



## POETA-COMPOSITOR: IMBRICAÇÕES ENTRE MÚSICA E POESIA NA OBRA DE CHICO BUARQUE

CALDERANO, Camila.<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente estudo busca perceber em que medida a consolidação da canção no Brasil ao longo do século XX se relaciona com a sua proliferação entre diferentes segmentos sociais e em diversos espaços culturais. Buscamos entender como a canção brasileira se configura enquanto importante reforço comunicativo para a poesia em um país de cultura televisiva e oralizada. Percebemos que a inclusão desse complexo fenômeno cultural no escopo do estudo literário é resultado de um processo de criação que se nutre de multiplicidades, que imbrica cultura popular e erudita, mistura espontâneo e contextual em sua expressão estética. Buscamos compreender, especificamente, como a produção de Chico Buarque se construiu, ao longo das décadas, enquanto elemento de resistência e crítica social que integra, em última análise, um projeto poético.

**PALAVRAS-CHAVE:** Canção; Poesia; Chico Buarque.

## POÈTE-AUTEUR-COMPOSITEUR : IMBRICATIONS ENTRE MUSIQUE ET POÉSIE DANS L'ŒUVRE DE CHICO BUARQUE

**RÉSUMÉ:** Cette étude cherche à comprendre dans quelle mesure la consolidation de la chanson au Brésil tout au long du XXe siècle est liée à sa prolifération parmi différents segments sociaux et dans différents espaces culturels. Nous cherchons à comprendre comment la chanson brésilienne est configurée comme un important support de communication pour la poésie dans un pays où la culture est télévisuelle et oralisée. Nous avons réalisé que l'inclusion de ce phénomène culturel complexe dans le champ de l'étude littéraire est le résultat d'un processus créatif qui se nourrit de multiplicités, qui imprègne la culture populaire et érudite, un mélange spontané et contextuel dans son expression esthétique. Plus précisément, nous cherchons à comprendre comment la production de Chico Buarque

---

<sup>1</sup> Doutora em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2019). E-mail: camila.fonseca@ufjf.br

s'est construíte au fil des décennies comme un élément de résistance et de critique sociale qui fait finalement partie d'un projet poétique.

**MOTS-CLÉS :** Chanson; Poésie; Chico Buarque.

## **Introdução**

São numerosas as pesquisas ligadas à grande área da Linguística, Letras e Artes que se vinculam, de algum modo, à música popular que se desenvolveu no Brasil nos séculos XX e XXI. Destaca-se, além da grande área citada, considerável quantidade de trabalhos vinculados a outras grandes áreas do conhecimento – como Humanas e Sociais Aplicadas – que possuem como *corpus* analítico a música popular. Embora as pesquisas sejam recentes (também por esse motivo – ou seja, pela ausência de uma tradição de pesquisa em torno da canção), a literatura teórico-crítica disponível é vasta, exigindo que o estrutura dos estudos ressignifique constantemente os limiares disciplinares e atravesse áreas circunvizinhas. No que tange os estudos literários, são provocadas questões que remontam à antiga tradição músico-poética, como a lírica trovadoresca, passando pelas temáticas modernas de identificação nacional, como o antropofagismo, até chegar à orla multifacetada da contemporaneidade, em que os estudos culturais tentam dar conta da massificação da cultura e de seus mais novos veículos de propagação (CALDERANO, 2014).

Ainda que este trabalho esteja focado nos estudos literários e tangencie as discussões que assentam suas bases nas imbricações e limites dos gêneros em discussão, é difícil e arriscado se desvencilhar dos crivos histórico e sociológico. Os estudos de músicos-poetas, como o presente<sup>2</sup>, vão exigir, tendo em vista o seu caráter performático e circunstancial, tal como qualquer manifestação vanguardista, uma preocupação quanto aos sentidos que lhes foram atribuídos dentro de um contexto específico de enunciação, que leva em conta questões mercadológicas, políticas e sociais.

---

<sup>2</sup> Este trabalho é a atualização de uma pesquisa realizada entre 2012 e 2014, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora.

