos com aclives e declives acentuados que se traduzem como uma maior inflexão no final das frases entoativas que, geralmente, expressam alto grau de significação. A melodia, assim, vai deixando os caminhos para que, através da linguagem escrita, possa-se perceber a alternância do “tom monocórdio” da recomendação da personagem: “*deixa em paz meu coração*” e “*faça não*”, bem como das inflexões acentuadas do tom de ameaça “*pode ser a gota d’água*”. Esse trecho funcionaria, simultaneamente, como um último apelo e como um primeiro sinal de ameaça da personagem.

Assim como acontece em *Gota D'Água*, as canções das décadas de 60 e 70, e particularmente as canções de Chico Buarque, assumem, muitas vezes, uma dimensão narrativa, na qual pode-se perceber o reflexo de experiências vividas no dia-a-dia. Uma experiência bastante presente no cotidiano dos brasileiros são os jogos de futebol que, há décadas, são considerados “a paixão nacional”. Desde os campinhos dos morros das favelas até os mais sofisticados campos de grama sintética dos condomínios fechados, os jogos de futebol se inserem na vivência cotidiana das pessoas, sendo mesmo objeto de homenagens vindas de dramaturgos como Néelson Rodrigues, de escritores como Luis Fernando Veríssimo, de cineastas contemporâneos como Bruno Barreto, de grupos de música pop como o Skank e, mais remotamente, do próprio Chico Buarque, quando compôs a canção *O Futebol*.

#### O FUTEBOL

Para estufar esse filó  
 Como eu sonhei  
 Só  
 Se eu fosse o Rei  
 Para tirar efeito igual  
 Ao jogador  
 Qual compositor  
 Para aplicar uma firula exata  
 Que pintor  
 Para emplacar em que pinacoteca , nega  
 Pintura mais fundamental  
 Que um chute a gol  
 Com precisão  
 De flecha e folha seca

Parafusar algum João  
 Na lateral  
 Não  
 Quando é fatal  
 Para avisar a finta enfim  
 Quando não é  
 Sim  
 No contrapé  
 Para avançar na vaga geometria  
 O corredor  
 Na paralela do impossível, minha nega  
 No sentimento diagonal  
 Do homem-gol

Rasgando o chão  
E costurando a linha

Parábola do homem comum  
Roçando o céu  
Um  
Senhor chapéu  
Para delírio das gerais  
No coliseu  
Mas  
Que rei sou eu  
Para anular a natural catimba  
Do cantor  
Paralisando essa canção capenga, nega  
Para captar o visual  
De um chute a gol  
E a emoção  
Da idéia quando ginga

(Para Mané para Didi para Mané  
Mané para Didi para Mané  
para Didi para Pagão  
para Pelé e Canhoteiro)

Nessa canção, o compositor utiliza o tema de uma partida de futebol para retratar o gosto de grande parte do povo brasileiro, que elegeu o futebol sua maior paixão. No entanto, não se pode afirmar que esta canção retrate uma partida de futebol comum, ao contrário do que acontece em outra música gravada por Jorge Benjor, *Fio Maravilha*, ou na gravação do grupo pop mineiro, Skank, que gravou *Partida de Futebol*, cuja letra explora o mesmo tema. A canção de Chico desenha um jogo mítico, idealizado: “*para estufar esse filó, como eu sonhei*”. Nela, vê-se que o eu-lírico se permite fazer a escalação dos jogadores da seleção brasileira como se ali pudesse reunir o time dos sonhos, imaginado por ele. Nessa escalação fictícia, os jogadores listados na canção – Didi, Mané (Garrincha), Pagão, Pelé (o “rei” da primeira estrofe) e Canhoteiro –, grandes ídolos de suas gerações, nunca atuaram juntos no mesmo time, à exceção de Pelé, Garrincha e Didi, escalados para as seleções brasileiras de 1958 e 1962. O posicionamento do sujeito lírico ante a vontade de ver seus jogadores preferidos reunidos em um só jogo encerra também o desejo da maioria dos torcedores e

entendidos do assunto, que sempre têm sua própria opinião acerca da escalação do time. A letra da canção reúne ainda palavras e expressões próprias do mundo futebolístico, tais como “filó”, firula, “flecha e folha seca”, “finta”, “costurando a linha”, “catimba” e “ginga”.

Ao se valer de algumas dessas expressões, o eu-lírico constrói uma metáfora entre os fazeres do jogador de futebol e do compositor: “*Para tirar efeito igual/ Ao jogador / Qual compositor*”. Nessa metáfora, parece que o sujeito lírico da música quer mostrar os mecanismos e as dificuldades por que passa o compositor no processo de composição da melodia e letra da canção. Muitas vezes, para se atingir o objetivo esperado – representado na letra pelo *gol* – o compositor precisa *driblar* certos elementos lingüísticos, subvertendo a prosódia, ou ainda *fintar* a rima, além de ter que *costurar* a letra na melodia – tal qual o jogador necessita fazer para marcar o gol na área do adversário –, buscando o perfeito encaixe da letra dentro da estrutura melódica criada. Além disso, pode ser necessário que o compositor ultrapasse a limitação imposta pelos compassos, acordes e ritmo da melodia, em busca da música completa, perfeita e bela.

Esse esforço do compositor se vê refletido também no trabalho do craque – na canção em questão somente nomes de craques são mencionados –, que se destaca dos demais jogadores por se mostrar extremamente habilidoso com a bola e capaz de realizar jogadas fabulosas, inimagináveis – a partir da limitação da “*moldura*” das quatro linhas do campo de futebol, das armadilhas da defesa adversária, tendo que realizar sua jogada, seu drible, em meio ao diminuto espaço em que lhe é permitido atuar, fugindo das faltas e de todos os obstáculos físicos que lhe venham pela frente, tudo para marcar o “gol de placa”. Tal como o jogador, também o compositor precisa mostrar-se exímio em sua tarefa de, como disse Tatit, “equilibrar a letra na melodia”: “*Para aplicar uma firula exata / Que pintor*”.

Ao citar a figura do pintor, o eu-lirico amplia a construção de sua metáfora, uma vez que o artista vai ser outro que precisa alcançar o máximo de efeito gráfico e passional dentro da limitada estrutura da moldura de que se utiliza (não por coincidência, também retangular) a fim de conseguir ter sua obra de arte exposta em uma pinacoteca: *“Para emplacar em que pinacoteca, negã”*.

Os diversos malabarismos realizados pelo jogador, descritos ao longo da canção, tais como *“Para avisar a finta enfim / Quando não é sim / No contrapé”*; *“Para avançar na vaga geometria o corredor / Na paralela do impossível”*; *“Rasgando o chão e costurando a linha”*; *“Roçando o céu / Um senhor chapéu”* vêm reforçar a imagem metafórica da dificuldade do processo de criação artística, que encontra paralelo exato na jogada excelente e que atinge seu objetivo máximo: *“Pintura mais fundamental / Que um chute a gol”*.

Entretanto, nenhuma dessas descrições expressa toda a força dramática que possuem se desconectadas da melodia em que foram inseridas. Chico estruturou a harmonia utilizando uma abundante seqüência de acordes de sétima. Tais acordes são utilizados como “preparação” para um outro acorde, ou para a tônica – o que reproduz a mesma tensão de um jogo de futebol. Com esse recurso, a melodia parece nunca se concluir, na medida em que os jogadores vão se movimentando no campo em direção ao gol, mantendo sempre em suspenso o momento de finalização da jogada. Esse efeito chega a seu ápice no final da canção, quando os acordes usados reproduzem o passe da bola nos pés dos jogadores: *“Para Mané para Didi para Mané/ Mané para Didi para Mané/ para Didi para Pagão”*. A mudança de andamento da melodia e dos acordes nesse trecho, que descreve uma “tabela” realizada por esses grandes jogadores de futebol, num ataque utópico inventado por Chico, tenta retratar, propositalmente, o nervosismo e a tensão de quem assiste a um jogo de futebol, torcedor esse que, impotente ante o resultado da disputa, angustia-se com o desenrolar da partida, ao

acompanhar lances como esses, narrados na canção, e que sofre, muitas vezes sozinho, em frente a sua televisão ou com o seu rádio no ouvido<sup>48</sup>. Muitas vezes, essa angústia precisa ser extravasada ou compartilhada com alguém e, na música em questão, por falta de pessoa mais entendida no assunto, que partilhe do conhecimento das regras e recursos do referido esporte – como o nome de jogadas famosas: “chapéu”, “finta” ou “flecha e folha-seca” – o sujeito lírico, envolto em todo aquele estado de tensão, reproduzido pela seqüência de acordes, acaba por se extravasar com uma companheira, apresentada na canção pelo vocativo “nega”: “*para emplacar em que pinacoteca, nega*”/ “*na paralela do impossível, nega*”/ “*paralisando essa canção capenga, nega*”.

O ritmo utilizado por Chico Buarque para compor *O Futebol* também merece alguma consideração. Nela tem-se um samba-canção sincopado, quebrado. Essa estrutura rítmica é apresentada no narrar do jogo de futebol, cuja partida, às vezes, se mostra lenta, enrolada, com muito “toque de bola”, até que, numa oportunidade surgida, ocorra um “passe” acelerado com o qual aconteça o tão almejado gol. O estribilho da canção, utilizado apenas em seu encerramento, ao narrar a já sonhada “tabelinha”, ocorre concomitantemente ao aceleração dos compassos e, novamente, utilizando uma seqüência de sete acordes dominantes sucessivos até a conclusão em um acorde maior, o que demonstra ser o ápice do jogo, o momento da proximidade da área do time adversário, quando as emoções não podem mais ser contidas, pois o gol está próximo.

*O Futebol*, portanto, serve-nos de metáfora da habilidade que deve ter o compositor para encadear letra e melodia. Tal encadeamento, comprovadamente, se faz presente nas composições buarquianas, destacando as canções de Chico dentre as de tantos outros compositores e fazendo com que a crítica o insira no rol dos poetas contemporâneos. Nesse processo composicional desenvolvido por Chico Buarque, suas

---

<sup>48</sup> Essa questão do narrar de jogos nos remonta à figura de Ary Barroso, músico que se tornou conhecido também por ser locutor esportivo, desenvolvendo notório ritmo em seu modo de narrar partidas de futebol.

canções ou letras precisam ser rigorosamente pensadas e trabalhadas; aliás, com especial apuro melódico e lingüístico, tornando-se necessário, muitas vezes, para sua realização, a subversão da métrica ou da prosódia de uma palavra ou expressão, para que ela se encaixe em determinado acorde. Exemplo dessa condução melódica mencionada na letra de *O Futebol* pode ser claramente percebido nos versos de *Meu Caro Amigo*. A música, escrita em plena Repressão, retrata a comunicação entre dois amigos que moram em países diferentes. Através de uma música, um dá notícias ao outro sobre a situação e os acontecimentos nacionais daquele período e, no refrão da canção, temos o seguinte: “*Aqui na Terra tão jogando futebol / Tem muito samba, muito choro e rock’n’roll/ Uns dias chove, noutros dias bate sol/ Mas o que eu quero é lhe dizer/ Que a coisa aqui tá preta ...*”. No trecho transcrito, o compositor, para conseguir conduzir letra e melodia, necessitou utilizar-se de uma pequena variação sonora. Ao pronunciar a palavra *rock’n’roll* ele o faz com o timbre aberto da vogal final, (ó e não ô), no intuito de que esta palavra inglesa se harmonize sonoramente com as demais palavras da estrofe: futebol, sol, ou seja, rock’n’roll (pronuncia-se *ról*). Tal “contorcionismo” possibilitou ao compositor obter o resultado final esperado, tal como o jogador de futebol ao marcar seu gol.

O processo de composição utilizado por Chico Buarque tem suas bases formais centradas, segundo Tatit, na articulação de voz e violão de João Gilberto e na “canção-vivência” rascunhada por Noel Rosa e Ismael Silva: “Chico equilibra as emoções da vivência com a rítmica do samba e com a criação de figuras enunciativas”,<sup>49</sup> dizendo somente o que a melodia tem condição de intensificar.

Tatit ainda define a música de Chico Buarque como “criação profunda” e afirma estar nela a dicção deste compositor. Para que uma canção seja uma “criação profunda” é necessário que o compositor tenha aguçada percepção na interpretação de insinuações

---

<sup>49</sup> TATIT. *O Cancionista*, p. 234.

entoativas e também na escolha de um texto compatível com elas. Esse processo possibilita que se perceba nas canções de Chico a “naturalidade entoativa do canto”, além da capacidade de se encontrar nos “contornos da melodia” um vasto leque de peripécias narrativas que, agregadas à composição da canção, dão profundidade “tridimensional” à linha melódica e ampliam o que Tatit denomina de “espessura da canção” – nome dado à capacidade de percepção de vários níveis de ação inseridos em um mesmo estado passional, como acontece em *Vai passar, Apesar de Você* ou *Quando o Carnaval Chegar*, que reiteram, em suas estrofes, a passagem do sentimento de frustração para o de euforia de desforra.

Essa competência de Chico, evidente desde a composição de *Construção*, foi se aprimorando com o decorrer do tempo até atingir seu ápice de sofisticação, segundo a opinião de alguns críticos, quando compôs *Pedaço de Mim*. Nas cinco estrofes da canção, por exemplo, vê-se uma grade melódica que não se altera, centrada, mais uma vez, no intimismo alcançado com o uso de acordes menores e nos quais o ouvinte percebe o movimento de aproximação e afastamento, conseguido pela combinação de metáforas, tais como: “*Que a saudade dói como um barco / Que aos poucos descreve um arco / E evita atracar no cais*”, ou “*Leva o que há de ti / Que a saudade dói latejada / É assim como uma fisgada / No membro que já perdi*”. No primeiro trecho da canção, tal movimento de aproximação e afastamento está centrado na imagem do barco que, ao desviar sua rota, aumenta a tensão da falta de modo gradual, até se distanciar do cais. Já no segundo exemplo, a palavra “saudade” encerra todo sentimento de dor causado pelo distanciamento, pela ausência, sendo articulada pelo canal sensitivo do tato, da percepção da “fisgada” no membro que já se perdeu. Todo esse trabalho lingüístico objetiva lapidar os estados passionais, trazidos pelas narrativas, a fim de que aí se tenha o máximo de aproveitamento das tensões melódicas.

O cancionero de Chico Buarque pode ser compreendido, então, como portador de um intimismo, tradutor de uma linguagem que “sugere igualmente um tratamento musical de câmara, onde a boa articulação do texto, a clareza melódica e o despojamento interpretativo são aspectos essenciais”.<sup>50</sup>

Procuramos, assim, neste capítulo, problematizar questões envolvendo as composições musicais no âmbito literário, ressaltando, sobretudo, a diferença entre cultura e entretenimento, a crescente utilização das letras musicais como objeto de pesquisa literária em substituição à produção poética, bem como o destaque obtido pelas composições buarquianas, alçando o compositor à categoria de “cancionista”, cuja definição se centra em um trabalho de composição no qual se percebe, principalmente, a indissolubilidade e entrelaçamento de letra e melodia. No processo de elaboração das canções de Chico, “a letra passa a ganhar um certo status literário, um status de qualidade que se contrapõe à inexpressividade da poesia do momento”<sup>51</sup>; qualidade essa que se faz perceptível pela utilização, em suas letras, de uma complexidade de metáforas e outras figuras de linguagem, bem como exploração de jogos sonoros e lingüísticos.

Contudo, a utilização de tais recursos não faz com que a poesia contemporânea passe a ser representada pelas letras de música. Como defendemos nessa dissertação, a canção não substituiu nem substituirá a poesia, uma vez que essas são produções artísticas distintas. A poesia, mesmo contendo ritmo e musicalidade, é construída de maneira independente da música, fato que não constitui efetivamente o processo de composição das canções populares, no qual música e letra são construídas de maneira que as partes constituintes da canção se tornem uma só. A respeito dessa afirmativa, encontramos um depoimento do próprio Chico Buarque, transcrito a seguir:

---

<sup>50</sup> MEDAGLIA. In: CAMPOS. *Balanço da bossa e outras bossas*, p. 83.

<sup>51</sup> BUARQUE. *Poesia Jovem – Anos 70*, p. 54.

(...) Eu aprendi isso com o Vinícius: o trabalho do compositor é um trabalho à parte (...) você vai compondo e a letra vai surgindo junto, você acomoda uma coisa, acerta aqui, dá um jeitinho ali, vai moldando uma coisa à outra. Já a letra que se faz para uma música, não. Você tem que fazer a letra naquela música que já existe, já tem uma forma fixa, você não pode alterar nada. As pessoas falam isso, comparam muito com poesia; mas não tem nada a ver, é outra coisa. É muito mais difícil; afinal, você tem que fazer a letra respeitando cada nota, a métrica, que não é exatamente a fórmula fixa de um soneto. Cada frase tem um tamanho diferente, você tem que respeitar a prosódia musical, ou seja, a letra com a tônica das palavras deve coincidir com a tônica da música, ou desrespeitar a prosódia de propósito, rimas, tudo isso e, no final, ainda fazer algum sentido, de preferência ter alguma coisa interessante ou bonita de se ouvir.<sup>52</sup>

Nesse sentido, a melodia se faz portadora de poder tal que faz com que ela possa “sustentar palavras ocas e vazias” que, quando colocadas no papel, sem o auxílio da melodia, não funcionam como poesia.

Em razão de todo esse cuidado e elaboração, vemos as letras buarquianas se revestirem de um forte caráter lírico, desde há muito presente na produção poética. Em razão dessa presença lírica se fazer demasiadamente forte na produção de Chico Buarque, dedicaremos o capítulo seguinte à apresentação e discussão de tal tema.

---

<sup>52</sup> HOLANDA. Depoimento concedido por ocasião do lançamento do DVD Chico Buarque: *À Flor da pele*.

## CAPÍTULO 2

### O LIRISMO COMO VIVÊNCIA

O cancionero buarquiano, como demonstrado no capítulo anterior, reúne elementos que nos possibilitam encontrar nas composições de Chico um elevado apuro melódico-linguístico, centrado na boa articulação do texto, na clareza melódica, bem como no despojamento interpretativo. No decorrer de todo esse laborioso processo de estruturação das canções, vemos as letras buarquianas se revestirem de lirismo, e nos parece que o tema merece, de nossa parte, reflexões mais pormenorizadas. Para tanto, recorreremos aos estudos de Jorge Koshiyama e Hugo Friedrich, que desenvolveram pesquisas abordando o lirismo sob a perspectiva da dramaticidade e da vivência de emoções.

Segundo essa perspectiva, o lirismo pode ser entendido como a expressão subjetiva ou dinâmica do sujeito, sendo considerado, portanto, condição e fundamento da poesia. A incorporação de elementos a um espaço lírico é justamente o fator diferenciador entre textos poéticos e não-poéticos. Ainda nessa linha de estudo, a poesia pode ser pensada, segundo Anazildo Vasconcelos<sup>1</sup>, como “um espaço lírico estruturado pela dinâmica do sujeito”. A partir dessa delimitação, pode-se perceber o lirismo como

---

<sup>1</sup> SILVA. *Poética de Chico Buarque*, p. 11.

presença recorrente não somente em textos poéticos como também em parte do cancionero popular.