## A canção e o cancioneiro

As conexões entre música e poesia remontam a Antiguidade Greco-Latina e a Idade Média, e se entrelaçam com o surgimento da própria poesia. Maria Helena Sansão Fontes destaca que a lira, "um instrumento cuja origem permanece incerta, acompanhou os primeiros versos com seus acordes e emprestou seu nome ao gênero que perdura ao longo dos tempos" (FONTES, 1999, p. 6). Ao considerar que a lira, um instrumento de música pura, dá nome ao gênero em discussão (a lírica), fica evidente o papel predominante que a música desempenhou na formação desse tipo de expressão literária (a poesia).

É igualmente verdadeiro que ambas interagiram em diversos contextos de manifestações artísticas e que possuíram hierarquizações bem distintas das atuais, conforme Arnoud Hauser, em *História Social da Literatura e da Arte*, ao nos explicar que “os próprios poetas profissionais de maior êxito recorreram aos serviços dos menestréis mais pobres; concretamente, os ricos amadores e os trovadores de maior renome não recitavam a sua própria poesia, antes a mandavam recitar por menestréis contratados” (HAUSER, 2010, p. 46). Fica evidente uma separação do trabalho artístico primário e do trabalho coadjuvante, que acentuou grandemente a distância social entre o trovador nobre e o menestrel vulgar, pelo menos no início o que chamamos hoje, ora poesia, ora música. Ainda conforme Hauser, esta distância teria gradativamente diminuído, e os processos se nivelando, até que, ao longo da história, a poesia tenha se emancipado da música e nasceria “um tipo de poeta semelhante ao autor dos tempos modernos, que não compunha já poesia para recitação, mas escrevia livros para serem lidos” (HAUSER, 2010, p. 46).

Para além das questões que retomam a antiguidade e que estão circunscritas às manifestações poético-musicais da Europa, Sylvia Cyntrão (2000), em seus estudos sobre o tema, nos ensina que o conceito de canção teria evoluído através da história e que sua existência, em nosso país, remontaria três séculos, tendo se configurado por influência dos elementos fundantes da nacionalidade: (i) os colonizadores portugueses, em formas folclóricas, como as toadas, rezas e romances; (ii) os africanos, com as danças de roda e grande influência na batida; e (iii) os índios, com o ritmo discursivo. Além das três influências de base mencionadas, a canção brasileira teria também recebido contribuições: (i) espanhola, com os boleros; (ii) italiana, por intermédio da ópera; (iii) francesa, com as cantigas de roda, (iv) americana, pelo jazz; e (v) caribenha, com a rumba e a salsa. (CYNTRÃO, 2000, p. 85).

Em *O Século da Canção* (2004), Luiz Tatit, partindo dos primeiros vestígios de sonoridade brasileira, afirma que, no século XIX, o canto teria sido uma dimensão potencializada da fala. De acordo com o autor, “além de índios e negros invocarem seus deuses pelo canto, as declarações lírico-amorosas encontravam força persuasiva nas vozes dos seresteiros e modinheiros” (TATIT, 2004, p. 41). Na mesma esteira que Tatit, em seus estudos sobre a canção, Cyntrão (2000) nos explica que o surgimento da modinha seresteira, durante o período colonial, se deu no momento de irrupção do nacionalismo político do primeiro reinado e do romantismo literário. É interessante notar que ainda no século XIX os seresteiros e modinheiros, dada a nossa tradição oralizada, teriam inaugurado um novo sistema de criação, muito difundido nos dias de hoje, a parceria, e que remonta, de alguma maneira, a tradição europeia mencionada anteriormente. Essa união profícua dos poetas românticos eruditos com os músicos populares surge no século XIX e se intensifica no século XX, fazendo o caminho contrário da tradição dos músico-poetas greco-romanos.

Dando um salto histórico, pensemos na poesia moderna. Affonso Romano de Sant’anna (1986) nos assegura que o Modernismo genuíno só teria se interessado pelo folclore brasileiro, não pela música popular. Evidentemente, isso se deve, em parte, por estar ainda acinzentada a configuração de uma música popular nacional. Nesse sentido, estudos da época contemplariam apenas aspectos históricos das músicas e danças do século XIX. Quando havia referência à música, essa fincava seus pés na tradicional, com alguns ensaios sobre Ernesto Nazaré, Chiquinha Gonzaga etc. Assim, a atividade de Noel Rosa, por exemplo, estaria desvinculada dos acontecimentos que se inseriram no campo literário. Naturalmente, a natureza da desvinculação não se refere, por exemplo, ao emprego da paródia e do humor, o que coloca, de algum modo, a música (especialmente o samba) ao lado da poesia modernista, que através do poema-piada buscava um processo crítico da cultura brasileira. A esse respeito, Affonso Romano de Sant’Anna amplia o raciocínio aqui exposto:

Da mesma maneira que é possível estabelecer um paralelo entre a *paródia* – como efeito cáustico e crítico em Noel Rosa – e a paródia em Oswald de Andrade, Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade, talvez seja possível aproximar a *paráfrase* – como endosso e cópia – tal como aparece através do ufanismo de poetas como Cassiano Ricardo e Guilherme de Almeida, e igual ufanismo de Ari Barroso na década de 30 e 40 sob os auspícios da ditadura de Getúlio Vargas (SANT’ANNA, 1986, p. 179).



Nesse ínterim, cabe destacar, entretanto e ainda conforme o supracitado, que há nessa linha de relações uma coincidência, uma equivalência, que dará lugar a uma fase de identidades, inaugurada a partir da criação da *Revista de Música Popular Brasileira* de Lúcio Rangel, na década de 50; e da passagem de Vinícius de Moraes da poesia para uma série musical. Nesse sentido, aqui haveria uma ligação mais sistemática entre a música popular e a poesia literária, uma vez que seus agentes estariam presentes em ambas as esferas, a musical e a literária. Cyntrão corrobora com exposto ao dizer que “pela profícua produção de letras poéticas, ainda na década de 1930, ocupa lugar de destaque Vinícius de Moraes (...), cuja obra poética está indelevelmente ligada à Música Popular Brasileira (CYNTRÃO, 2000, p.88)”.

Fica claro que a consolidação da canção no Brasil ao longo do século XX, dentre todas as outras manifestações musicais, se relaciona substancialmente a sua proliferação entre diferentes segmentos sociais e nos diversos espaços culturais. Tornou-se, sem dúvida, a canção um produto artístico de grande penetração em um país de maioria analfabeta, principalmente a partir das décadas de 1920 e 30, com a difusão do rádio. A canção popular ocuparia, cada vez mais, espaços no campo cultural brasileiro. Ressaltamos também que a promoção da Rádio Nacional, na década de 1940, inaugurada dez anos antes por Getúlio Vargas, fez convergir para a popularização de cantores e compositores da época.

Mais tarde, já na década de 1960, a canção brasileira sofreria uma enorme atualização através do estilo bossa-nova, com a nova batida introduzida por João Gilberto e a harmonia requintada de Tom Jobim. O surgimento da Bossa Nova, cujo produto seria sofisticado em termos musical e literário, iria se aproximar das correntes de vanguarda iniciadas em 1956 (SANT’ANNA, 1986). A partir de então teríamos uma confluência entre as criações musicais e literárias, que iria se intensificar na década de 60, com o surgimento das canções de protesto social. Entrelaçados, música, cinema, teatro, literatura e artes plásticas apresentam-se mais uniformemente, provavelmente nivelando-se através do alicerce de cunho social. Questões políticas unificaram a esquerda, especialmente os universitários, os quais, através de veículos diversos, cantaram o protesto, a oposição ao sistema.

Depreende-se, ainda, a saturação da série literária, sendo a canção alternativa para os poetas que não comungavam com os ideais formalistas de vanguarda, o que culminaria na busca por outro canal de comunicação que não mais o tradicional, gráfico, fechado aos grupos vanguardistas. O que se inicia com a passagem de Vinícius de Moraes para a série musical irá se acentuar e o que antes chamávamos exclusivamente poesia invadirá o setor da música popular e ganhará a televisão e o rádio. É justamente essa geração que faz dos palcos dos

festivais uma plataforma de lançamento de manifestos poéticos e essa geração é a de Chico Buarque.

Em meio a essa etapa tardia do modernismo brasileiro (SILVA, 1999), é preciso destacar também a poesia marginal, que opera ao lado da proposta poética apresentada pela música popular. Assumindo a marginalidade gráfica, representada pelos grupos “violão de rua” e “poesia mimeógrafo”, esse segmento, juntamente com o seu lado oposto, as vanguardas, serão responsáveis pela degradação dos polos linguagem/realidade. Como resultado, teremos uma poesia atuante tanto na série literária quanto na série de massa.

Nas bases desse novo gênero estaria um movimento de natureza musical que abriria espaço para o mais novo canal de manifestação poética: a canção. É exatamente aqui que nascem novos poetas, como o que nos interessa no presente estudo, Chico Buarque. Além disso, outros migraram dos poetas ditos tradicionais para a canção, como Ferreira Gullart e o já citado Vinícius de Moares. O surgimento de Chico Buarque, que fora afiançado por Drumond em 1969, bem como a migração de poetas tradicionais para a canção, deixaria evidenciando o definitivo esgotamento da série literária, iniciada com as propostas estéticas da geração modernista de 22 (CYNTRÃO, 2000).

A essa altura, a cultura e a política estavam polarizadas, divididas entre quem fazia MPB de protesto e quem estava a serviço do imperialismo norte-americano (TATIT, 2004.) A Jovem Guarda, reprodução nacional do rock anglo-americano, foi duramente taxada de omissa e alienada.

Em retomada ao cerne deste estudo, a literatura deixa de ser um produto elitista, se afastando do conceito de belas letras para se converter cada vez mais numa prática que procura interpretar todos os signos produzidos. No reencontro da poesia e da música há um fator preponderante: quando esteve “dissociada da música e confinada ao silêncio do livro”, a poesia perdeu muito de seu poder comunicativo e deixou de desempenhar seu papel na sociedade moderna. É exatamente nesse sentido que a canção brasileira se configura também como um importante reforço comunicativo para a poesia (SILVA, 1980). Ainda para Silva, em uma análise textual, a música integraria o plano de expressão do poema, mesmo que em uma análise conjunta, os recursos musicais, como estímulo significante da estrutura verbal, ampliem o efeito de sentido, e vice-versa, uma vez que, de igual modo, numa análise musical, a letra poética funcionaria como significante da estrutura melódica (SILVA, 1999).

Entrando, ainda que de forma rasteira nessa discussão sobre associação/dissociação entre letra e melodia, destaco que, de acordo com reportagem biográfica organizada por **Jangada** | v. 11, n. 2, e110218, nov./2023-abr./2024 | ISSN 2317-4722

Humberto Werneck, intitulada *Tantas Palavras* (2006), os textos das canções de Chico Buarque não são criados isoladamente, nascendo, em geral, melodia e letra ao mesmo tempo. Quando não, a letra é criada *a posteriori*. Esse dado, evidentemente, ratifica a ideia de que Chico não compõe música para ser exclusivamente lida, mas cantada e, conseqüentemente, que ele não seria então poeta, mas músico e compositor, ou letrista, para utilizar termo caro aos músicos. Ocorre, entretanto, que, embora exista interação recíproca entre letra e música quando essas nascem juntas, quando concluída a criação, são duas formas artísticas independentes. Embora o termo canção, consoante aos estudos de Luiz Tatit, implique numa classe de linguagem que não deve ser abordada unicamente pelos princípios da Teoria Literária, tampouco pelos da Teoria Musical (pois se constitui por meio do casamento entre letra e música, que convivem numa relação eterna) nos interessa somente a parcela verbal que a engendra. O trabalho notável de muitos artistas, como Chico Buarque, confirma a existência de um amplo fenômeno dentro da cultura brasileira contemporânea: a tradição do poeta-compositor.

### **O Cancionista Chico Buarque**

Curiosamente, a estreia de Chico na mídia não ocorreu nos cadernos culturais. O compositor foi destaque nas páginas policiais do jornal Última Hora de São Paulo, com uma tarja preta cobrindo seus olhos. Junto a um amigo, Chico furtou um carro para dar uma volta pela cidade, mas a diversão acabou na prisão. Contudo, sua estreia nos palcos não demorou, ocorrendo pela primeira vez em um show no Colégio Santa Cruz. A música que representa o marco zero de sua carreira, *Tem mais samba*, feita a pedido para o musical *Balanço de Orfeu*, ilustra uma das constantes em seu trabalho: a criação por encomenda (WERNECK, 2006, p. 10).