A lírica nasce na Antigüidade e tem seu cerne na expressão pessoal do sujeito e na ligação direta da sua forma com a música. Aristóteles afirma estar no *ditirambo* a origem do lirismo, uma vez que os *ditirambos* eram poemas corais ou cantos festivos que expressavam grandes alegrias ou tristezas. Na entoação desses cantos já podemos encontrar traços do caráter polifônico que hoje conhecemos, uma vez que neles se percebe a expressão lírica através do encontro de diferentes vozes. O tema da polifonia, aliás, será objeto de estudo no próximo capítulo desta dissertação, juntamente com o aspecto dramático do lirismo. Os ditirambos eram entoados pelos gregos, sendo o coro acompanhado por instrumentos de percussão e também pela *lira*. Deste último instrumento, deriva-se o termo lirismo como sinônimo de canto, cuja tônica se concentra no extravasamento da subjetividade ou na temática amorosa. Na entoação dos *ditirambos*, ritmo, canto e metro são usados concomitantemente, além de ser possível constatar neles a presença de um autor – um *eu* – como narrador. Desde seu surgimento, passando pelo mundo Medieval, Renascentista e Barroco, os poemas eram feitos para serem cantados, como a música popular de hoje; havia, portanto, estreita ligação entre música e poesia – ligação confirmada nas palavras de Antônio Medina Rodrigues:

... a grande poesia medieval quase que foi exclusivamente concebida para o canto. O Barroco, séculos além, fez os primeiros ensaios operísticos, que iriam recolocar o teatro no coração da música. Depois Mozart, com a Flauta Mágica ou D. Giovanni, levaria, como sabemos, esta fusão ao sublime.<sup>2</sup>

A poesia, durante muito tempo, destinou-se à voz e aos ouvidos. No período correspondente à Idade Média, por exemplo, trovador e menestrel eram tidos como poetas. No século XV, no entanto, com a invenção da imprensa, acentuou-se a distinção entre música e poesia. A partir do século XVI, a lírica foi abandonando o canto,

---

<sup>2</sup> RODRIGUES. *De música popular e poesia*. In: Revista USP, p. 28.

passando para o campo da palavra escrita e destinando-se, cada vez mais, à leitura silenciosa. A poesia, mesmo sem se dissociar totalmente da música, deixou de ser musicada pelo próprio autor do texto dito literário; ao que antes era poesia destinada ao canto torna-se poesia escrita para ser dita e declamada. Assim, em fins do século XV, a intimidade entre poesia e música arrefece, iniciando-se, portanto, a busca de novos rumos e autonomia de cada uma dessas artes. Segismundo Spina afirma que, nesse momento, “a cantiga dá lugar à poesia, e o trovador, ao poeta”<sup>3</sup>. Contudo, mesmo distanciando-se da música, a poesia acabou por preservar ainda alguns traços de sua antiga parceria.

Acerca da poesia lírica, torna-se preciso ainda ressaltar a importância do verso medieval para a tradição da poesia ocidental. Esse verso, escrito por trovadores oriundos da região de Provença, no sul da França, dava forma a uma poesia eminentemente lírica que marcou os séculos XI, XII e XIII e que foi ainda a fonte de todo lirismo europeu dos séculos seguintes. Tais composições, denominadas cantigas, se associavam à música e à dança e se tornaram a principal forma da lírica medieval. Essas cantigas eram, na verdade, poemas não para serem lidos, mas para serem ouvidos e acompanhados por música nas cortes dos castelos. Através das cantigas, os trovadores – que se destacaram na literatura dos séculos XII e XIII por difundirem um tipo de composição literária mais ligada à poesia popular no que tange aos aspectos formais, tais como estrutura paralelística e refrão, senão ainda por conta da temática que apresentavam – difundem a idéia do amor como inspiração poética, inventando o amor cortês ou a “fin’amors”.

Essa poesia, embora conservasse vínculo com a música, já se ligava à escrita e era trabalhada de maneira a conter não só um esquema de tonicidade, como também de maneira a fazer perdurar o aspecto de duração das sílabas. Na poesia provençal –

---

<sup>3</sup> SPINA. *A lírica trovadoresca*, p. 44.

conhecida ainda como “lírica de idealização amorosa” – pode-se observar também a conservação do elemento musical intrínseco ao próprio trato com as palavras, mesmo no momento em que tal poesia se distancia das melodias que a acompanhavam. Encontramos no lirismo galego-português exemplos do lirismo medieval, cujas raízes pertencem aos versos provençais. Tais cantigas, além de cantadas e acompanhadas por instrumentos musicais, eram, muitas vezes, coreografadas, fato que se liga, mais uma vez, às relações tecidas entre a letra e o som das canções. As cantigas de amigo têm origem popular e folclórica; nelas, o poeta fala em nome de uma mulher, que geralmente chora suas tristezas oriundas da ausência de seu amado. Já as cantigas de amor trazem a figura do trovador que idealiza a relação amorosa, freqüentemente com alguém de condição social superior, além de repetirem ainda os temas do amor cortês provençal, idealizando esse amor e fazendo dele o sustentáculo de sua inspiração. Na apresentação de algumas cantigas já é possível perceber um caráter polifônico, uma vez que tais poemas poderiam ser simples ou dialogados. Nesse último caso, o trovador construía a cantiga utilizando-se também da resposta da dama que, quase sempre, desprezava o amor a ela endereçado. Segismundo Spina afirma que a poesia trovadoresca ultrapassou fronteiras geográficas, modificando a poesia primitiva que se fazia nas terras germânicas e italianas, por exemplo. Nelas, a poesia tinha por tema principal a mulher, e por irmãs a música e dança coreografada. Essa poesia, contudo, recebeu contribuições dos trovadores, tais como a técnica desenvolvida a partir de uma disciplina e não só por inspiração, a arte pela arte, a vassalagem amorosa e a consciência dos meios de realização dessa arte poética. Daí nascem a poesia palaciana e, a partir dela, a poesia popular.

A partir da separação mais contundente entre poesia e música a que nos reportamos linhas acima, surgem, no final do século XV e início do XVI, as “primeiras

individualidades poéticas”<sup>4</sup>, tais como Duarte de Brito, Diogo Brandão, Jorge de Aguiar e João Ruiz de Castelo Branco, segundo as palavras de Spina. Com esses poetas surge uma poesia com novo formato, agora com diferentes ritmos e temas, além de novas combinações estróficas.

Já no século XVIII é possível se perceber novamente vínculo mais estreito entre poesia e música, principalmente nos poemas do poeta árcade Silva Alvarenga. Segundo Antônio Cândido<sup>5</sup>, a obra de Silva Alvarenga é a primeira de nossa literatura a propor um modelo de poesia lírica, de modo sistemático e absorvente, em metro fácil e cantante, de sabor quase popular. Concentrou-se nas formas breves, adequadas à pesquisa lírica e à expressão dos estados poéticos. Em *Glaura*, por exemplo, sobressaem-se as formas do rondó e dos madrigais. Antônio Cândido afirma ainda que “a melopéia adocicada dos rondós se baseia na retomada invariável do mesmo esquema estrófico e métrico, apenas suspenso em meia dúzia entre eles e que já se pôde ver nos exemplos citados: o estribilho de quatro versos retomado após cada oitava”<sup>6</sup>. Silva Alvarenga usou essa “melódiosa solução” associada ao “verso leve português” e deu a essa combinação um “cunho pessoal ao confiar-lhe a sua mensagem lírica, dignificando-a enquanto portadora de um roteiro afetivo cheio de inspiração colorida e delicada”<sup>7</sup>. Desse modo, esse poeta afirmou em nossa poesia a tradição da estrofe isorrítmica, sequiosa de música, renunciando um aspecto importante da poética romântica: a musicalidade que dissolve os valores específicos da palavra. O leitor de seus poemas amorosos sente, desde logo, obra mais afim à sensibilidade brasileira; um abandono por vezes dengoso, um encantamento pelo rito fácil e imagem saborosa; inclusive o vago tom de serenata, que foge à cançoneta erudita e quase apela para o violão. Além do mais, a descrição plástica do verso, que se aperta cheio de melodias contidas pelo

<sup>4</sup> SPINA. *A lírica trovadoresca*, p. 44.

<sup>5</sup> CÂNDIDO. *Formação da literatura brasileira*, p. 135-149.

<sup>6</sup> Idem, p. 142.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 144.

escorço lapidar; todo esse brilho de Arcádia no trópico empresta aos madrigais “um toque de verdadeira poesia que, por não se oferecer à compreensão epidérmica, como o violão sonoro dos rondós, retribui com achados de rara beleza quem se dispuser a senti-la com ouvido profundo”<sup>8</sup>.

Já no século XIX, durante o período do movimento romântico, modifica-se o entendimento a respeito da poesia e da função do poeta, mudanças essas provocadas, entre outros motivos, por questões histórico-culturais, tais como a formação da sociedade burguesa após a Revolução Francesa, além do avanço da ciência, da tecnologia e da indústria. O poeta passa a exercer novo papel no contexto social e a poesia lírica adquire maior prestígio nesse período. A sociedade burguesa passa a reconhecer na manifestação artística um traço profissional, fato que, ao mesmo tempo, trouxe a sensação de inadaptação do artista, tornando sua função secundária frente à sociedade agora regida pelo avanço tecnológico, industrial e científico – motivo que fez com que muitos poetas românticos adotassem o caminho da evasão. Dessa forma, o individualismo burguês passa a ser traduzido pelo poeta como agudo subjetivismo emocional e uma das maneiras de expressão encontradas pelos poetas foi a busca de uma linguagem que incorporasse ao texto poético o mundo e as circunstâncias da modernidade que se aproximava. Para tanto, seria necessário que o poeta se voltasse para a própria matéria-prima verbal de sua produção poética, procurando nela os potenciais de uma expressão que, ainda centrada na palavra e no som, desse novo caráter à linguagem poética. Os poetas românticos buscam, então, expressar-se subjetivamente através da incorporação do significado do espaço que os rodeava, fazendo desse lugar seu espaço lírico, traduzido em seus escritos pela expressão sentimental e emocional. A manifestação do lirismo na produção romântica estaria,

---

<sup>8</sup> CÂNDIDO. *Formação da literatura brasileira*, p. 149.

assim, fundamentada no indivíduo, na expressão individual e na valorização do sentimento.

Vejamos um exemplo dessas considerações a partir da leitura de *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias:

CANÇÃO DO EXÍLIO

Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o Sabiá;  
As aves, que aqui gorjeiam,  
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,  
Nossas várzeas têm mais flores,  
Nossos bosques têm mais vida,  
Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,  
Mais prazer encontro eu lá;  
Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o Sabiá.

Minha terra tem primores,  
Que tais não encontro eu cá;  
Em cismar – sozinho, à noite –  
Mais prazer encontro eu lá;  
Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o Sabiá.

Gonçalves Dias, ao escrever este poema em 1843, retrata o arrebatamento emocional do sujeito lírico que, por se ver exilado de sua terra natal, expressa toda a saudade que dela sente ao relembrar os aspectos naturais que a constituem. Para expressar a saudade e a lembrança oriundos do exílio, no entanto, não se faz necessário que o eu-lírico experiencie o exílio, pois tal fato externo não garante a presença do lirismo. Pelo fato de o eu-lírico se encontrar exilado, sua terra é descrita como sendo primorosa “*Minha terra tem primores / Que tais não encontro eu cá*” e também lugar privilegiado, por possuir tamanha diversidade de espécies e de riquezas que, para o eu-lírico, parecem ser únicas em todo o mundo: “*Nosso céu tem mais estrelas, / Nossas várzeas têm mais flores, / Nossos bosques têm mais vida (...)*”. O lirismo aqui reside,

principalmente, no fato de o sujeito lírico usar o espaço do poema como retrato de seu próprio estado emocional, no qual natureza e sujeito parecem se integrar de modo único pelo viés do saudosismo. Relembrando as palavras de Anazildo Vasconcelos, ao definir a poesia como “um espaço lírico estruturado pela dinâmica do sujeito”, é possível afirmar que, neste poema, o espaço exterior se vê simbolizado na expressão “*minha terra*”; contudo, tal expressão pode representar ainda um estado subjetivo do sujeito lírico, ideal para sua manifestação emocional. Os elementos usados para a descrição do espaço externo, tais como “*palmeiras, Sabiá, aves, céu, bosques, várzeas*”, etc., acabam por se tornar significantes estruturais do espaço lírico do sujeito. O poeta usa, nesse processo de idealização, uma expressão de caráter subjetivo a partir da expressão objetiva do espaço externo que ele descreve, atribuindo, assim, a esse espaço, uma carga de significação até então não construída.

Além do mais, a concepção de lirismo ligada à idéia de poesia como linguagem que engloba sons, tons e metro acaba por recuperar a unidade primeira de música e poesia. Abstração feita a esses elementos, o Romantismo destacará, ainda, o ritmo, com o qual o poeta associará a imagem do mundo no poema, através de traços semelhantes ou antagônicos. O poeta romântico faz da linguagem poética um modo de expressão de si mesmo e da natureza e, nessa maneira de se expressar, “as relações entre as imagens, ritmos e sonoridades prevalecem sobre a lógica de uma sintaxe submetida à versificação”.<sup>9</sup> Num momento de autodescoberta enquanto nação, o lirismo romântico no Brasil acabou sobrepondo-se em função de um discurso voltado para a afirmação nacionalista, personalidade literária e eloquência retórica, tornando possível, muitas vezes, a integração entre o “eu” e a “natureza” na linguagem poética.

Mais à frente, durante o Modernismo, percebe-se a expressão lírica sendo construída a partir da dissolução da subjetividade, antes encontrada em versos

---

<sup>9</sup> CARA. *A poesia lírica*, p. 35.

românticos. O sujeito lírico, nos poemas modernos, já não encerra uma pessoa em particular, desvencilhando-se tanto da figura do poeta quanto da do leitor, não mais se confundindo ou representando o sujeito de carne e osso. O sujeito lírico, dessa maneira, passa a ser construído a partir das escolhas de linguagem existentes no poema, reafirmando-se, assim, que esse sujeito lírico não pode mais se confundir com o poeta “em carne e osso”, pois sua existência “brota da melodia, do canto, da sintaxe, do ritmo: o sujeito lírico é o próprio texto, e é no texto que o poeta real transforma-se em sujeito lírico”.<sup>10</sup> O poema torna-se espaço possível de liberdade, além de ser cada vez mais lugar de expansão das possibilidades intrínsecas à própria linguagem, tais como o ritmo, a sonoridade, a multiplicidade de sentidos e a polifonia. As canções *Com açúcar, com afeto* ou *Olhos nos olhos*, compostas por Chico Buarque, respectivamente em 1967 e 1976, encerram exemplo do que dissemos acima, na medida em que nela temos uma voz autoral masculina se expressando através de um eu-lírico feminino, no qual ambas as vozes se colocam a falar com seu amor, ou ex- amor, no caso da segunda canção.

O sujeito lírico, então, pode ser entendido como aquele elemento capaz de reunir as possibilidades e escolhas lingüísticas de que se constitui o poema, indo, nesse sentido ao encontro da idéia de polifonia defendida por Bakhtin – tema, aliás, sobre o qual nos deteremos no capítulo seguinte, quando abordaremos a questão do lirismo dramático e a construção das máscaras nas composições buarquianas. Por ora, tomaremos como exemplo da construção do texto a partir das opções lingüísticas assumidas pelo eu-lírico o poema *Trem de Ferro*, de Manuel Bandeira.

#### TREM DE FERRO

Café com pão,  
Café com pão,  
Café com pão.

– Virgem Maria, que foi isso, maquinista?

---

<sup>10</sup> CARA. *A poesia lírica*, p. 48.

Ai, seu foguista,  
Bota fogo na fornalha  
Que eu preciso

Muita força  
Muita força  
Muita força.

Agora, sim,  
Café com pão  
Agora, sim,  
Voa, fumaça  
Corre, cerca

Ôo...  
Foge , bicho!  
Foge, povo!

Passa ponte  
Passa poste  
Passa pasto  
Passa boi  
Passa boiada  
Passa galho  
De ingazeira  
Debruçada  
No riacho  
Que vontade  
De cantar!

Vou depressa  
Vou correndo  
Vou na toda  
Que só levo  
Pouca gente  
Pouca gente  
Pouca gente...

Nesse poema, cujo título e tema aludem ao trem de ferro, meio de transporte muito utilizado no país até meados do século XX, percebe-se que a construção do tema se fez a partir da repetição de expressões que, sonoramente, criam para o leitor a atmosfera da estação ferroviária, com o trem a partir para seu destino, ainda de maneira lenta, embora em ritmo constante: “*Café com pão/ café com pão / café com pão*”. Esses versos, indicando o início de funcionamento da máquina, foram construídos a partir de dois vocábulos tônicos, “café” e “pão”, intercalados com a preposição “com”. A

alternância entre a fricativa /f/ e as oclusivas /k/ e /p/ nos dão a impressão do barulho crescente e ritmado do trem, ao iniciar a viagem. Mais adiante, percebe-se que a repetição dos versos da quarta estrofe, resumidos pela expressão “muita força”, dá a idéia de que naquele instante o trem, de fato, está prestes a atingir a velocidade ideal para seguir viagem, velocidade essa que se faz representada pelos versos da estrofe seguinte: “*Agora, sim,/ Café com pão/ Agora, sim,/ Voa, fumaça/ Corre cerca*”, na qual já se é possível perceber os efeitos da maior velocidade do trem através da fumaça voando e da cerca correndo ao longo dos vagões. No trajeto, o trem faz menção de parar ou diminuir sua marcha em função de algum obstáculo na linha de ferro: “*Ôô.../ Foge, bicho!/ Foge, povo!*”. Contudo, em seguida, a repetição de sons constituindo aliterações e assonâncias dão a idéia de que o trem retoma seu curso de viagem e acelera em ritmo constante, terminando por fazer uso do apito, representado pelos versos “*Que vontade/ De cantar*”. Ao ler tais versos, ao final de uma seqüência sonora repetitiva “*Passa ponte/ passa poste/ passa...*”, tem-se o aumento da intensidade de leitura ao se pronunciar os versos finais dessa estrofe, como se o extravasar da alegria se exteriorizasse com o som do apito do trem. Os aspectos aqui levantados são apenas algumas formas de demonstração de como o texto se constitui a partir das escolhas lingüísticas, semânticas e sonoras do autor.

A partir da análise desse poema de Bandeira, pode-se afirmar, então, que o poeta moderno “*pensa a expressão subjetiva para dissolver a subjetividade, e assim objetivá-la como significante estruturante do espaço externo*”<sup>11</sup>. A presença lírica nos textos modernos estaria vinculada, dessa forma, à manifestação objetiva do sujeito lírico dentro de um espaço lírico subjetivo. A fim de que se torne mais evidente esse diferente *posicionamento* do sujeito lírico nos textos romântico e moderno, tomemos a canção

<sup>11</sup> SILVA. *Poética de Chico Buarque*, p. 13.

*Sabiá*,<sup>12</sup> de Chico Buarque e Tom Jobim, na qual é possível se perceber um diálogo com *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias.

SABIÁ

Vou voltar  
Sei que ainda vou voltar  
Para o meu lugar  
Foi lá e é ainda lá  
Que eu hei de ouvir cantar  
Uma sabiá

Vou voltar  
Sei que ainda vou voltar  
Vou deitar à sombra  
De uma palmeira  
Que já não há  
Colher a flor que já não dá  
E algum amor  
Talvez possa espantar  
As noites que eu não queria  
E anunciar o dia

Vou voltar  
Sei que ainda vou voltar  
Não vai ser em vão  
Que fiz tantos planos  
De me enganar  
Como fiz enganos  
De me encontrar  
Como fiz estradas  
De me perder  
Fiz de tudo e nada  
De te esquecer  
Vou voltar  
Sei que ainda vou voltar  
Para o meu lugar  
Foi lá e ainda é lá  
Que hei de ouvir cantar  
Uma sabiá.

Essa canção, de Tom Jobim e Chico, venceu o III Festival Internacional da Canção em 1968, promovido pela TV Globo. Nessa oportunidade, a música não foi muito aceita pelo público, que esperava uma crítica mais direta e incisiva à realidade vivida pelo país. Assim como acontece no poema *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias,

<sup>12</sup> Por considerarmos que a letra de uma canção não deve estar dissociada de seu suporte melódico, anexamos, ao final deste estudo, um cd contendo as gravações das músicas aqui apresentadas.

também nessa canção existe o desejo de retorno à terra natal. Apesar de, na época em que foi lançada, ter sido considerada pelo público como canção alienada e desvinculada da realidade do país – principalmente se comparada a *Pra não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré, canção que continha todo um explícito apelo crítico ao contexto político-social do período –, temos, nessa composição, um exemplo de paródia com a qual os compositores construíram um novo discurso, um novo texto a partir da decomposição ou desconstrução do discurso de *Canção do Exílio*. Com essa construção, Chico Buarque possibilita ainda a abertura da leitura política da letra inserida no discurso lírico de que a canção se faz portadora, alterando, dessa maneira, o sentido primeiro do tema do poema gonçalviano. Se em *Canção do Exílio*, a terra é descrita como portadora de riquezas e belezas inigualáveis, em *Sabiá* tem-se a ausência desses elementos, sendo a pátria caracterizada pelo esvaziamento e pela ausência: “*Vou deitar à sombra / De uma palmeira / Que já não há / Colher a flor que já não dá*”. A palavra “*palmeira*”, que no texto de Gonçalves Dias representa de forma bastante significativa as belezas da pátria, na canção de Chico não encerra um significado, mas pode ser entendida apenas como um significante em relação ao espaço externo. Enquanto o poeta romântico rouba a “*palmeira*”, o “*sabiá*” e os “*bosques*” do espaço externo através da sentimentalização, a canção de Chico devolve esses elementos ao espaço externo como ausência, processo em que se percebe a dissolução da subjetividade encontrada em *Canção do Exílio*. Se no poema parece existir um saudosismo que é correspondido pela terra, na canção, o desejo de voltar “*Vou voltar / Sei que ainda vou voltar / Para o meu lugar*” parece se colocar lado a lado com o posicionamento crítico do sujeito lírico em relação à realidade vivida pelo país naquele momento. Esse posicionamento ante a situação política do país encerra a previsão que de fato só viria a acontecer algum tempo depois de composta a canção: o exílio. O exílio, cantado, torna-se realidade para muitos brasileiros, inclusive para o próprio Chico que, em turnê pela Itália, foi aconselhado por

Vinícius de Moraes a permanecer “um pouco mais” naquele país<sup>13</sup>, fazendo uma espécie de “auto-exílio forçado”. Outro ponto que vem reforçar o retrato da situação política do país está na metáfora contida nas expressões “*As noites que eu não queria / E anunciar o dia*”. A antítese das palavras “*noite*” e “*dia*” parecem representar o momento de repressão, de ditadura – noite – em contraposição à expectativa do nascer de um novo dia, em que se anuncie o nascer de um outro tempo, agora sem autoritarismo ou imposições. Há, ainda, presente na canção, o tema da música; tema esse recorrente no cancionário do compositor tanto para transmissão da dor do eu-lírico como também para eliminação dela. Nessa canção, o canto do sabiá marca a presença da música, retido na lembrança do sujeito lírico como representante da beleza de que um dia sua terra foi possuidora: “*Foi lá e ainda é lá / Que eu hei de ouvir cantar / Uma Sabiá*”. Também nesses versos é possível perceber a intenção do sujeito em recuperar o tempo, implementando uma ordem diferente daquela vigente no presente. Por fim, essa canção serve como demonstração de como um discurso lírico por essência assume, em 1968, caráter político, a partir da relação objetiva construída entre o sujeito lírico e o espaço no qual ele se insere.

No tocante ao aspecto melódico, percebe-se que Tom Jobim, ao conceber a melodia, procurou imprimir um andamento lento, quase triste. Para tal efeito, estruturou-a em compasso quaternário, no qual existe a prevalência de colcheias, compondo, dessa forma, uma toada intimista. Apesar da utilização de escala maior no desenvolvimento inicial das estrofes, esta sofre alteração a partir de modulações nos acordes a cada vez que a melodia se repete, com o objetivo, talvez, de amenizar a seqüência monocórdia do tema melódico central (Dó maior, Lá bemol, Mi bemol, Si bemol) e, além disso, o final de cada conjunto melódico sempre termina em um tom menor (Si menor, Lá menor, Fá menor). Tendo em vista a estrutura melódica já

---

<sup>13</sup> Data dessa época a canção *Samba de Orly*, composta em parceria com Vinícius de Moraes e Toquinho – 1970.

definida, a letra de Chico buscou, em todos os momentos, valorizar essa intenção rítmica de toada, que ainda é reforçada por um arranjo de cordas ao estilo clássico, sem percussão e cantada por um vocal predominantemente feminino<sup>14</sup>. Além disso, a letra traz certo aspecto lúdico ao optar por um jogo sonoro no qual, à exceção de duas estrofes, todas as rimas são feitas com a vogal “a”, aberta, ou com a sílaba “ar” – “*voltar/ sombra/ palmeira/ há/ dá/ espantar*” – no propósito de arrebatá-lo o ouvinte para o clima da melodia, aliado a uma letra que reforça a sensação de melancolia representada pelo andamento e pelos acordes escolhidos. Apesar do crescendo melódico, adquirido pelas modulações de tons, percebe-se também na canção o aumento na intensidade da interpretação do canto, como a simbolizar a “esperança” do eu-lírico em concretizar sua “volta”, sendo que tal volta se mostra mais forte, mais determinada no momento de fechamento da célula melódica. O casamento de música e letra, nesse exemplo, chega a lembrar algo da estrutura operística, por se mostrar teatral, interpretativa. A letra, analisada sozinha, perde sua força lírica, pois sua conexão com a melodia parece imprescindível para que o objetivo logrado pelos compositores seja alcançado.

A partir dessas reflexões, podemos pensar que, assim como ler um poema, cantar uma canção é colocar-se a escutar não só uma outra voz, mas um outro ser. Sendo assim, vida, fala/canto e mundo se unificam, modulando os ritmos do outro. Nesse processo, linguagem, mundo e sentimento se articulam e se confrontam, abrigando uma voz que agora relaciona o “eu” e o mundo. Tal voz só pode ser reconhecida se o sujeito se colocar à escuta da expressão poética de que essa voz é portadora e que manifesta, muitas vezes, uma reflexão, confiança ou experiência daquele que fala/canta. A palavra, cantada por essa voz e portadora dessa experiência do outro, estabelece mediação entre o sujeito que a escuta e o lirismo, reportando este sujeito, muitas vezes,

---

<sup>14</sup> A estrutura aqui descrita pertence ao arranjo composto para o Festival de 1968.

a recordar fatos já vivenciados ou a despertar nele desejos ainda adormecidos. O lirismo, então, também seria entendido como a resposta a uma experiência, contextualizada no tempo e no espaço da vivência do sujeito. O trabalho de elaboração da palavra teria, assim, a função de fusão entre canto, pensamento e vivência. Para Koshiyama, o lirismo seria “aquela experiência com a linguagem, em que se funda, para nós e para os outros, a lembrança e a possibilidade de uma comunhão autêntica. E o canto, que é feito da mediação entre vida, mundo, linguagem, da escolha nossa, é a palavra de um vivente”<sup>15</sup>.

Nesse sentido é que podemos perceber e pensar o lirismo nas canções de Chico Buarque. Nelas, a narrativa musical se desenvolve através da construção de pequenas histórias, denominadas por Anazildo Vasconcelos como “*relatos-acontecimento*”, em cuja estrutura tem-se a tentativa de significação existencial do sujeito do século XX. Sobre essa dimensão existencial, temos a seguinte declaração da jornalista Cíntia Moscovich:

De um lirismo desassombrado, que não se disfarça de outra coisa a não ser puro lirismo, com vocação de arder de sentimento, ironia e sentido de humor, as canções de Chico (ah, as letras de Chico) cavoucam o essencial do humano, alcançando um miolo tão diáfano quanto amplo. A poesia chicobuarquiiana é assim: paira num registro tão alto que dá vertigem, voragem que puxa, seduz e emaranha porque nela todo mundo se vê. Criativo sem ser espertinho, original falando do velho, o moço desenha a cartografia da gente inteira, sem fatiar a humanidade em setores.<sup>16</sup>

Apesar do tom evidentemente entusiasmado presente neste comentário, há que se concordar que, de fato, as composições de Chico Buarque são permeadas por construções líricas que nos chegam em forma de pequenas histórias circunstanciais e cotidianas, em cuja essência pode-se notar a representação de muitos dos desejos, ansiedades e expectativas da sociedade de uma maneira geral, havendo, por isso, certa

---

<sup>15</sup> KOSHIYAMA. *O lirismo em si mesmo*, p. 90.

<sup>16</sup> MOSCOVICH. *Jornal Zero Hora*, junho/2004.

identificação entre as canções e as pessoas, que passam, nesse momento, a assumir o lugar do sujeito lírico, fazendo dessas composições o retrato de uma experiência, já vivida ou não.

A partir de tais considerações, pode-se pensar o lirismo como emoção, como vivência, experimentação das palavras na poesia. Segundo Koshiyama, somente porque o lirismo propõe-se a “conservar plena e íntegra a recordação da experiência individual e social, o poeta pode integrar-se a nós com a força de seu canto e de sua emoção”<sup>17</sup>. É possível, então, compreender lirismo como emoção, como pungência, mas ao mesmo tempo como um caminho em que se resgata a memória de uma circunstância.

Ainda nesse contexto, Koshiyama afirma existir também, nessa perspectiva lírica, preocupação com a qualidade sonora das palavras, que se organizam em sucessões rítmicas melódicas e sugestivas. O lirismo seria, portanto, a expressão do ser humano portador da experiência poética. Nesse sentido, as composições de Chico estariam ligadas à experimentação, à vivência de emoções.

A noção de lirismo apresentada em Koshiyama parece permear a letra da canção *Futuros Amantes*, analisada a seguir.

#### FUTUROS AMANTES

Não se afobe, não  
 Que nada é pra já  
 O amor não tem pressa  
 Ele pode esperar em silêncio  
 Num fundo de armário  
 Na posta- restante  
 Milênios, milênios  
 No ar  
 E quem sabe, então  
 O Rio será  
 Alguma cidade submersa  
 Os escafandristas virão  
 Explorar sua casa,  
 Seu quarto, suas coisas  
 Sua alma, desvãos  
 Sábios em vão

<sup>17</sup> KOSHIYAMA. *O lirismo em si mesmo*, p. 92.

Tentarão decifrar  
 O eco de antigas palavras  
 Fragmentos de cartas, poemas  
 Mentiras, retratos  
 Vestígios de estranha civilização  
 Não se afobe, não  
 Que nada é pra já  
 Amores serão sempre amáveis  
 Futuros amantes, quiçá  
 Se amarão sem saber  
 Com o amor que um dia  
 Deixei pra você.

Nessa canção, composta em 1993 e pertencente ao álbum *Paratodos*, Chico Buarque constrói uma imagem na qual a cidade do Rio de Janeiro – palco de experiências emocionais e pessoais do compositor – seria “*submersa*”, como que congelada no tempo; uma moderna Atlântida – relíquia arqueológica perdida e, por isso mesmo, sempre desejada – para ser explorada não por mergulhadores profissionais equipados com alta tecnologia; mas sim por “*escafandristas*” – técnica antiga de mergulho, muito utilizada até as décadas de 50 e 60 – que iriam “*explorar sua casa*”, “*seu quarto*”, seus “*desvãos*”. O “*Rio de Janeiro*”, podendo representar o cenário ideal para essa propagação do desejo, é o que Koshiyama chamaria de “resgate da experiência individual do eu lírico”. Na composição dessa canção é possível, então, compreender o lirismo como emoção, mas ao mesmo tempo, “como um caminho em que se resgata a memória de uma circunstância”.

A melodia de *Futuros Amantes* diz muito sobre sua “densidade lírica”, mostrando, mais uma vez, como o entrelaçamento entre estes dois componentes da canção – letra e melodia – é fundamental para a criação do “corpo” coeso a que chamamos música. Na verdade, essa música traz em si uma armadilha melódica, uma vez que o tom, a princípio, melancólico e nostálgico, que retrata um amor que já não existe, desvia essa sensação para uma narrativa mais positiva. O sujeito lírico da canção não parece se entregar a essa melancolia conduzida pela melodia; ao contrário, ele se

mostra paciente e otimista, dizendo que aquele amor “*que um dia deixei pra você*” foi tão profundo e marcante que se tornou mesmo um “tesouro arqueológico”, que servirá de referência para que outros amantes ou “escafandristas”, quando forem capazes de encontrá-lo, nele possam se espelhar e, assim, também vivenciarem tal experiência: “Futuros amantes, quiçá, se amarão, sem saber”. O ritmo nostálgico da narrativa melódica dá a idéia de um eu-lírico que se dirige a alguém, quase em tom “aconselhativo”; tal como os sábios, que em vão, “*tentarão decifrar / O eco de antigas palavras / Fragmentos de cartas, poemas, mentiras, retratos*”.

A opção pela tonalidade maior, com modulações na segunda parte, também para outra tonalidade maior que sempre obedece à mesma progressão harmônica, dá a idéia de que o eu-lírico não deseja alterar o tom de sua narrativa; é como se ele estivesse em “paz consigo mesmo”, contemplando a paisagem do Rio de Janeiro em um dia de sol. Some-se a isso a cadência repetitiva da melodia, os arranjos centrados em um violão, um piano, um baixo acústico e, ao fundo, um surdo sustentando sempre a mesma batida, compassada e sem alteração, dispensando qualquer outro instrumento de percussão. Também podemos ressaltar a orquestração de cordas na parte em que a música repete a melodia, sem canto, permeada pelo solfejo assoviado da letra; todos esses elementos parecem transportar o ouvinte para um passeio em torno da orla da Lagoa Rodrigo de Freitas, numa tarde ensolarada, para conversar sobre amores antigos, paixões findas, nostalgias.

Além desses aspectos, percebe-se ainda que a construção de algumas das imagens poéticas da canção pode demonstrar a pacificação interior e a calma de que o eu lírico se vê acometido: “*O amor não tem pressa / Ele pode esperar em silêncio / Num fundo de armário / Na posta-restante / Milênios, milênios / No ar*”. Essas são imagens que parecem remeter ao passado, a um tempo em que “*os amores são sempre amáveis*” e que, por isso, deveriam servir de norteador para os “*futuros amantes*”. Além do mais,

Chico Buarque utiliza expressões que simbolizam um resgate emocional mnemônico: “*num fundo de armário*”, “*na posta restante*”, “*fragmentos de cartas*”, “*poemas*”, “*retratos*” como forma de manifestação lírica. Nesse sentido, o resgate emocional mnemônico vai ao encontro daquela definição de lirismo defendida por Koshiyama, na qual lirismo se associa à emoção e ao resgate mnemônico.

Com base nessa concepção de lirismo, cabe perceber que a lírica moderna é tida, muitas vezes, como a linguagem do estado de ânimo, da alma, pessoal. O conceito de *estado de ânimo* indica distensão, mediante o recolhimento, em um estado anímico que, mesmo o homem mais solitário compartilha com todos aqueles que conseguem sentir, prescindindo, portanto, da “experiência vivida e, muitas vezes, até do eu pessoal do artista”.<sup>18</sup> O sujeito lírico participa, em sua criação, como mente que poetiza, como usuário operante da língua, como artista que faz experiências e transforma seus atos de fantasia e criatividade. Nesse sentido, a composição lírica relaciona-se, segundo Hugo Friedrich<sup>19</sup>, a uma polifonia e a uma incondicional manifestação da subjetividade do sujeito lírico, que não mais pode fragmentar sua expressividade em isolados valores de sensibilidade. Mas ele pode, por meio da linguagem lírica, “articular o social e o plural ao individual”, na medida em que possibilita ao leitor espaço para a visão do outro, além de “dialogar com a manifestação expressiva lírica do sujeito poético”, incorporando ao texto “múltiplas formas de pensar, de sentir, de utilizar a linguagem”. Analisemos esses aspectos a partir da canção *As Vitrines*.

#### AS VITRINES

Eu te vejo sumir por aí  
 Te avisei que a cidade era uma vão  
 – Dá tua mão  
 – Olha pra mim  
 – Não faz assim  
 – Não vai lá não  
 Os letrados a te colorir

<sup>18</sup> FRIEDRICH. *Estudo da Lírica Moderna*, p. 17.

<sup>19</sup> *Idem*, p. 15-39.

Embaraçam a minha visão  
 Eu te vi suspirar de aflição  
 E sair da sessão, frouxa de rir  
 Já te vejo brincando, gostando de ser  
 Tua sombra a se multiplicar  
 Nos teus olhos também posso ver  
 As vitrines te vendo passar  
 Na galeria  
 Cada clarão  
 É como um dia depois de outro dia  
 Abrindo um salão  
 Passas em exposição  
 Passas sem ver teu vigia  
 Catando a poesia  
 Que entornas no chão.

A canção em questão, além da própria história que se enuncia, nos remete a dois importantes tópicos do rol literário: a questão do desejo e o tema da lírica medieval “A mulher que passa”. O tema do desejo é simbolizado tanto pela figura da personagem feminina que o eu-lírico vê “sumir por aí”, bem como pelas vitrines das lojas, lugar esse alvo de grande cobiça da sociedade moderna. Uma vez que o tema do desejo se mostra revestido de grande força nesta canção, optamos por dedicar algumas linhas desse estudo ao recorte de tal temática.

No livro *Laços do Desejo*, Marilena Chauí<sup>20</sup>, traça um roteiro de estudo do tema do desejo, em diferentes linhas de abordagem, tais como a filosófica ou psicanalítica, entre outras. Esse estudo retoma ainda a origem da palavra desejo. Provém do verbo *desidero*, que se origina de *sidus*, cujo significado é constelação. De *desidero*, deriva-se *desiderare*, que é abandonar o olhar para o alto ou ser pelas estrelas abandonado. Daí nasce *desiderium*, o desejo, cujo sentido remonta à privação do saber, à perda, que, ao mesmo tempo, realiza o movimento de tender para fora de si em busca de preenchimento.

Marilena Chauí, após fazer uma análise do tema do desejo segundo a visão de alguns filósofos, conclui que um ponto comum entre eles é a relação entre imaginação e

---

<sup>20</sup> CHAUI. *Laços do desejo*, p. 22.

desejo. É através da imaginação que transcorre o movimento de atividade e passividade do desejo. Por meio desses movimentos de atividade ou passividade, manifesta-se o posicionamento do ser em relação ao objeto do desejo.<sup>21</sup>

A respeito da conceituação e da manifestação do desejo, vale lembrar as idéias defendidas pelo filósofo holandês Baruch Spinoza, na obra intitulada *Ética*. Para Spinoza, o desejo é definido como “causa adequada”, que seria encontrar interiormente, no corpo e na alma, a sua razão plena. O desejo define-se, também, como “causa inadequada”, que, no homem, constitui, o encontro fora de si da razão do próprio desejo. Ao mesmo tempo, ele é causa eficiente que pode ser determinada tanto do exterior (paixão), quanto do interior (ação).

Ainda de acordo com Spinoza, o “desejo ou apetite reside em possuir algo cuja lembrança foi conservada. Aquele que se recorda de alguma coisa com que se deleitou deseja possuí-la nas mesmas circunstâncias em que, pela primeira vez, com ela se deleitou”<sup>22</sup>. Dessa atitude, decorre a necessidade do homem moderno em tentar reviver ou reter o momento, por meio das lembranças.

Sendo assim, pode-se entender ainda o desejo como a busca repetida, de maneira infinita e insistente, dessa perda que não deixa de se fazer lembrada através da presentificação de outros objetos. Nesse movimento realizado no espaço da memória, o tema do desejo pode relacionar-se à noção de lirismo.

Na busca de preencher, por meio da memória, a carência ou a lacuna do outro, o desejo, envolve-se nas imagens. Ele enlaça nosso ser ao exterior – ao outro – carregando-o para nossa interioridade, através da expressão dos sentimentos e das emoções.

A partir de tais conceituações, Marilena Chauí desenvolve em seu livro a idéia de que o desejo é a mescla ambígua de atividade e passividade, ou seja, decisão

---

<sup>21</sup> CHAUI. *Laços do desejo*, p.49.

<sup>22</sup> SPINOZA. Apud: CHAUI. *Laços do desejo*, p. 23.

deliberada e ímpeto de carência a nos colocar sob o poder das circunstâncias e dos acontecimentos. Chauí também afirma que o desejo move o mundo; está ligado, enlaçado aos detalhes da vida de cada pessoa. É na imaginação – pensada aqui como sensação, percepção, memória, fantasia e linguagem – que se transcorrem a passividade e a atividade da manifestação do desejo, movimento esse que liga alma e corpo. Tal movimento de atividade ou passividade da manifestação do desejo é denominado nos estudos da autora pelos termos “desejoso” ou “desejante”. Esses dois pólos da manifestação do desejo indicariam o posicionamento do ser ante o objeto/pessoa desejados.

Nesse sentido, a composição *As Vitrines* explora o pólo desejoso da manifestação do desejo, abordado em Chauí, uma vez que o eu-lírico tem, na figura da mulher cobiçada, a idealização do amor romântico, amplamente retratado em tantos textos literários. Por meio da imagem da vitrine de uma galeria, que, atualmente, representa lugar de desejo e de cobiça da sociedade moderna, o sujeito lírico que demonstra seu desejo pela mulher em questão, vê sua amada “*sair por aí*” e, nesse instante, a adverte de que “*a cidade era um vão*”. Ele a segue pela cidade, demonstrando atitude passiva diante de seu desejo, uma vez que se contenta em vê-la “*passar*”, “*sair da sessão, frouxa de rir*”, “*brincando*”, contentando-se, ele, em ser uma “*sombra que se multiplica*”, “*um vigia*” à medida que a acompanha, de longe, pelos lugares por onde ela passa: “*os letreiros*”, o cinema, a “*galeria*” de lojas. Aqui, percebemos a falta, a ausência do amor de maneira imutável e permanente, pois o sujeito lírico contenta-se em viver das sobras que restam dos momentos em que ele passa ao lado de seu objeto de desejo, mesmo de forma imperceptível, quando ela “*Passa sem ver seu vigia / Catando a poesia / Que entornas no chão*”.

Além de abordar o tema do desejo, essa canção se liga ainda ao tópico lírico “A mulher que passa”, presente na literatura medieval, retratado na poesia renascentista por

Camões e retomado em Baudelaire nos versos de *A une passante*. Tal tópico mereceu espaço também nas canções populares, através das composições de Dorival Caymmi, com sua *A vizinha do lado*, em *Garota de Ipanema*, de Vinícius de Moraes e Tom Jobim ou ainda em *Linda*, de Caetano Veloso.

Em todas essas canções, a figura feminina se mostra idealizada, envolta em uma aura meio divina, surreal, intocável e inacessível ao eu-lírico. Na canção de Dorival Caymmi, por exemplo, a vizinha que passa trajando “vestido grená” seria alvo de admiração e de desejo de muitos homens: “a vizinha quando passa com seu vestido grená / todo mundo diz que é boa / ah, como a vizinha não há / (...) a vizinha quando passa / e não olha pra ninguém / deixa todo mundo louco / e o seu vizinho também”. Da mesma maneira, em *Garota de Ipanema* tem-se o total e assumido arrebatamento do eu-lírico diante da passagem de uma moça pela praia de Ipanema, no Rio de Janeiro; garota essa que, aliás, se mostra indiferente aos olhares daqueles que a observam: “Ah! Se ela soubesse / que quando ela passa / o mundo inteirinho se enche de graça / e fica mais lindo por causa do amor”. Por fim, na canção de Caetano Veloso, redescoberta em 2005 por ocasião do tema de abertura da novela global *Belíssima*, percebe-se, outra vez, o tema da mulher inacessível, intocável, como acontecia às mulheres da lírica medieval. Na canção, a mulher, denominada “linda” pelo eu-lírico, caminha e passa diante dos olhos que a vêem e admiram; todavia, ela faz que não lhes percebe a admiração, quando “passa e não olha pra trás”. Fato é que em todas essas canções a figura feminina se vê retratada de modo idealizado pelo eu-lírico e, ao passar, mostra-se alheia ou indiferente a qualquer ato que denote maior arrebatamento ou admiração por parte dos que a acompanham com o olhar.

O tema da “mulher que passa”, retratado nas canções citadas acima, já havia sido ricamente explorado na lírica renascentista portuguesa através, por exemplo, da escrita de Camões, de cuja obra destacamos os poemas *Descalça vai para a fonte*, e, ainda, nos

versos de *Descalça vai pela neve*, ambos do poeta português. Esse tema também foi revisitado, entre outros, por Baudelaire, no poema *A uma passante*.<sup>23</sup> Nele, tem-se o retrato do instante único e fugaz da contemplação da mulher que preenche o olhar do eu-lírico, riscando sua visão e sumindo, similar ao que fez a personagem feminina no texto camoniano.

Faz-se necessário, entretanto, associar os temas aqui abordados ao aspecto melódico da composição, sem o qual uma canção não atinge sua totalidade de significação, segundo a linha crítica adotada nesta dissertação. Em *As Vitrines*, a melodia não apresenta nenhuma inovação em termos do que visa a alcançar: composta em tom menor (Sol menor), compasso quaternário, andamento lento, pausado, elementos responsáveis por criar e envolver o ouvinte numa atmosfera intimista, de introspecção. Tatit<sup>24</sup>, em seus estudos afirma que a tonalidade menor sempre está associada a esse movimento “para dentro”, aspecto belamente explorado na interpretação dada pelo cantor e compositor Moska (conhecido até pouco tempo por Paulinho Moska) a esta canção, por ocasião da gravação do *Songbook* de Chico Buarque, produzido por Almir Chediak. Imprimindo à música um novo arranjo, sem, contudo, desprezar o formato original da composição, Moska elevou ao máximo todas as tendências e indicações que Chico inseriu na melodia, ao compô-la. Acompanhado apenas por um violão dedilhado, característica de uma típica balada, o músico conseguiu exacerbar o clima de angústia, passividade e aceitação do eu-lírico em relação ao objeto de seu amor. Aliás, a melodia não esconde a intenção de reforçar o sentimento de sofrimento do eu-lírico, realçando todos os temas lírico-literários que a

<sup>23</sup> NOTA: Transcrevemos aqui os versos do citado poema: A rua em torno era um frenético alarido./Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa./ Uma mulher passou, com sua mão suntuosa/ Erguendo e sacudindo a barra do vestido.// Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina./ Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia/ No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,/ A doçura que envolve e o prazer que assassina// Que luz...e a noite após! – Efêmera beldade/ Cujos olhos me fazem nascer outra vez,/ Não mais hei de te ver senão na eternidade?// Longe daqui! Tarde demais! Nunca talvez!// Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,/ Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste. (BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. RJ: Nova Fronteira, 1985).

<sup>24</sup> TATIT. *O Cancionista*, p. 244.

letra propõe. Outro elemento melódico interessante de ser observado são as pausas que o eu-lírico, num monólogo em que expressa toda a sua adoração e dor ao ver e não poder tocar a sua “musa”, faz ao final de cada uma destas estrofes: “*Dá tua mão (pausa) / Olha pra mim (pausa) / Não faz assim (pausa) / Não vá lá, não (pausa)*”. Até mesmo o clímax da música, com o aumento da intensidade melódico-sonora, mantém-se na tonalidade menor, demonstrando ser o momento em que a tortura íntima do eu-lírico parece chegar ao cume: “*Na galeria / Cada clarão / É como um dia / Depois de outro dia / Abrindo o salão / Passas em exposição*”; e, após esse movimento, a melodia volta a perder em intensidade, indicando que o eu-lírico, de fato, se conformará com seu destino de expectador, que viverá à sombra, colhendo os vestígios e sobras da vida deixados no chão pela mulher cobiçada: “*Passas sem ver teu vigia / Catando a poesia / Que entornas no chão*”. Quando a música termina, com o mesmo acorde com o qual se iniciou, tem-se a idéia de que nada mudou, de que ele continuará a andar pela cidade, nada muda, nada mudará naquela incômoda situação que o eu-lírico vive. Um último comentário cabe, ainda, em nossas considerações: se a canção *Futuros Amantes*, como a analisamos, transporta-nos – enquanto ouvintes – para um cenário carioca, um espaço aberto e ensolarado, *As Vitrines*, por sua vez, nos envia para um ambiente fechado (talvez um “shopping center”), urbano, talvez paulista, talvez francês – local onde o compositor mantém forte relação, a ponto de lá se exilar para escrever suas obras especificamente literárias –, noturno, sufocante como a própria situação do eu-lírico. Essa sensação sinestésica fica mais evidente na interpretação de Moska; o dedilhado empregado se assemelha aos passos do eu-lírico, a seguir sua amada.

Ainda perseguindo essa linha de estudos, é possível encontramos na canção *Choro Bandido* a marca do lirismo de Chico Buarque, construída a partir das escolhas de linguagem apresentadas pelo sujeito lírico. A canção, assim como o poema,

apresenta-se como espaço de liberdade, de escolha, no qual o sujeito lírico vê-se presentificado na melodia, no canto, na sintaxe e ainda no ritmo.

#### CHORO BANDIDO

Mesmo que os cantores sejam falsos como eu  
 Serão bonitas, não importa  
 São bonitas as canções  
 Mesmo miseráveis os poetas  
 Os seus versos serão bons  
 Mesmo porque as notas eram surdas  
 Quando um deus sonso e ladrão  
 Fez das tripas a primeira lira  
 Que animou todos os sons  
 E daí nasceram as baladas  
 E os arroubos de bandidos como eu  
 Cantando assim  
 Você nasceu pra mim  
 Você nasceu pra mim  
 Mesmo que você feche os ouvidos  
 E as janelas do vestido  
 Minha musa vai cair em tentação  
 Mesmo porque estou falando grego  
 Com sua imaginação  
 Mesmo que você fuja de mim  
 Por labirintos e alçapões  
 Saiba que os poetas como os cegos  
 Podem ver na escuridão  
 E eis que, menos sábios do que antes  
 Os seus lábios ofegantes  
 Hão de se entregar assim:  
 Me leve até o fim  
 Me leve até o fim  
 Mesmo que os romances sejam falsos como o nosso  
 São bonitas, não importa  
 São bonitas as canções  
 Mesmo sendo errados os amantes  
 Seus amores serão bons.

Essa canção, composta em parceria com Edu Lobo no ano de 1993, traz em sua estrutura melódica armadilhas e “labirintos” sonoros, na medida em que os compositores utilizam a base melódica e rítmica do choro, ritmo genuinamente brasileiro, usando, contudo, outros recursos musicais dificilmente utilizados por um típico compositor desse gênero de música: Edu Lobo inseriu uma série de acordes invertidos, além de uma profusão de nonas e alguns empréstimos modais, terminando as

progressões de acordes com soluções pouco comuns, ao optar por usar os tons relativos da escala musical. Mesmo assim, a condução e os arranjos da canção foram elaborados de forma que o acompanhamento tivesse o conhecido violão de seresta a marcar a passagem dos acordes através de escalas de tons inteiros, nas cordas graves. Apesar da sofisticação das composições de Edu Lobo estar presente, ela não nega a sua inspiração. Segundo o próprio Chico Buarque, escrever letra para a música de alguém é um desafio ainda maior do que letrar suas próprias composições, haja vista que, quando as duas surgem juntas, é possível fazer ajustes no decorrer do processo. Entretanto, ao deparar com a música de outrem, o objetivo é fazer a letra encaixar-se perfeitamente nos meandros melódicos previamente propostos, sem alterar nada, sacrificando, se for preciso, a estrutura lingüística, mas, nunca, a música. Obedecendo a essa metodologia, Chico, ao ver em sua frente uma melodia tão entranhada e complexa, parece ter se comprometido em escrever uma letra à altura da melodia. Talvez essa letra seja uma das mais sofisticadas do acervo buarquiano em termos de simbologias, referências e intertextualidade.

A primeira estrofe da canção traz uma reflexão acerca do fazer do artista, num exercício metalingüístico: *“Mesmo que os cantores sejam falsos como eu / Serão bonitas, não importa, são bonitas as canções”*. Apesar de ser um choro em sua base rítmico-melódica, a canção não parece ser um choro para quem a ouve; numa audição mais cuidadosa parecerá um choro “falso”, tal qual os “cantores falsos” da letra. Não obstante esse recurso “falso”, de um “cantor falso” – os seresteiros possuíam, em sua maioria, vozes potentes e belas, ao contrário da geração bossanovista e da de Chico – as canções *“serão bonitas, não importa, são bonitas”* e, portanto, suficientes para encantarem aqueles que a escutam. A mesma idéia se faz notar nos versos *“mesmo miseráveis os poetas / os seus versos serão bons”*. A reflexão sobre o processo de criação da música continua, agora numa abordagem mitológica: figuras da mitologia

grega passeiam pela letra de Chico, que as costura, misturando os mitos e personagens. Tem-se ainda a alusão à cultura grega, civilização que nos deixou valiosa herança literária, não só no que diz respeito à arte poética, mas também no que tange às narrativas e criações mitológicas. O trecho “*Mesmo porque as notas eram surdas / Quando um deus sonso e ladrão / Fez das tripas a primeira lira / Que animou todos os sons*” alude ao mito de Hermes. Dentre as famosas aventuras de Hermes, a mais conhecida é aquela em que ele rouba parte do rebanho de Apolo. Após o roubo, o filho de Zeus sacrifica dois bois como oferenda aos deuses do Olimpo e esconde o restante do gado em uma caverna. Logo que descobre o roubo, Apolo, após infrutífera procura, oferece uma recompensa para quem descobrisse o ladrão. Sabendo de tal promessa de recompensa, um grupo de sátiros que passava pela Arcádia descobre o rebanho roubado no momento em que ouve o mugido dos bois e uma música agradável que saía de uma caverna. Quem tocava a música escutada pelos sátiros era o próprio Hermes, que fabricou um instrumento musical usando o casco de uma tartaruga e tripas de um dos bois sacrificados. Hermes é levado até Apolo, que acaba perdoadando a ofensa de seu irmão após se comover com o canto de Hermes. Outra relação possível no tocante ao trecho em questão é associá-lo ao ditado popular “fez das tripas o coração”, o qual, não por acaso, rima perfeitamente com o verso “*deus sonso e ladrão*”. Nos arriscamos a dizer ainda que no verso “fez das tripas a primeira lira”, temos o eu-lírico apontando a presença do lirismo na própria canção. Esse lirismo, por sua vez, “*animou todos os sons / e, aí, nasceram as baladas / e os arroubos de bandidos como eu / Cantando assim*”.

O eu-lírico se confessa um “bandido”, um enganador: parece cantar um choro; gostaria de ter composto e cantado um choro, mas, na verdade, a música acaba soando como uma balada, é um choro falso, um “arroubo” ou atrevimento do “miserável poeta” que se diz ser. Todo esse trabalho foi feito a fim de que o real objetivo se revelasse: confessar o amor à mulher amada: “*Você nasceu pra mim... / Você nasceu pra mim*”. O

tema da mulher idealizada continua na canção, na qual ela se mostra, a princípio, resistente ao apelo do eu-lírico, e vai, então, utilizar uma série de artimanhas tipicamente femininas para tentar afastá-lo: “*Mesmo que você feche os ouvidos*” (para não ouvir o eu-lírico) / “*E as janelas do vestido*” (interrompendo os sinais da sedução) / “*Minha musa, vai cair em tentação*”. A referência à mitologia, em especial à grega, torna-se explícita pela alusão às musas, personagens da mitologia, bem como ao idioma grego: “*Mesmo porque estou falando grego / Com sua imaginação*”. Além dessas referências, a presença mitológica se faz mais efetiva nos versos seguintes: “*Mesmo que você fuja de mim / Por labirintos e alçapões / Saiba que os poetas como os cegos / Podem ver na escuridão*”. Os símbolos aí são claros: o labirinto é lugar onde o Minotauro foi aprisionado pelo rei Minos, que escondeu essa criatura, resultado de um feitiço lançado por Afrodite à esposa do citado rei Minos, em função deste ter tentado enganar Poseidon num ritual de sacrifício, ao trocar o touro sagrado por outro qualquer; alçapões são portas de acesso ao reino de Hades, que raptou Perséfone, levando-a para ser sua rainha e consorte no reino dos mortos; os “cegos” que “*podem ver na escuridão*” aludem aos cegos da mitologia e literatura clássicas, tais como nos versos de Homero, com o cego Demódoco, ou na história de Édipo, com o adivinho Tirésias. Pela mitologia grega, Tirésias viveu sete anos transformado em mulher e, ao confirmar que o prazer sexual feminino era muito superior ao do homem, deu o argumento de que Zeus necessitava para suas traições a Hera. A esposa do rei do Olimpo, não satisfeita, tira a visão de Tirésias. Em virtude da atitude rancorosa de Hera, Zeus compensou seu involuntário aliado com o dom da profecia, caracterizando-se, assim, o enxergar na “escuridão” do futuro. O futuro, aliás, se concretizará para o eu-lírico na certeza da rendição de sua amada musa ao seu amor: “*Minha musa vai cair em tentação*”. O fim da resistência dar-se-á no momento em que “*E eis que menos sábios do que antes / Os seus lábios ofegantes / Hão de se entregar assim*”; e a musa, então,

finalmente se rende: “*Me leve até o fim... / Me leve até o fim*”. Quando a música parecia terminar, de forma simples – o romance havia se concretizado – eis que reaparece a reflexão sobre a própria canção, revelando ser essa história apenas mais uma das muitas que são cantadas: “*Mesmo que os romances sejam falsos, como o nosso / São bonitos, não importa, são bonitas as canções*”. Não se pode deixar de mencionar, no entanto, a forma com que Chico Buarque compôs as rimas, aproveitando o ritmo criado por Edu Lobo, também cheio de *labirintos* e *alçapões*, propositalmente sincopado e não linear, em cujas estrofes há seqüências de até cinco acordes ou de apenas um acorde estendido por todo o compasso em outras. A rima criada pela combinação sonora também merece destaque: o ritmo adquirido pela justaposição das palavras, bem como pela irregularidade da combinação sonora – às vezes as rimas se constroem em versos muito distantes um do outro, além daquelas rimas que surgem pela aproximação sonora no conjunto da letra. Esse recurso lingüístico é coerente com a proposta melódica, também intrincada e de difícil assimilação à primeira audição.

Ainda nessa canção encontramos inúmeras referências ao lirismo, desde sua origem até a Idade Média, com as cantigas líricas. Há também citação do desdobramento desse lirismo, com o surgimento de outras modalidades poéticas desenvolvidas a partir de então, tais como a balada “*e daí nasceram as baladas*”, o soneto, o rondó, entre outras. O sujeito lírico aqui invoca a imagem dos primeiros “*cantores*”, reportando-se aos aedos e rapsodos da Antigüidade, além dos trovadores e menestrelis medievais, que entoavam suas canções de amor ou de amigo. Nesta canção é possível também lembrar a presença do lirismo durante o período romântico, no qual os poetas buscavam inspiração nas “*musas*”, atribuindo a elas, muitas vezes, a responsabilidade por suas venturas ou desventuras amorosas e, conseqüentemente, por suas criações literárias, nas quais o “estado de espírito” dos poetas se vincularia à

presença ou à ausência de inspiração. O lirismo, nesse contexto, se mostraria ligado à total subjetividade e, talvez por isso também “*os romances sejam falsos*”.

Na vertente lírica aqui adotada, o sujeito lírico, então, se faz presente pela linguagem selecionada para compor a canção, bem como pelos recursos lingüísticos e sonoros que se encaixam à célula melódica da música. Alguns exemplos podem ser extraídos das repetições que iniciam os versos da composição; a primeira repetição a ser explorada foi a da palavra “mesmo”: “*mesmo que os cantores*”, “*mesmo miseráveis*”, “*mesmo porque*”, “*mesmo que você*”, “*mesmo sendo errados*”; outras repetições contribuem para a elaboração da expressão lírica do sujeito, tais como: os verbos *ser* e *importar* no presente do indicativo “*são*” / “*importa*”, o conectivo “*e*”, os pronomes “*mê*” e “*você*”, além da combinação sonora e rítmica feita pelas palavras: “*bons / sons*”, “*assim / mim / fim*”, “*ouvidos / vestidos*”, “*antes / ofegantes / amantes*”, “*tentação / imaginação / escuridão*”, etc. Dessa maneira, a percepção do lirismo nessa canção se faz por meio da construção de imagens, sugeridas pela sucessão rítmica e sonora dos elementos lingüísticos de que a canção se faz portadora. Parafraçando Ezra Pound, a característica de se “produzir correlações emocionais por intermédio do som e ritmo da fala”<sup>25</sup> são essenciais à construção lírica.

Se lirismo é ainda canto, diálogo coral dos ditirambos, é possível se pensar em *canto* como elemento mediador entre vida, mundo e linguagem. Dessa maneira, vê-se que nas canções de Chico Buarque a experiência lírica do sujeito reconduz à mais absoluta intimidade, na qual se percebe o enraizamento da palavra, que se abre para o outro como possibilidade de escuta e de, como disse Afonso Romano de Sant’Anna, “comunhão” com todos os seres:

Sua obra [a de Chico] se desenvolve sistematicamente como uma “construção”, onde todas as imagens, mesmo as mais banais, contribuem para a reafirmação da música como atividade destinada a romper o silêncio do cotidiano e a fazer falar as verdades que os

<sup>25</sup> POUND. *ABC da Literatura*. São Paulo, Cultrix, 1970.

homens querem calar. Nele, a música é possibilidade de comunhão, a lembrança do paraíso perdido, música como abertura para a vida.<sup>26</sup>

Acerca desse comentário, Chico Buarque esclarece que muitas de suas criações nascem da observação do cotidiano, da leitura de jornais; tudo isso associado à fantasia e à criatividade:

Minha música não é política. Às vezes, tem um conteúdo social. Mas não me considero um cantor de protesto, no sentido usual da palavra. Claro que as coisas acabam se misturando. O artista não faz, necessariamente, crítica social. Mas a leitura dos jornais, a observação do cotidiano, aproveito tudo. A leitura dos jornais, principalmente, é essencial para o meu trabalho. Tanto quanto a fantasia. E com isso vem a fusão, confusão, transfusão.<sup>27</sup>

A partir dessa combinação de elementos utilizados por Chico, na qual mundo, linguagem e vida se fundem, misturam e confundem, é plenamente viável que o lirismo em suas canções seja marcado pela desenvoltura com a qual ele manipula a palavra, o material verbal, explorando também todas as possibilidades sonoras e semânticas que elas possam apresentar. A força lírica das canções de Chico se somará ainda a todas as suas referências culturais e humanas, ligadas, desde menino, à sua convivência com os livros, com os intelectuais amigos de seu pai, bem como da herança musical de sua mãe e irmãs, responsáveis por imprimir à personalidade do compositor um caráter rico e multiforme.

Associando todos esses quesitos aos estudos de Koshiyama e de Friederich, torna-se possível estabelecer relação entre o conceito de lirismo, aqui apresentado, ao conceito de polifonia, desenvolvido por Mikhail Bakhtin<sup>28</sup>. Segundo o crítico russo, o processo polifônico se estrutura com base na idéia de que vozes diferentes “cantam diversamente o mesmo tema” e assinalam a percepção do mundo sob a perspectiva do

<sup>26</sup> SANT'ANNA. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*, p. 99.

<sup>27</sup> HOLANDA. In: BOLLE. *Chico Buarque de Holanda: seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico crítico*, p. 4.

<sup>28</sup> BAKHTIN. *Problemas da poética de Dostoievski*, p. 22-35.

múltiplo e do contraditório, como espécie de discussão interminável e insolúvel entre vozes. De acordo com esse teórico, a polifonia caracteriza-se, no plano da composição literária, pela presença de “relações dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca”<sup>29</sup>, o que termina por promover uma espécie de refração de vozes. A configuração polifônica presente na composição lírica, por sua vez, pode suscitar a relação entre lirismo e dramaticidade.

Nesse sentido, poesia e drama parecem vincular-se, de modo estreito, podendo-se falar em uma dramaticidade agressiva do “poetar moderno”, conforme estabelece o crítico José Augusto Seabra. Ao analisar o lirismo em Fernando Pessoa, Seabra afirma que o drama reside principalmente no “diálogo das linguagens poéticas no interior de sua obra”, ocorrendo, nesse plano, uma transferência da dramaticidade para o lirismo, “do poeta dramático para os poetas líricos, através da heteronímia”.<sup>30</sup> Desse modo, não é o poeta dramático – Pessoa – que fala através dos poemas líricos – os heterônimos – mas sim, os poetas líricos que falam o “poeta dramático”. Nele, a multiplicidade dos sujeitos poéticos – chamada pelo autor de poetodrama – é aqui a condição do lirismo dramático.

Em se tratando do tema do lirismo dramático, pode-se relacioná-lo a esse conceito de polifonia, uma vez que, no processo de composição das canções de Chico Buarque percebe-se a construção de personagens apresentados, muitas vezes, sob uma estrutura polifônica, por meio da multiplicidade de vozes que personificam uma multiplicidade de sujeitos. Dessa maneira, tendo em vista o tema do lirismo e da dramaticidade, articulado ao conceito de polifonia, é possível estudar as formas de construção dos personagens e da narrativa de Chico Buarque em algumas de suas canções, tema esse de estudo no próximo capítulo desta dissertação.

---

<sup>29</sup> BAKHTIN. *Problemas da poética de Dostoievski*, p.34.

<sup>30</sup> SEABRA. *Fernando Pessoa ou poetodrama*, p. XXI.

### CAPÍTULO 3 VOZES E MÁSCARAS

A mitologia grega conta que a música nasceu com a morte dos filhos de Urano, conhecidos pela denominação de Titãs – Oceano, Ceos, Crio, Hiperião, Jápeto e Crono – que aconteceu por ocasião da batalha travada entre eles e os deuses do Olimpo, na qual estes obtiveram a vitória. Após esse fato, solicitaram a Zeus (o deus supremo do Olimpo) que fossem criadas divindades capazes de cantar as vitórias dos Olímpicos. Para isso, então, Zeus partilhou o leito com Mnemosina, a deusa da memória, durante nove noites consecutivas e, no devido tempo, nasceram as nove Musas, sendo que dentre elas havia a musa da música, Euterpe, e a do canto, Aede ou Arché.

Essa breve história vem ilustrar mais uma vez o estreito vínculo entre a música e a figura feminina, simbolizada na figura das musas ou divas. Há músicas cantando a mulher, seja ela real ou idealizada, e existem ainda canções que expressam os possíveis sentimentos femininos em relação ao mundo e às pessoas. A freqüente presença da figura feminina nas canções de Chico Buarque será, portanto, outro tópico merecedor de nossa atenção. Não só a mulher, mas também outros tipos-personagens são criações marcantes, nítidas e recorrentes na obra buarquiana.

Assim sendo, dentre os vários motivos que fizeram com que Chico Buarque alcançasse inquestionável destaque em âmbito nacional, um deles é o fato de suas canções terem como marca a presença do lirismo associado ao elemento dramático e polifônico. Através dessa combinação, é possível estudar as formas de construção dos personagens e da narrativa buarquiana em algumas de suas canções.

Apesar de Chico Buarque sempre afirmar, como já o dissemos, que o que ele faz não é poesia, ao escutarmos suas músicas é possível perceber a riqueza de sua criação musical, pautada na elaboração lingüística, no uso de inúmeras metáforas e imagens de conotação figurativa, principalmente no que tange à encarnação de uma multiplicidade de tipos e vozes. Acerca desse “encarnar de tipos”, o próprio Chico<sup>1</sup> disse, certa vez, que “Essa coisa de escrever como se fosse mulher falando aconteceu naturalmente, com uma encomenda da Nara me pedindo para escrever uma música que falasse sobre uma mulher que sofre, que espera o marido, etc”. A partir dessa premissa, ele escreve *Com açúcar, com afeto*, pensando no que a mulher dessa canção quer dizer, no que ela quer falar. Segundo o compositor<sup>2</sup>, “encarnar tipos na criação musical é muito isso, sair de você, do seu mundo”.

Dentro desse processo de criação, as mais famosas canções no feminino foram compostas para o teatro e, para fazê-las, Chico recorria à imaginação. Afirma o compositor que “às vezes misturava na cabeça a encomenda da personagem, a atriz que a interpretaria e a cantora que gostaria que gravasse aquela música. Desse modo, portanto, saíram canções como *Folhetim* e *Olhos nos Olhos*, interpretadas por Gal Costa e Bethânia”<sup>3</sup>, respectivamente, de modo que tais canções tinham “a cara dessas cantoras”. Ainda para o teatro, é possível perceber lirismo e dramaticidade entrelaçando-se através das canções amorosas, as quais recebiam uma carga dramática

---

<sup>1</sup> HOLANDA. *Rádio Eldorado*, 1989.

<sup>2</sup> Idem.

<sup>3</sup> Ibidem.

muito grande. Nessa direção, Chico Buarque reitera que “muitas canções amorosas por conta do teatro eram sempre dramáticas. *Olhos nos Olhos*, *Valsa Brasileira*, *Futuros Amantes* são mais líricas e mais poéticas”.<sup>4</sup> No cinema, a composição das músicas seria feita a partir das imagens filmadas a que ele assistia repetidas e inúmeras vezes. Foi assim com o filme *Bye, Bye Brasil*, de Bruno Barreto e com *Dona Flor e seus Dois Maridos*, de Miguel de Farias.

Por conta de tudo isso, parece ser consensual na fortuna crítica a respeito de Chico o fato de suas composições serem portadoras de uma densidade lírico-dramática, capazes de inserirem em suas canções relatos ou narrativas que nascem da observação do cotidiano e do homem comum, fato que permite uma imediata identificação das pessoas com suas músicas. Chico seria, então, um intérprete do mundo real e do imaginário, participando, em suas criações, de acordo com os estudos de Friedrich<sup>5</sup>, como uma mente que poetiza, como usuário operante da língua, como artista que experimenta os atos de transformação de sua fantasia e criatividade. Isto não exclui que tal poesia nasça da magia da alma e a desperte. “Trata-se de uma polifonia e de uma incondicionalidade da subjetividade pura que não mais se pode decompor em isolados valores de sensibilidade”.<sup>6</sup> Este autor ainda esclarece que a composição lírica moderna pode se manifestar através do sentir, do observar e do transformar, sendo que a transformação é predominante nela. Por meio desse processo criativo, é possível se falar na dramaticidade agressiva do “poetar moderno”.

Visto que é pela linguagem que se dá a manifestação do sentir, do observar e do transformar, que culminará na dramaticidade de que trata Friedrich, é possível entrelaçarmos dramaticidade e narratividade nas canções buarquianas. Tais narrativas poéticas ou pequenas histórias líricas condensam, de modo fotográfico, aqueles relatos-

---

<sup>4</sup> HOLANDA. *Folha de São Paulo*, 18/06/94.

<sup>5</sup> FRIEDRICH. *Estudo da Lírica Moderna*, p.17-23.

<sup>6</sup> Idem, p. 17.

acontecimento de que trata Anazildo Vasconcelos em seus estudos, como sendo as composições de Chico “*narrativas enquanto relato-acontecimento...*”. Esses relatos retratam o “homem comum”, presença marcante nas canções, e que tem-nos sido apresentado através de tipos, de personagens muito bem definidas e facilmente identificáveis, tais como o trabalhador da obra, o retirante nordestino, o malandro do morro e do asfalto, o pivete, a mulher, a mãe de família, a amante, a prostituta, a atriz e a bailarina, a moça que espera a vida passar pela janela, entre outros. A composição de tais personagens, bem como das narrativas, são desenvolvidas de maneira sistemática, como se fosse uma “*construção*” na qual todos os “*tijolos*” – imagens – contribuem para reafirmar a música como uma atividade, segundo Afonso Romano de Sant’Anna, destinada a “romper o silêncio desse cotidiano, fazendo falar as verdades que os homens querem calar”<sup>7</sup>. Chico ratifica tais considerações, quando afirma: “Eu falava através de personagens, enxergava através de outros olhos”<sup>8</sup>. E continua: “É sem receio que confesso que Pedro Pedreiro espera o trem num subúrbio paulista; Juca é o cidadão relapso do Brás; Carolina é a senhorita da janela para a Bela Vista e a Banda passou no viaduto do Chá, em clara direção ao coração de São Paulo”<sup>9</sup>.

Acerca desse assunto, consideremos ainda os dizeres de Heitor Ferraz Mello<sup>10</sup>, jornalista que entrevistou Chico em 2003. Segundo ele, é facilmente perceptível nas letras de Chico que tanto a narratividade quanto as personagens sempre estiveram presentes em seu processo de composição, “desde um Pedro Pedreiro, esperando o dia de voltar para o Norte, passando pela fala da mãe de um garoto de morro, chegando na mais recente Iracema, que vai tentar a vida na América e namora um mímico (já que não domina o idioma inglês)”. Afirma este jornalista, também, que Chico usa o espaço objetivo na medida em que dá voz a personagens pinçadas do cotidiano brasileiro,

<sup>7</sup> SANT’ANNA. *Música Popular e Moderna poesia brasileira*, p. 99.

<sup>8</sup> HOLANDA. *Folha de São Paulo*, 1994.

<sup>9</sup> HOLANDA. *Diário da Tarde*.

<sup>10</sup> MELLO. *Revista Cult*, n. 69, maio/ 2003.

tecendo com muitos detalhes um complexo e pormenorizado retrato do universo em que elas vivem. Segundo Mello, as descrições presentes nas narrativas de Chico Buarque “têm cheiro, textura e cor, aliando lirismo e ficcionalidade”.

Dramaticidade e lirismo formariam, assim, a mistura da qual o compositor se serve para contar “as venturas e desventuras do homem perdido e desfigurado, vivendo num mundo onde o que importa é o futuro”<sup>11</sup>, e no qual o passado se resumiria, como escreveu Drummond, a “um retrato na parede”. Em meio ao advento do tecnicismo e da industrialização acelerada, que substituem a arte e a expressão individual, Chico Buarque parece se valer da construção de personagens para se referir, muitas vezes, ao constante e natural desejo do homem de tentar ser feliz.

A criação de personagens como mediadores do falar e do sentir de uma sociedade mereceu a atenção de Antônio Cândido. Diz o crítico que assim como a poesia se atém à vivência de um “estado”, o gênero dramático/narrativo transforma esse estado em processo, em distensão temporal. “Somente assim se define a personagem com nitidez, na duração de estados sucessivos...”<sup>12</sup>. As personagens, ao falarem, revelam-se de um modo bem mais completo do que nas pessoas reais, mesmo quando mentem ou procuram disfarçar a sua opinião verdadeira. A ficção ou *mimesis* reveste-se de tal força que se substitui ou superpõe à realidade. Cândido também assinala que, no cinema, o mundo se apresenta através de imagens, num espetáculo percebido, visto e ouvido. A câmera, através de seu movimento, exerce no cinema uma função nitidamente narrativa. Focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve. Da mesma maneira que nas imagens, a seleção vocabular, lingüística e sonora pode exercer a função da câmera, ao levar o ouvinte a deter-se em determinada construção presente na música; a palavra, associada à observação e à imaginação reveste-se, desse modo, de

---

<sup>11</sup> SILVA. *A Poética de Chico Buarque: a expressão subjetiva como fundamento da significação na poesia de Chico Buarque*, p. XIII.

<sup>12</sup> CÂNDIDO. *A personagem de ficção*, p. 21.

uma descritibilidade tal, capaz de animar ambientes, paisagens e objetos, lembrando-nos da condição narrativa da música buarquiana de que trata Anazildo Vasconcelos, ao denominar as histórias constantes das canções de Chico como relatos-acontecimento.

Vejamos como se verifica tal processo na canção *O Meu Guri*.

#### O MEU GURI

Quando, seu moço, nasceu meu rebento  
 Não era o momento dele rebentar  
 Já foi nascendo com cara de fome  
 E eu não tinha nem nome pra lhe dar  
 Como fui levando, não sei lhe explicar  
 Fui assim levando ele a me levar  
 E na sua meninice ele um dia me disse  
 Que chegava lá  
 Olha aí  
 Olha aí  
 Olha aí, ai o meu guri, olha aí  
 Olha aí, é o meu guri

E ele chega  
 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  
 Me trouxe uma bolsa já com tudo dentro  
 Chave, caderneta, terço e patuá  
 Um lenço e uma penca de documentos  
 Pra finalmente eu me identificar, olha aí  
 Olha aí, ai o meu guri, olha aí  
 Olha aí, é o meu guri  
 E ele chega

Chega no morro com carregamento  
 Pulseira, cimento, relógio, pneu, gravador  
 Rezo até ele chegar cá no alto  
 Essa onda de assaltos tá um horror  
 Eu consolo ele, ele me consola  
 Boto ele no colo pra ele me ninar  
 De repente acordo, olho pro lado  
 E o danado já foi trabalhar, olha aí  
 Olha aí, ai o meu guri, olha aí  
 Olha aí, é o meu guri  
 E ele chega

Chega estampado, manchete, retrato  
 Com venda nos olhos, legenda e as iniciais  
 Eu não entendo essa gente, seu moço  
 Fazendo alvoroço demais

O guri no mato, acho que tá rindo  
 Acho que tá lindo de papo pro ar  
 Desde o começo, eu não disse, seu moço  
 Ele disse que chegava lá  
 Olha aí, olha aí  
 Olha aí, ai o meu guri, olha aí  
 Olha aí, é o meu guri

A referida canção traz um monólogo dramático no qual a voz lírica de uma mãe simples e ingênua descreve ao interlocutor, tratado pela expressão “*seu moço*”, a vida de seu menino, seu guri, revelando a história desde o nascimento de seu “*rebento*”, narrando os acontecimentos característicos do cotidiano de um menino-pivete, bem como seu fim. O monólogo da canção é organizado dentro de uma estrutura narrativa que se desenvolve ao longo de quatro estrofes.

Na primeira delas, a mãe fala do nascimento não programado de seu filho; do prenúncio das dificuldades por que ele passaria no decorrer de sua infância: “*Quando, seu moço, nasceu meu rebento / Não era o momento dele rebentar / Já foi nascendo com cara de fome / E eu não tinha nem nome pra lhe dar*”. Na segunda e terceira estrofes, temos a narrativa em torno do crescimento do menino, do seu dia-a-dia e o destaque para o fato de que, desde muito cedo, na ótica materna, o menino começa a “trabalhar”: “*Chega suado e veloz do batente*” / “*De repente acordo, olho pro lado / E o danado já foi trabalhar, olha aí*”. Na última parte da música tem-se o final da narrativa com a morte do “*guri*” estampada no jornal: “*E ele chega / Chega estampado / manchete, retrato / Com venda nos olhos, legenda e as iniciais*”.

Desde o início da narrativa já se tem o anúncio dos sofrimentos e dificuldades características do mundo da marginalização, que se contrapõe ao desejo da criança de “um dia chegar lá”, expressão essa que, no contexto social apresentado na canção, pode se traduzir no desejo de riqueza e poder: “*E na sua meninice ele um dia me disse / Que chegava lá*”. A partir da repetição do verbo chegar na terceira pessoa do singular, ao

encerrar uma estrofe e iniciar a seguinte, temos um jogo semântico e sonoro que indica a concretização do desejo do menino de ter dinheiro e ser importante: “*E ele chega / Chega estampado, manchete, retrato*”. Essa repetição nos indica, também, um jogo polissêmico, na medida em que possibilita outro entendimento sobre o “chegar lá”: pode-se pensar nessa expressão como o prenúncio de um fim de vida trágico, dado a vida incerta do “guri”. Percebe-se ainda a inversão de papéis entre mãe e filho, que desde cedo lhe vê imposta a responsabilidade de sustento familiar, bem como de cuidar de sua mãe: “*Fui assim levando e ele a me levar*”/ “*E traz sempre um presente pra me encabular*”/ “*Boto ele no colo pra ele me ninar*”.

A fala dessa mãe mostra-se construída a partir de uma série de eufemismos, dando idéia de sua visão inocente e romântica a respeito da vida dela e de seu filho. Isso se evidencia no tom condescendente com que ela se refere aos carinhosos presentes trazidos pelo filho “*Tanta corrente de ouro, seu moço, / Que haja pescoço pra enfiar*”, “*Me trouxe uma bolsa já com tudo dentro*”, bem como sua preocupação com o penoso trabalho de seu menino “*Chega no morro com o carregamento / Pulseira, cimento, relógio, pneu, gravador*”, advertindo-o sempre para ser cuidadoso, porque “*Essa onda de assaltos tá um horror*”, além da referência ao zelo do filho em identificá-la civilmente com documentos que ela não tinha: “*Um lenço e uma penca de documentos / Pra finalmente eu me identificar*”. Por fim, temos a mãe falando de seu filho, da morte dele, também sob uma ótica irreal, como se ainda não houvesse tomado consciência do ocorrido: “*Eu não entendo essa gente, seu moço / Fazendo alvoroço demais / O guri no mato, acho que tá rindo / Acho que tá lindo de papo pro ar*”. E, finalmente ela diz, orgulhosa, ao interlocutor, dando até mesmo a idéia de estar sorrindo: “*Desde o começo, eu não disse, seu moço / Ele disse que chegava lá*”, como se o fato de ver a foto de seu filho destacada no jornal significasse sua ascensão e prestígio perante a comunidade.

No tocante ao aspecto melódico, vê-se que o ritmo das estrofes quase não sofre alterações em função da repetição da última palavra de cada estrofe no início da outra, interligando essas estrofes por meio de movimento cíclico, contínuo.

Do universo de temas e dentre as personagens criadas por Chico, maior destaque obtiveram aquelas que representam o universo feminino. Há quem garanta ser o compositor um dos poucos a ter percepção tão precisa acerca da alma feminina. Muito desse raciocínio vem do fato de que são muitas as mulheres que nomeiam suas canções. Para o crítico Gilberto de Carvalho, “o cantar no feminino é o traço poético mais importante desse artista, o mais evidente, o que mais salta aos olhos: pouco souberam traduzir tão bem no canto o sentimento feminino quanto ele”<sup>13</sup>. Apesar da crítica apontá-lo como tal, Chico, contudo, nega ser especialista no assunto, afirmando que:

Há sempre para mim grade mistério na alma feminina. Tenho enorme curiosidade com relação à mulher: como ela pensa, como ela age. Eu sou um expectador, um *voyer*, um “vedor” da mulher. Gosto de ver como elas se movem, reagem. Há coisas que permanecem numa zona de mistério e eu me considero um grande desconhecedor da alma feminina, ao contrário do que se fala, do lugar comum por causa das canções femininas. Eu sou sujeito muito curioso justamente por desconhecer, por querer saber e entender e não entender nunca... e admirar as mulheres.<sup>14</sup>

Sobre esse tema, Chico diz ainda que não foi ele quem começou a fazer músicas no feminino. Na música brasileira sempre houve essa tradição, “com compositores da época de Ary Barroso, Assis Valente e Noel Rosa”. Como não havia compositoras, os compositores homens tinham que escrever músicas para as cantoras; “então surgiu essa tradição de se compor no feminino”. O compositor também afirma que muitas canções, inclusive as dele, eram feitas na primeira pessoa não só para cantoras como para personagens femininas, para as atrizes que estavam em cena no teatro.

---

<sup>13</sup> CARVALHO. *Chico Buarque: Análise poético-musical*, p. 29.

<sup>14</sup> HOLANDA. Depoimento por ocasião da organização do DVD Chico Buarque: *À flor da pele*.

O compositor completa sua fala, reafirmando sua condição de aprendiz desse processo de composição no feminino: “sou um discípulo de Vinícius de Moraes, que foi o grande cantor das mulheres. Ele recorria muito às cantigas de amigo. Era um conhecedor dos trovadores, muito mais do que eu. Eu pego isso por via indireta”<sup>15</sup>.

Adélia Bezerra de Menezes fez um estudo do universo feminino e dos desejos que têm as mulheres dentro da obra musical de Chico Buarque<sup>16</sup>. A autora inicia seus comentários afirmando que a pergunta acerca do que quer a mulher “ressoa singularmente” nas canções buarquianas. Segundo ela, “as canções de Chico, como poucos na Música Popular Brasileira, tematizam a mulher e seu desejo”<sup>17</sup>. A escritora continua, afirmando que, se de um lado, a produção de Chico traz uma visão masculina do feminino, percebida, por exemplo, em *Tororó* e *Beatriz*, por outro lado, inúmeras vezes, as canções de Chico encerram um eu-lírico feminino, no qual transparecem a fala da mulher, bem como o relato de suas perdas, privações “*Oh pedaço de mim / Oh metade arrancada de mim / Leva o vulto teu / Que a saudade é o revés de um parto / A saudade é arrumar o quarto / Do filho que já morreu*”, desejos e anseios, etc.

Nomes como os de Carolina, Cristina, Iracema, Luciana, Madalena, Maria, Cecília, Joana, Ana, Bárbara, Rosa, Beatriz, Teresinha, Januária, Geni e, mais recentemente, Renata Maria, podem ser listados num átimo de memória.

Pode-se notar ainda que, na trajetória composicional de Chico Buarque, as personagens femininas mudaram, evoluíram com o passar do tempo – não tomando aqui tal evolução de modo linear. O compositor fala sobre algumas das mulheres de suas músicas, afirmando que no princípio, essas mulheres nas canções do feminino “assumem essa personalidade da mulher caseira, boazinha e compreensiva, enquanto as masculinas louvavam essa qualidade doméstica da mulher, tal como em *Feijoada*

<sup>15</sup> HOLANDA. Entrevista concedida ao professor Rinaldo de Fernandes por ocasião da defesa de sua dissertação de mestrado. (*A mulher nas canções de Chico Buarque*, 1995, UF Paraíba)

<sup>16</sup> MENEZES. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*.

<sup>17</sup> Idem, p.15.

*Completa.*”<sup>18</sup>: “*Mulher, você vai gostar / Tô levando os amigos pra conversar*”. Algumas delas se posicionavam na janela, remetendo-nos a uma postura passiva diante da vida, vendo a banda e os acontecimentos passarem por elas e irem embora. Exemplo disso encontra-se nas músicas *A Banda* – “*A moça feia debruçou na janela / Pensando que a banda tocava pra ela*” – e *Januária* – “*Toda gente homenageia / Januária na janela*”. Pode-se perceber, ainda, a diferença entre as personagens femininas do início da carreira do compositor e as de suas canções mais recentes de uma maneira quase progressiva, demonstrando que aquela mulher que antes se mantinha na janela, esperando a vida, hoje está no mundo, senhora de si, de suas convicções e anseios. Se compararmos Carolina, ou a protagonista de *Com açúcar, com afeto*, personagens dos primeiros discos com outras que surgiram depois, tais como Bárbara, Joana ou a personagem de Calabar, notaremos mulheres mais maduras e fortes.

Há, nessa linha de estudo, uma pesquisa, desenvolvida por Luciana Calado, sobre as relações existentes entre as músicas femininas de Chico Buarque e as canções de amigo da lírica medieval. Vejamos agora como algumas dessas personagens femininas que assumiram independência suas vidas se mostram nas canções buarquianas. A personagem de *Atrás da Porta*, canção composta em 1972, traduz o sentimento de inconformismo da mulher face ao abandono anunciado pelos olhos do amigo; isso se faz numa seqüência de verbos de ação na primeira pessoa do singular que vem reforçada pela aliteração das consoantes /r/, /t/ e /b/, formando um conjunto sonoro puro e forte que sugere ao ouvinte uma atitude de raiva e desespero por parte da personagem: “*E me arrastei e te arranhei / E me agarrei nos teus cabelos / No teu peito / Nos teus pêlos / Teu pijama / Nos teus pés / Ao pé da cama*”. Já em *Olhos nos olhos* temos uma voz feminina que se dirige a seu ex-amor, mostrando-lhe como foi possível reconstruir sua vida após ter sido abandonada por ele. Essa voz aponta também a conscientização da

---

<sup>18</sup> HOLANDA. DVD Chico Buarque: *À flor da pele*.

mulher de que ela pode ser feliz, mesmo após uma decepção amorosa e até mesmo ser capaz de viver outros tantos amores e se ver mais realizada do que poderia supor. Temos aqui a mulher que não só expressa seus desejos, como também reage ante uma situação adversa que lhe foi imposta. Em *Sem Açúcar*, tem-se os desejos femininos declarados de forma direta; a mulher canta suas lamentações por nem sempre ter seus desejos realizados. Na canção *A Mais Bonita* encontramos a mulher sedutora, que utiliza sua beleza como tática de sedução do outro, na tentativa de atrair o olhar do amado. A partir da criação dessas personagens femininas, Luciana Calado diz ser possível “perceber maior aproximação das cantigas femininas de Chico Buarque com as *chansons de femme* do que com as cantigas de amigo galego-portuguesas”.<sup>19</sup>

No entanto, existem ainda aquelas mulheres caracterizadas pela sensualidade ou pela passionalização dos sentimentos, presentes nas músicas *Cala a Boca*, *Bárbara* e *O Meu Amor*. Dentre as duas canções, tomemos a última por exemplificação dessas características.

#### O MEU AMOR

O meu amor  
 Tem um jeito manso que é só seu  
 E que me deixa louca  
 Quando me beija a boca  
 A minha pele inteira fica arrepiada  
 E me beija com calma e fundo  
 Até minh'alma se sentir beijada, ai  
 O meu amor  
 Tem um jeito manso que é só seu  
 Que rouba os meus sentidos  
 Viola os meus ouvidos  
 Com tantos segredos lindos e indecentes  
 Depois brinca comigo  
 Ri do meu umbigo  
 E me crava os dentes, ai  
 Eu sou sua menina, viu?  
 E ele é o meu rapaz  
 Meu corpo é testemunha  
 Do bem que ele me faz.  
 O meu amor

<sup>19</sup> CALADO. *Chico Buarque: um moderno trovador*, p. 67.

Tem um jeito manso que é só seu  
 De me deixar maluca  
 Quando me roça a nuca  
 E quase me machuca com a barba mal feita  
 E de pousar a coxa entre as minhas coxas  
 Quando ele se deita, ai  
 O meu amor  
 Tem um jeito manso que é só seu  
 De me fazer rodeios  
 De me beijar os seios  
 Me beijar o ventre  
 E me deixar em brasa  
 Desfruta do meu corpo  
 Como se o meu corpo fosse a sua casa, ai  
 Eu sou sua menina, viu?  
 E ele é o meu rapaz  
 Meu corpo é testemunha  
 Do bem que ele me faz.

Esta música fez parte da trilha sonora da peça e do filme *Ópera do Malandro*. No filme, a composição é cantada por duas mulheres, a prostituta – interpretada pela cantora Elba Ramalho – e a “mocinha” – interpretada pela atriz Cláudia Ohana –, que se põem a falar sobre as estratégias de sedução do amado, formando, nessa gravação, um jogo polifônico, no qual vozes femininas diferentes cantam o mesmo tema. A personagem feminina aqui aborda a questão da sensualidade e da sexualidade, num movimento semântico desenvolvido em dois pontos distintos: ele e eu (sujeito lírico feminino), sendo o pólo “ele” indicativo da ação: “*me beija a boca*”, “*brinca comigo / Ri do meu umbigo / E me crava os dentes*”, “*me roça a nuca / e quase me machuca com a barba mal feita*”, “*pousar a coxa sobre as minhas coxas*”; e o pólo “eu” indicando reação: “*E que me deixa louca*” / “*Minha pele toda fica arrepiada*”, “*De me deixar maluca*” / “*Me deixar em brasa*”. Em cada estrofe, a voz feminina menciona as partes do corpo tocadas por seu amor, descrevendo uma série de artifícios e jogos de sedução para envolvê-la e seduzi-la. Além disso, o eu-lírico descreve também as sensações de prazer sentidas ao ser seduzida. A canção se estrutura a partir de quatro estrofes que apresentam pequenas alterações na forma e um refrão que se repete a cada duas estrofes.

Os dois primeiros versos que iniciam as estrofes são iguais “*O meu amor / Tem um jeito manso que é só seu*” e os seguintes apresentam formas sintáticas paralelas entre si, terminando com a interjeição “ai” ao final de cada estrofe, num suspiro indicativo de prazer.

As quatro estrofes que formam o corpo da canção possuem uma estrutura melódica de quinze acordes, em tonalidade menor (sol menor), que se repete a cada vez que uma das personagens femininas envolvidas na disputa toma a fala. A partir do verso que inicia cada uma das estrofes “*O meu amor tem um jeito manso que é só seu*” percebe-se um movimento melódico que cresce até a seqüência final da segunda frase, quando tem-se a impressão de que a personagem deixa transparecer o *clímax* ou arrebatamento de que se vê tomada ao descrever os efeitos causados pela sedução de seu amante. A letra aqui mais uma vez se encaixa à estrutura melódica e harmônica, reforçando a correspondência entre a condução melódica desse ápice à descrição física das reações causadas pelas atitudes sedutoras do homem amado. Portanto, nos versos seguintes “*E que me deixa louca quando me beija a boca*”, “*Que rouba os meus sentidos, viola os meus ouvidos*”, “*De me deixar maluca quando me roça a nuca*”, “*De me fazer rodeios, de me beijar os seios*” percebe-se que a pronúncia das palavras tônicas é mais reforçada, como a traduzir essa sensação de crescendo, presente na melodia. Tal entrelaçamento de melodia e letra, associado ainda à força dramática empregada pelas intérpretes da canção, permite que se pense numa sinestesia pujante, como se a lembrança do ato sensual provocasse quase a repetição do prazer físico na personagem que o descreve. Nos quarto e quinto versos de cada estrofe há ainda outra mudança na linha melódica da canção, que indicará o final da descrição dos gestos sedutores do “malandro” com um suspiro de prazer, realçado pela já citada interjeição lingüística “ai”. Interessante notar ainda que o refrão, antecedido por um acorde de sétima, passa, em seu primeiro verso, para a tonalidade maior, quando a composição é cantada em

uníssonso pelas duas personagens, expressando toda a dramaticidade dessa música em relação à “ópera”.

Mas não só as personagens femininas se fazem presença marcante no cancionero buarquiano. Há também uma legião de outras vozes se manifestando nas canções, como a dos malandros, funileiros, gigolôs, bilheteiros, mochileiros, bagunceiros, bêbados, pederastas, pivetes, rastaquieras, nordestinos, assalariados, poetas e cantores “eu sou seresteiro, poeta e cantor” – todos anônimos “pedros-pedreiros” destinados a “morrer na contramão atrapalhando o tráfego”. Gente comum, de todo dia, cujas experiências e dores não saem no noticiário da tarde na televisão.

Dentre a lista das máscaras e personagens reunidas no cancionero buarquiano a figura do malandro merece destaque especial, pois se mostra um tema recorrente nas composições de Chico Buarque. O malandro, normalmente figura caricaturada (ou arquetípica), é apresentado nas canções de Chico de maneira diferente àquela de se ver o malandro como vagabundo ou marginal; na concepção de Chico, o malandro é caracterizado pela idéia de resistência e de não aceitação das diversas formas de exploração, tornando-se, assim, personagem simpática e bem aceita nas letras de samba, levando o ouvinte a se compadecer de sua dureza e má sorte. Em *Homenagem ao malandro*, percebe-se a distinção entre dois estilos diferentes de malandragem: aquele malandro “*de outros carnavais*”, “*que já não existe mais*”, do sujeito pobre que ganha a vida na esperteza, e o malandro contemporâneo, que “*usa gravata*”, “*é candidato a malandro federal*”, tem “*capital*”, “*aparece com retrato na coluna social*” e “*nunca se dá mal*”.

Através da criação de tipos e personagens, as composições de Chico, além do aspecto lírico que lhes são inerentes, possuem também a marca da dramaticidade, adquirida pela densidade com que o compositor reúne os elementos lingüísticos e circunstâncias externas na construção das personagens que cria.

Nesse sentido, dramaticidade é, conforme Seabra<sup>20</sup>, propriedade do que é dramático, que por sua vez é o adjetivo relativo ao teatro, arte dramática, do que representa dramas. Entende-se por drama qualquer peça ou composição teatral, ou ainda peça teatral de tom menos denso que a tragédia, na qual o cômico pode se misturar ao trágico.

Já Roland Barthes<sup>21</sup>, citado por Seabra, afirma que “drama e poema são palavras muito próximas, ambas são procedentes de verbos que significam fazer”. O “fazer do drama” é interior à história, é a ação prometida à narrativa. Em Fernando Pessoa, por exemplo, o drama reside principalmente no diálogo das linguagens poéticas no interior de sua obra. Dessa forma, assim como há em Pessoa uma transferência da dramaticidade para o lirismo<sup>22</sup>, do poeta dramático para os poetas líricos, através da heteronímia: “E como são estilhaços / Do ser, as coisas dispersas. / Quebro a alma em pedaços / E em pessoas diversas”<sup>23</sup>, em Chico Buarque essa transferência pode se dar no plano da criação dos personagens, das máscaras e das múltiplas vozes, presentes em algumas de suas canções.

Seabra afirma, ainda, que não é o poeta dramático – Pessoa – que fala através dos poemas líricos – os heterônimos – mas sim os poetas líricos que falam o “poeta dramático”. Em se tratando de Chico Buarque, o lirismo dramático é tramado tendo em vista o conceito de polifonia, segundo as considerações de Mikhail Bakhtin.<sup>24</sup> De acordo com esse teórico, a polifonia caracteriza-se, no plano da composição literária, pela presença de “relações dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca”.<sup>25</sup> Associado ao conceito de dialogismo acha-se o de plurilingüismo, que é o conjunto de linguagens diferentes que compõem o discurso, que termina por acolher, em sua

<sup>20</sup> SEABRA. *Fernando Pessoa ou poetodrama*, p. XIX.

<sup>21</sup> BARTHES. In: SEABRA. *Fernando Pessoa ou poetodrama*, p. XIX.

<sup>22</sup> SEABRA. *Fernando Pessoa ou poetodrama*, p. XXI.

<sup>23</sup> PESSOA. In: SEABRA. *Fernando Pessoa ou poetodrama*, p. 174.

<sup>24</sup> BAKHTIN. *Problemas da poética de Dostoievski*, p. 22-35.

<sup>25</sup> *Idem*, p. 34.

narrativa, diferentes falas e as diferentes linguagens da língua literária e extraliterária.<sup>26</sup> Através do plurilingüismo, o autor ou compositor não destrói as perspectivas sócio-ideológicas. Ele, nesse caso, introduz na narrativa o discurso de um na linguagem de outrem, o que termina por promover uma espécie de refração de vozes.

Tomemos como exemplo da existência dessa refração de vozes as canções *Noite dos mascarados* e *Biscate*.

#### NOITE DOS MASCARADOS

Quem é você?  
 Adivinha se gosta de mim  
 Hoje os dois mascarados  
 Procuram os seus namorados  
 Perguntando assim:  
 Quem é você, diga logo  
 Que eu quero saber o seu jogo  
 Que eu quero morrer no seu bloco  
 Que eu quero me arder no seu fogo  
 Eu sou seresteiro  
 Poeta e cantor  
 O meu tempo inteiro  
 Só zombo do amor  
 Eu tenho um pandeiro  
 Só quero violão  
 Eu nado em dinheiro  
 Não tenho um tostão  
 Fui porta-estandarte  
 Não sei mais dançar  
 Eu, modéstia à parte,  
 Nasci pra sambar  
 Eu sou tão menina  
 Meu tempo passou  
 Eu sou Colombina  
 Eu sou Pierrô  
 Mas é carnaval  
 Não me diga mais quem é você  
 Amanhã tudo volta ao normal  
 Deixe a festa acabar  
 Deixe o barco correr  
 Deixe o dia raiar  
 Que hoje eu sou  
 Da maneira que você me quer  
 O que você pedir eu lhe dou  
 Seja você quem for

<sup>26</sup> BAKHTIN, *Questões de literatura e estética*, p. 104.

Seja o que Deus quiser  
Seja você quem for  
Seja o que Deus quiser.

Essa canção caracteriza-se por ser uma marcha carnavalesca que retrata o diálogo entre dois mascarados, durante um típico baile de carnaval. Além da máscara que usam, os personagens da música se fantasiaram de Colombina e Pierrô. A composição buarquiana retoma, dessa maneira, o tema do carnaval, festa pagã e popular. Para Adélia Bezerra de Menezes, Chico Buarque é um dos compositores mais sensíveis à manifestação popular e muitas de suas canções relembram o tema do carnaval e o caráter utópico que ele representa. Para Affonso Romano de Sant'Anna, o carnaval não se limita a ser a festa mais popular do Brasil, mas estende-se a um “tempo-espaço em que a comunidade liberta todas suas repressões, assumindo nas máscaras e nos disfarces a sua verdadeira identidade”<sup>27</sup>. Desse modo, o carnaval adquire significado mais complexo nas criações de Chico, o que possibilita um flerte com a concepção carnavalesca trabalhada por Bakhtin.

Segundo esse autor, uma das características mais notáveis da carnavalização está no caráter utópico e universalizador, construído a partir da dualidade de percepção do mundo e da vida humana. Depois de Idade Média, o carnaval desempenha papel muito importante na construção do mundo imaginário e utópico, contraponto do mundo sério e oficial. O carnaval possibilita ainda o riso paralelamente ao sério, o pop ao oficial, o sacro ao profano e, de acordo com as reflexões bakhtinianas, essa dualidade coexiste na mente do homem medieval e se reflete claramente em sua produção artística e escrita.

A partir dessas considerações, pode-se afirmar que o tema da fantasia e da máscara encerra uma complexidade de simbolismos, já que “a máscara recobre a natureza inesgotável da vida e seus múltiplos rostos”<sup>28</sup>, podendo ser entendida ainda

---

<sup>27</sup> SANT'ANNA. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*, p. 102.

<sup>28</sup> BAKHTIN. *Questões de Literatura e estética*, p. 35.

como a negação da identidade do sujeito, que expressa as “transferências metamorfoses numa inter-relação entre realidade e imagem”.

*Noite dos Mascarados* traz o aspecto polifônico a que se refere Bakhtin na medida em que as personagens dialogam entre si, tecendo um jogo de afirmações e réplicas que, na medida em que a canção avança para seu fim, revela o grande abismo existente entre as personagens que se autodenominam “Colombina” e “Pierrô”, em razão das características contrastantes que eles apresentam: “*Eu tenho um pandeiro / Só quero violão*”, “*Eu nado em dinheiro / Não tenho um tostão*”, “*Fui porta-estandarte / Não sei mais dançar / Eu, modéstia à parte, / Nasci pra sambar*”, “*Eu sou tão menina / Meu tempo passou*”.

O uso de máscaras permite que as identidades das personagens não sejam reveladas, permanecendo tudo no plano da utopia, na qual a realidade é rejeitada em detrimento da fantasia: “*Amanhã tudo volta ao normal / Deixe a festa acabar / Deixe o barco correr / Deixe o dia raiar...*”.

A melodia dessa canção estrutura-se de maneira simples, sem grandes variações de arranjos, apresentando modulações da tonalidade maior para a menor, voltando no final para o tema melódico central, reportando o ouvinte às antigas marchinhas de carnaval. Aliás, *Noite dos Mascarados* lembra muito – tanto em melodia como em tema – a famosa marcha *Máscara Negra*,<sup>29</sup> composta por Zé Kéti e Pereira Matos. Essa marcha carnavalesca narra o romance entre dois fantasiados, num baile de carnaval: o Arlequim e a Colombina. Assim como em *Máscara Negra*, também *Noite dos Mascarados* consegue, através do traçado melódico, transportar o ouvinte para o meio do salão do baile carnavalesco no qual a história narrada na canção se desdobra, através da figura dos dois mascarados: o Pierrô e a Colombina. Entretanto, ao contrário do que

---

29 “Tanto riso, oh quanta alegria/ Mais de mil palhaços o salão/ Arlequim está chorando pelo amor da Colombina/ No meio da multidão. // Foi bom de ver outra vez/ Tá fazendo um ano/ Foi no carnaval que passou/ Eu sou aquele pierrô/ Que te abraçou/ Que te beijou, meu amor/ A mesma máscara negra/ Que esconde o teu rosto/ Eu quero matar a saudade/ Vou beijar-te agora/ Não me leve a mal/ Hoje é carnaval.”

acontece em *Máscara Negra*, cantada na terceira e primeira pessoas, percebe-se em *Noite dos Mascarados* o jogo polifônico tecido entre o Pierrô e a Colombina, polifonia essa que abre espaço também para uma reflexão sobre as diferenças ou ainda mesmo sobre realidades sócio-econômicas intransponíveis, mas que se relacionam bem durante o carnaval. O diálogo entre as personagens representa, dessa maneira, o encontro utópico entre pólos opostos de uma sociedade.

O aspecto contestador que se manifesta por meio do tema do carnaval está bastante nítido nas canções de Chico Buarque, que, habilidosamente, estrutura o texto na melodia, manipulando de forma harmoniosa rima e ritmo, a partir dos quais o compositor constrói imagens e narrativas.

Outro exemplo de lirismo associado à dramaticidade, manifestados pela multiplicidade dos sujeitos poéticos pode evidenciar-se por meio da canção *Dueto*.

#### DUETO

(Ela)

Consta nos astros  
Nos signos  
Nos búzios  
Eu li num anúncio  
Eu vi no espelho  
Garantem os orixás  
Serás o meu amor  
Serás a minha paz

(Ele)

Consta nos autos  
Nas bulas  
Nos dogmas  
Eu fiz uma tese  
Eu li num tratado  
Está computado  
Nos dados oficiais  
Serás o meu amor  
Serás a minha paz

(Ela)

Mas se a ciência provar o contrário

(Ele)  
E se o calendário nos contrariar

(Os dois)  
Mas se o destino insistir  
Em nos separar  
Danem-se

(Ela)	(Ele)
Os astros	Os autos
Os signos	Os dogmas
Os búzios	As bulas
Anúncios	Tratados
Ciganas	Projetos
Profetas	Sinopses
Espelhos	Conselhos

(Os dois)  
Se dane o evangelho  
E todos os orixás  
Serás o meu amor  
Serás, amor, a minha paz.

(Ele)	(Ela)
Consta na pauta	No Karma
Na carne	Passou na novela
Está no seguro	Picharam no muro
Mandei fazer um cartaz	

(Os dois)  
Serás o meu amor  
Serás a minha paz

(Ele)	(Ela)
Consta nos mapas	Nos lábios
Nos lápis	Consta nos Ovnis
No Pravda	Na vodka

Nessa composição, as vozes masculina e feminina cantam diversamente o mesmo tema e reafirmam o desejo da busca do amor, numa relação dialógica entre as personagens, promovendo uma refração de vozes. A busca do desejo se encontra registrada em ângulos diferentes nos quais o homem busca a confirmação de seus anseios. Os meios de se confirmar tal anseio seriam o esoterismo “*consta nos astros*”, “*nos signos*”, “*nos búzios*”, “*no evangelho*”, “*nos orixás*”; o recurso medicinal “*consta*

*nas bulas*"; instrumentos direcionadores ou oficiais, como os “*autos*”, “*tratados*”, “*mapas*”, bem como “*anúncios*” diversos, “*sinopses*”, “*novela*”, “*muros*” e “*cartazes*”.

Além disso, as personagens assinalam a manifestação desse desejo sob a perspectiva do olhar múltiplo, ocorrendo, durante a execução da composição, a intercalação das vozes masculina e feminina, ao fazerem juras de amor um ao outro, “*serás o meu amor, serás a minha paz*”. Mesmo que a ciência lhes “*prove o contrário*”, que o tempo os “*contrarie*” e que o “*destino insista em separá-los*”, elas irão ignorar as previsões, “*danem-se os astros, os autos, os signos, os dogmas*”, desprezando todos os elementos de que ora se serviram para justificarem seu desejo e insistirão em reafirmarem seu amor: “*Se dane o evangelho e todos os orixás./ Serás o meu amor*”. Nesse sentido, pode-se remeter à presença do lirismo atrelado à polifonia, visando à construção do lirismo dramático, tema esse recorrente, como já o dissemos anteriormente, nas canções de Chico Buarque de Holanda.

A melodia de *Dueto*, apesar de se estruturar em compasso ternário, como o de uma valsa, apresenta alterações na harmonia, devido ao grande número de variações no andamento, de pausas e de arpejos; todos esses recursos são explorados pela letra da canção, que se entrelaça cuidadosamente às variantes harmônicas. Nota-se também que a opção pelo compasso ternário leva o ouvinte à associação com a dança de salão, o que auxilia, em muito, a construção polifônica: é como se percebêssemos as vozes das personagens “dançando” pela melodia, em perfeita integração aos compassos e ao ritmo da canção, algumas vezes respeitando a marcação rítmica (como nos passos da valsa): “*Consta nos astros/ nos signos/ nos búzios*”, “*Mas se a ciência provar o contrário/ E se o calendário nos contrariar*” e, em outros momentos, aumentando o andamento do compasso, demonstrado pela maior velocidade com que as personagens cantam intercaladamente, lembrando um “floreado” dançante, quando os dançarinos, no meio do salão, utilizam-se de uma evolução coreográfica diferente dos passos principais: “*Os*

*astros/ Os autos/ Os signos/ Os dogmas/ Os búzios/ As bulas*”. No final da música, a melodia repete o início das estrofes da canção, com o detalhe de que, desta vez, as duas personagens, que anteriormente cantavam sozinhas a última parte, desta vez, cantam em uníssono, demonstrando a perfeita concordância e integração de seus desejos, mesmo utilizando diferentes formas de confirmação de seus anseios, tais como esoterismo, documentos oficiais, entre outros.

Há também a canção *Biscate*, na qual pode-se ver a associação de lirismo, dramaticidade e polifonia.

#### BISCATE

Vivo de biscate e queres que eu te sustente  
Se eu ganhar algum vendendo mate  
Dou-te uns badulaques de repente  
Andas de pareô eu sigo inadimplente

Chamo você pra sambar  
Levo você pra benzer  
Fui pegar uma cor na praia  
E só faltou me bater, é  
Basta ver um rabo de saia  
Pro bobo se derreter

Vives na gandaia e esperas que eu te respeite  
Quem que te mandou tomar conhaque  
Com o tíquete que te dei pro leite  
Quieta que eu quero ouvir Flamengo e River Plate

Faço lelê de fubá  
Faço pitu no dendê  
Sirvo seu pitê na cama  
E nada dele comer, ai  
Telefone, é voz de dama  
Se penteia pra atender

Vamos ao cinema, baby  
Vamos nos mandar daqui  
Vamos nos casar na igreja  
Chega de barraco  
Chega de piti

Vamos para praia, dengo  
Vamos ver o sol nascer  
Vamos sair na bateria  
Deixe chilique  
Deixe de siricotico

Nela, evidencia-se a multiplicidade dos sujeitos poéticos. Nesta canção, vozes diferentes manifestam seus anseios sob a perspectiva do múltiplo e do contraditório, evidenciado pelo diálogo entre um casal do subúrbio carioca.

Nessa canção percebe-se, ainda, um antagonismo da expressão lírica na qual ocorre a transferência da dramaticidade para o plano do jogo de vozes entre as personagens, sendo que essas vozes podem sobrepor-se ou manifestarem-se ao mesmo tempo, como se observa, muitas vezes, em conversas e discussões cotidianas. Tal antagonismo se evidencia, sobretudo, no que diz respeito à expressão do desejo: enquanto a personagem feminina “*chama pra sambar*”, faz “*lelê de fubã*” e “*pitu no dendê*”, a personagem masculina quer “*ouvir Flamengo e River Platê*”, convida sua parceira “*para ir ao cinema*”, ou “*sair na bateria*”, e até mesmo propõe que se casem: “*vamos nos casar na igreja*”.

No que tange à melodia, temos um samba sincopado, em que os acordes se encadeiam em uma ordem crescente-decrescente, quase sem alteração. A presença da síncope nos lembra as notas musicais tocadas em “estacato”, sugerindo que, assim como as notas, a personagem da canção também tem que dar “pulos” para ganhar seu sustento, com os biscates que faz. Todos os espaços rítmicos estão preenchidos por uma profusão de acordes invertidos, o que faz com que a letra pareça “passear” sobre a estrutura melódica. Além disso, no refrão, canto e melodia parecem se harmonizar, percebendo-se ainda que a letra desse trecho pode indicar o esforço das personagens em se entenderem, encerrando todos os antagonismos da narrativa: as constantes brigas e reclamações que permearam toda a canção. Ainda utilizando os recursos da própria melodia, o compositor explora alguns efeitos lingüísticos, fazendo alusão também a outra composição que se aproxima sonoramente do verso: “*Quem que te mandou tomar conhaque / Com o tíquete que te dei pro leite*”. O efeito das aliterações e assonâncias presentes nestes versos lembra muito outra canção popular, a música *Nega do cabelo*

*duro*, na qual encontramos esse mesmo efeito, também usando a aliteração e a assonância como recursos constitutivos da canção, principalmente no verso que diz: “Nega do cabelo duro / qual é o pente que te penteia”. O canto desses sons repetidamente alude não só ao ritmo, como também aos passos do samba, principalmente àquela batucada ao redor da mesa de bar.

Através da análise das canções de Chico Buarque que aqui apresentamos, foi possível perceber como os elementos dramático e polifônico estão inseridos no cancionário buarquiano, todos esses aspectos associados, ainda, ao componente lírico que suas canções apresentam. É importante ressaltar que tais recursos não se apresentam de maneira gratuita ou ocasional; são, na realidade, consequência de um processo de composição que se realiza através de um intenso trabalho de elaboração lingüística, a partir da grade melódica da canção, integração sem a qual o trabalho de composição de Chico não alcançaria o espaço que ainda hoje ocupa, mesmo em face de um mercado fonográfico voltado quase exclusivamente para o aspecto comercial, desconsiderando, muitas vezes, a elaboração artística. Além disso, a construção das personagens nas canções de Chico Buarque nasce do imaginário e, principalmente, da observação do cotidiano, segundo declaração do próprio compositor. A criação desses tipos acaba por criar, por sua vez, histórias ou narrativas que se assemelham à experiência vivida por pessoas comuns, estabelecendo-se, dessa maneira, certa empatia e identificação entre o público e as canções. Além disso, ao interpretar o mundo através dos olhos de suas personagens, Chico Buarque alia realidade e fantasia, criando imagens que se constroem a partir dos recursos sonoros e semânticos de que ele se utiliza, formando um retrato de lugares, circunstâncias e pessoas.

## CONCLUSÃO

O nome de Chico Buarque de Holanda sempre foi motivo de idolatria por parte de grande número de pessoas, destacando-se daí o público feminino. Pensamos que tamanha idolatria não se deva nem à cor dos olhos, tampouco à curta voz de Chico Buarque. Além do público dito “leigo”, sabe-se que o nome do compositor também causa furor na mídia: quando Chico irá gravar outro cd ?, quando será a próxima turnê?, escreverá outro livro?, etc.

Dessa maneira, procuramos iniciar o estudo sobre as canções de Chico Buarque a partir da tentativa de entender o motivo pelo qual o compositor ainda hoje é “endeusado” por parte da mídia ou, ainda, por que grande parte da programação de emissoras de rádio que tocam música popular brasileira, tais como a Rádio Guarani e Rádio Alvorada (em Belo Horizonte), se sustenta nas composições de Chico, sejam elas cantadas por ele ou por outros intérpretes, recebam elas novo arranjo ou não. Há, inclusive, numa dessas emissoras, uma sessão matinal chamada “Genialidade Brasileira”, na qual, no mínimo duas vezes por semana, toca-se canções do repertório buarquiano. Para percorrermos essa trajetória, foi necessário que encontrássemos em seu cancionário algo que destacasse o compositor dentre tantos outros nomes também reconhecidos no cenário musical brasileiro. Após consultar algumas bibliografias sobre

Chico Buarque, percebemos que muitas delas reconheciam a densidade lírica das canções buarquianas, a tal ponto de chamarem o compositor de “poeta”; no entanto, quando optamos por fazer a abordagem das canções estritamente no campo musical, descartando a inserção delas no rol da produção poética, pretendíamos demonstrar que letra de música – neste caso, as letras de Chico –, por melhor que seja e por mais que contenha recursos lingüísticos ou até mesmo características poéticas, não pretende ser nada além que letra de música. Diante de tal afirmativa, o que nos resta, então, é mostrar como se desenvolve o processo de composição das canções e em que medida nelas encontramos aqueles elementos líricos a que se referiram alguns dos críticos aqui citados. Dessa maneira, propusemos o estudo do lirismo dramático, associado ao conceito de polifonia.

Ao relembrarmos a trajetória do lirismo, desde sua conceituação mais remota até o que se entende por lirismo na contemporaneidade, deparamos com a idéia de que lirismo não mais se enraíza a um sujeito apenas, mas também a uma experiência, à vivência de emoções. A respeito dessa afirmativa, vejamos o comentário de Carlos Alberto de Medina:

Não se desejou mais utilizar a canção apenas para transmitir sentimentos pessoais e do “casal”, par romântico, mas sim intervir na realidade do homem, procurando preencher a canção – música e letra – com uma função além do seu próprio campo. E esta música serviria para que se compreendesse melhor a realidade em torno. Além do que fosse dito, transmitiria também uma mensagem latente, um “significado”, que levará o ouvinte repetidor a apreender sua situação existencial face ao mundo.<sup>1</sup>

Desse modo, podemos tomar as letras de Chico Buarque por narrativas líricas nas quais o sujeito lírico se define a partir das escolhas lingüísticas que faz, construindo possibilidades e circunstâncias que não mais se limitam à expressão individual do eu-

---

<sup>1</sup> MEDINA. *Música Popular e Comunicação*, p. 32.

lírico. As canções de Chico têm sido, portanto, um espaço mediador entre homem e mundo, permitindo o encontro de uma multiplicidade de olhares e de vozes, sem que para isso exista, de fato, idéias, sentimentos ou experiências do próprio compositor.

Diante do exposto, podemos dizer que a palavra drama, neste estudo, não foi usada dentro da conceituação dos gêneros literários; o lirismo nas canções de Chico Buarque assume uma forma dramática, constituída a partir da pluralidade dos sujeitos existentes em suas composições, bem como do diálogo das linguagens poéticas ali inseridas. Esse diálogo pode se manifestar não só no plano de uma canção, bem como no entrecruzamento delas, no qual podem-se destacar repetições ou ecos dentro do cancionário buarquiano. Tanto é que, se tomarmos a construção das personagens femininas no conjunto das composições, perceberemos que, muitas vezes, uma característica ou circunstância presente em determinada canção pode se repetir numa outra, composta anos mais tarde: a moça que assistiu a banda passar de sua janela, “pensando que a banda tocava pra ela”, volta a aparecer na canção Januária “Quem madruga sempre encontra Januária na janela”; ou ainda a figura da atriz, presente em *Beatriz* “Será que é pintura/ O rosto da atriz”, “Será que é divina/ A vida da atriz” reaparece como tema da canção *As Atrizes*, no recém lançado cd intitulado *Carioca*: “Com tantos filmes/ Na minha mente/ É natural que toda atriz/ Presentemente represente/ Muito para mim”; também o famoso malandro da década de 70 é personagem de diferentes canções, tais como *Homenagem ao malandro* e *A Volta do malandro*.

A partir da análise do lirismo dramático nas canções aqui apresentadas, pode-se observar, também, a atualidade e a atemporalidade das composições do cancionista Chico Buarque de Holanda. O compositor tem demonstrado, de maneira consciente, que utiliza todos esses recursos – sonoros, lingüísticos, semânticos, etc – adequando-os aos

modismos musicais ou às tendências contemporâneas, como o *hip-hop*<sup>2</sup>, sem que, com isso, seja necessário abdicar da qualidade do seu processo de composição, tão decantado pelas correntes críticas.

Esperamos que a presente dissertação possa, enfim, trazer uma nova contribuição para o estudo da música atrelado à literatura, principalmente no que tange à obra buarquiana, uma vez que a quase totalidade da corrente crítica sobre o compositor aponta na direção do Chico Buarque “poeta”. Num período de tamanha escassez da produção poética e da profusa mediocridade no campo da música nacional, devido à total preponderância do aspecto comercial, acreditamos, sem querer superestimar a importância deste trabalho, que ele seja útil na fomentação de novas discussões a respeito do lugar da canção e dos aspectos poéticos no meio acadêmico.

---

<sup>2</sup> Mencionamos o *hip-hop* pelo fato de, em seu último cd, Chico ter inserido a música *Ode aos Ratos*, composta em parceria com Edu Lobo em 2001, para a peça *Cambaio*. Na canção há uma “embolada” a partir da popular brincadeira do trava-língua. Eis a canção: Rato de rua/ Irrequieta criatura/ Tribo em frenética proliferação/ Lúbrico, libidinoso/ Transeunte/ Boca de estômago/ Atrás do seu quinhão// Vão aos magotes/ A dar com um pau/ Levando o terror/ Do parking ao living/ Do shopping center ao léu/ do cano de esgoto/ Pro topo do arranha-céu// Rato de rua/ Aborígene do lodo/ Fuça gelada/ Couraça de salão/ Quase risonho/ Profanador de tumba/ Sobrevivente/ A chacina e à lei do cão// Saqueador / Da metrópole/ Tenaz roedor/ De toda esperança/ Estuporador da ilusão/ Ó meu semblante/ Filho de Deus, meu irmão// (Embolada) Rato/ Rato que rói a roupa/ Que rói a rapa do rei do morro/ Que rói a roda do carro/ Que rói o carro, que rói o ferro/ Que rói o barro, rói o morro/ Rato que rói o rato/ Ra-rato, ra-rato/ Roto/ Que ri do roto/ Que rói o farrapo/ Que mete a ripa, arranca rabo/ Rato ruim/ Rato que rói a rosa/ Rói o riso da moça/ E numa rua arriba/ Em sua rota de rato.

## ABSTRACT

This dissertation has for research object Chico Buarque de Holanda's songs under the semiotic perspective, in which literature and music are intertwined, propitiating the study of the popular song harnessed to concepts that belonged, so far, to literature. Chico Buarque's compositions assist to such proposal, once in them it is noticed careful work of melodic and linguistic elaboration, in which the lyrics are inserted in the paths outlined by melody, characteristic that is responsible for including Chico Buarque in the list of the 'cancionists', in agreement with Luiz Tatit's studies.

We won't develop this project taking music lyrics for poetry. In spite of finding lyrics that present notable linguistic difficulty, and even some with strong lyrical presence, we will try to demonstrate that such arts – music and poetry – are different artistic productions, each one with their own characteristics

Chico Buarque's work has been analyzed along the years under multiples glances. In this study, however, we will try to demonstrate the place occupied by his compositions in the Brazilian musical scene. Besides, we will try, above all, to demonstrate how lyricism, especially the notion of dramatic lyricism, as well as the polyphony and the characters' constructions are appealing presences in Chico Buarque's songs. For such, we will use as theoretical referential Jorge Koshyiama's, Hugo Friedrich's and José Augusto Seabra's studies, authors who studied the theme of the lyricism under the perspective of the 'dramaticity' and of the existence of emotions.

## BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA SOBRE O COMPOSITOR

BOLLE, Adélia Bezerra de Menezes. *Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.

———. *Figuras do Feminino nas Canções de Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

———. *Chico Buarque de Holanda: literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1980.

———. O eterno feminino: modulações. In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo: USP, 1997.

CALADO, Luciana E. de Freitas. *Chico Buarque: um moderno trovador*. João Pessoa: Idéia, 2000.

CARVALHO, Gilberto de. *Chico Buarque: análise poético-musical*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Codecri Editora, 1982.

CARVALHO, José Cândido de. *Chico Buarque: uma banda para a vida inteira*. In: *Ninguém mata ao arco-íris*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. *Música Popular Brasileira e Poesia: A valorização do pequeno em Chico Buarque de Holanda e Manuel Bandeira*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

CÉSAR, Lúcia Vieira. *Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque*. Santa Catarina: Editora UFSC, 1993.

CHAMIE, Mário. *Chico: popularização da poesia*. In: *Casa de Época*. São Paulo, Secretaria de Cultura, 1979. (Coleção Ensaio, 94).

- CHAVES, Celso Loureiro. Chico Buarque das canções. In: *Jornal Zero Hora*, junho/2004.
- COUTINHO, Afrânio. A Literatura no Brasil. In: *Correio da Manhã* de 05/01/0172.
- FARIA, Arthur de. O maior cancionista da Terra. In: *Jornal Zero Hora*, junho/2004.
- FERNANDES, Rinaldo Nunes. *A Mulher nas canções de Chico Buarque*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 1995.
- FERNANDES, Rinaldo de. (org.) *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.
- FONTES, Maria Helena S. *Sem fantasia: masculino-feminino em Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Graphia, 1999.
- GARCIA, Lauro Lisboa. Chico, o dono de uma voz que fala por si. In: *O Estado de São Paulo*, 19/06/2004.
- HOLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque: letra e música*. (Org: Humberto Werneck) São Paulo: Companhia das Letras, 1990. (Songbook)
- HOLANDA, Chico Buarque de. Entrevista concedida a Museu da Imagem e do Som, 11/11/1966.
- \_\_\_\_\_. Folha de São Paulo, 1971.
- \_\_\_\_\_. Folha de São Paulo, 18/06/1994.
- \_\_\_\_\_. Folha de São Paulo, 02/12/1995.
- \_\_\_\_\_. Folha de São Paulo, 06/11/1998.
- \_\_\_\_\_. Folha de São Paulo, 20/12/2004.
- \_\_\_\_\_. Revista Senhor Vogue, março/1979.
- \_\_\_\_\_. Revista Época, 09/11/1998.
- \_\_\_\_\_. Revista Ocas, 24/07/2004.
- \_\_\_\_\_. Jornal do Brasil, 1995.
- \_\_\_\_\_. Rádio Eldorado, 27/09/89.

\_\_\_\_\_. DVD Chico Buarque: *Chico e as Cidades*.

\_\_\_\_\_. DVD Chico Buarque: *Meu Caro Amigo*.

\_\_\_\_\_. DVD Chico Buarque: *À Flor Da Pele*.

\_\_\_\_\_. DVD Chico Buarque: *Vai Passar*.

\_\_\_\_\_. DVD *Desconstrução*, maio/2006.

MELLO, Heitor Ferraz. In: *Revista Cult* n.69, maio/2003.

MOISÉS, Leila Perrone. Pra ver a Banda passar. In: Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, de 25 de novembro de 1967.

MOSCOVICH, Cíntia. Eu sou cria da sua costela. In: *Jornal Zero Hora*, junho/2004

MUNHOZ, Ana Terezinha. *A Música no processo cultural brasileiro: o poeta Chico Buarque*. Bauru: Universidade do Sagrado Coração, 1986.

NASSIF, Luiz. *Folha de São Paulo*, 30/07/2000.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. Chico Buarque: a música contra o silêncio. In: *Jornal do Brasil*, 21/04/1973.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *A poética de Chico Buarque: a expressão subjetiva como fundamento da significação na poesia de Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Sophos Editora Ltda, 1974.

\_\_\_\_\_. *A Poética e a nova poética de Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Sophos, 1980.

SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004. – (Folha Explica)

#### DISCOGRAFIA DO COMPOSITOR

Chico Buarque de Holanda, 1966 – Philips

Morte e Vida Severina (Trilha sonora da peça) – 1966 – Philips

Chico Buarque de Holanda – vol. 2, 1967 – RGE

Chico Buarque de Holanda – vol. 3, 1968 – RGE

Chico Buarque de Holanda na Itália, 1969.

Chico Buarque de Holanda – vol. 4, 1970 – Philips

Construção – 1971 – Philips.

Quando o Carnaval Chegar – 1972 – Philips

Caetano e Chico Juntos e ao Vivo – 1972 – Philips

Chico Canta – 1973 – Philips

Sinal Fechado – 1974 – Philips

Chico Buarque e Maria Bethânia ao Vivo – 1975 – Philips

Meus Caros Amigos – 1976 – Philips

Os Saltimbancos – 1977 – Philips

Gota d'água – 1977 – RCA

Chico Buarque – 1978 – Philips

Ópera do Malandro – 1979 – Philips.

Vida – 1980 – Philips.

Almanaque – 1981 – Ariola

Os Saltimbancos Trapalhões – 1981 – Ariola

Para Viver um Grande Amor – 1983 – CBS

O Grande Circo Místico – 1983 – Som Livre.

Chico Buarque – 1984 – Barclay.

O Corsário do Rei – 1985 – Som Livre.

Malandro – 1985 – Barclay

Melhores Momentos de Chico e Caetano – 1986 – Som Livre

Francisco – 1987 – RCA/ Ariola

Dança da Meia-Lua – 1988 – Som Livre

Chico Buarque – 1989 – Ariola

Chico Buarque Ao Vivo – Paris/Les Zenith – 1990 – BMG.

Paratodos – 1993 – BMG.

Uma palavra – 1995 – BMG.

Terra – 1997.

As Cidades – 1998 – BMG.

Chico ao vivo (duplo) – 1999.

Songbook Chico Buarque (8 cd's) – 1999 – Lumiar

Cambaio – 2001.

Chico Buarque: Duetos – 2002 – BMG.

Carioca – Edição especial: Cd e DVD – 2006 – Biscoito Fino.

### BIBLIOGRAFIA GERAL

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, Coleção Debates.

AGUIAR, Joaquim. *A Poesia da Canção*. São Paulo: Editora Scipione, 1993.

ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.

\_\_\_\_\_. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo, Martins, 1965.

BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes - MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

\_\_\_\_\_. *Questões de Literatura e Estética*.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

BERENDT, Joachim. *O jazz: do rag ao rock*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

\_\_\_\_\_. *Leitura de Poesia*. São Paulo: Ática, 1996. Série Temas.

CABRAL, Sérgio. *A MPB na Era do Rádio*. São Paulo: Moderna, 1996.

- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CÂNDIDO, Antônio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, vol. 1.
- CARA, Salete de Almeida. *A Poesia Lírica*. São Paulo: Ática, 1986.
- CARMONA, Kaio Carvalho. *Um lírico dos tempos: erotismo e participação social na poesia de Vinícius de Moraes*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- CARVALHO, Castelar de; ARAÚJO, Antônio Martins de. *Noel Rosa: língua e estilo*. Rio de Janeiro: Thex Editora, 1999.
- CASTELLO, José. *Vinicius de Moraes: o poeta da paixão. Uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAVALCANTE, B., STARLING, H., EISENBERG, J. (Org.) *Decantando a República: Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.
- CHAUÍ, Marilena. *Laços do Desejo*. In: *O Desejo*. (Org: Aduato Novaes) São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Seminários: O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CHEDIAK, Almir. *Songbook de Noel Rosa*.
- CINTRÃO, Sylvia Helena e CHAVES, Xico. *Da Paulicéia à Centopéia Desvairada: As vanguardas e a MPB*. Rio de Janeiro: Elo Editora, 1999.
- DAGLIAN, Carlos. (org.) *Poesia e Música*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Kairos, 1979.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, Sons e Ritmos*. São Paulo: Ática 1995.
- HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Cultura e Participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Poesia Jovem – Anos 70*. São Paulo: Abril cultural, 1982.

- HOMEM DE MELLO, José Eduardo. *Música popular brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- KOSHIYAMA, Jorge. O lirismo em si mesmo. In: *Leitura de Poesia* (Org: Alfredo Bosi). São Paulo: Ática, 1996. Série Temas.
- LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa revisitado – leitura estruturante do drama em gente*. Editorial Inova/ Porto, 1973.
- MEDINA, Carlos Alberto de. *Música popular e comunicação*. Petrópolis, vozes, 1973.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e Música – história cultural da música popular no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Música – modulações pós-coloniais*. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Coleção Debates)
- PEIXOTO, Nelson Brissac. A imagem e o outro. In: *O Desejo*. (Org: Adauto Novaes) São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- PERRONE, Charles A. *Letras e letras da MPB*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- PIGNATARI, Décio. *Comunicação Poética*. São Paulo: Cortez e Moraes, 1977.
- PONTIERI, Regina Lúcia. *A voragem do olhar*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- RODRIGUES, Antônio Medina. *De música popular e poesia*. In: *Revista USP*, São Paulo, 1989/1990 n. 4.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- \_\_\_\_\_. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- SCRUTON, Roger. *Espinosa*. São Paulo, UNESP, 2000.
- SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Lírica moderna e percurso literário brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1978.
- SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: EDUSP, 1972.

- TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- . *O Cancionista*. São Paulo, EDUSP, 1996.
- . *Semiótica da Canção: Melodia e Letra*. São Paulo: Escuta, 1994.
- TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.
- . *Música popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro: Saga, 1966.
- TOLENTINO, Bruno L. de Carvalho. Quero o Meu País de Volta. In: *Revista Veja*, 1996.
- TORRES, Alexandre Pinheiro. *Antologia da poesia galego-portuguesa (séculos XII a XIV)*.
- VASCONCELOS, Gilberto. Cultura da Depressão. In: *Música Popular: de Olho na Fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- WISNIK, José Miguel. Algumas questões de Música e Política no Brasil. In: *Cultura Brasileira – Temas e situações*. (Org.: Alfredo Bosi) São Paulo: Ática, 1987.