Em 1966, quando Chico cantou A Banda no 2º Festival da Música Popular Brasileira da TV Record em 1966, Chico Buarque, apesar de ter apenas 22 anos, já era um nome conhecido (SILVA, 2004, p. 30). Sua genialidade já havia sido demonstrada em "Pedro pedreiro", uma canção de 60 versos em que a estrutura formal se entrelaçava com o compromisso social, resultando em uma composição onde o sentimento de expectativa (frustrada) culminava em uma onomatopeia que representava o som do trem. Os primeiros álbuns do compositor foram marcados pelo engajamento social e pela nostalgia, que se tornaram formas de resistência. Adélia Bezerra de Meneses (1982) observa que a nostalgia se tornaria uma característica proeminente em sua obra, onde residia o desejo de retornar a um tempo sem sofrimento, onde

as barreiras do individualismo pudessem se dissipar. Essa negação da realidade presente se manifestava de diversas maneiras, seja pela busca de referências da infância ou da sociedade pré-industrial (como em "A Banda" e "O Realejo"), seja pela criação de espaços-tempo místicos, como o Carnaval, o samba e a música ("Sonho de um Carnaval", "Noite dos Mascarados", "Olê Olá", entre outras). Nessas canções, era possível vislumbrar a união humana através de momentos de celebração. Concordamos com a análise de Meneses (1982) e acrescentamos que, mesmo que ingênua, como era de se esperar em uma época pré-ditadura, essa busca pela nostalgia também representava uma forma de resistência, um protesto contra a homogeneização da sociedade industrializada e contra a desumanização da sociedade automatizada. Naturalmente, essa forma de resistência se transformaria à medida que o cenário político avançava em direção à Ditadura Militar.

Quanto à conjuntura política vivida por Chico durante os anos de sua formação, é relevante recordar os detalhes da consolidação de uma ordem populista na infância, durante o governo de Getúlio Vargas, e o nacional-desenvolvimentismo na era de Juscelino Kubitschek, durante sua adolescência. No âmbito artístico, testemunhava-se o Cinema Novo, a poesia concreta, a arquitetura de Niemeyer e a Bossa Nova. Em uma entrevista concedida à Rádio Eldorado em 1989, Chico refletiu sobre esse período:

Nos anos 50 eu ouvia, sobretudo, música estrangeira, e gostava de música estrangeira. Você não pode recriminar o jovem de hoje por gostar de rock. E não poderia fazer isso porque eu só gostava de rock até o aparecimento da bossa-nova. Agora, também não foi de graça que apareceu a bossa-nova. Não por coincidência, bossa-nova apareceu num momento em que estavam germinando o Cinema Novo, os novos movimentos de teatro no Brasil, a arquitetura de Oscar Niemeyer, Brasília. Foi numa época em que havia uma euforia, um sentimento, não vou dizer ufanista porque essa palavra foi descaracterizada mais tarde, mas havia um sentimento nacional de orgulho bastante forte. Você era brasileiro e gostava de ser brasileiro, e queria construir uma nação. Isso foi abafado mais tarde, por motivos que todo mundo conhece. Vai ser difícil, hoje, forçar, através de um decreto-lei, de uma proteção de mercado, criar o mesmo espírito que resultou no aparecimento da bossa-nova e dos outros movimentos de que eu falei em todos os setores da cultura brasileira (LEITE, 1989)".

Em meio a toda essa efervescência, as canções dos primeiros discos de Chico revelam, então, uma atitude fundada no distanciamento, de modo que o poeta se situasse à margem da

vida, “vendo a Banda passar” (MENESES, 1982, p. 23). Complementa Menezes que tal distanciamento é fruto de uma profunda e adolescente decepção política. De fato, ilustrando essa primeira fase vê-se uma sequência de personagens à janela. Além de Januárias e Carolinas, vemos a moça feia que se debruça para ver *A Banda* passar, a personagem feminina de *Ela e sua janela*, entre outros.

No capítulo em que trata de Chico Buarque em *Música popular e moderna poesia brasileira*, Affonso Romano de Sant’Anna nos mostra que a sua primeira fase é caracterizada por abarcar “uma produção espontânea e ingênua, onde a música sobrevém como uma dádiva” (SANT’ANNA, 1986, p. 99). Para o autor, o poeta se encontra em disponibilidade, “à toa na vida, fazendo considerações líricas sobre os pequenos incidentes do dia-a-dia”. Além do subjetivismo como forma de expressão, nessa primeira fase estão imbricados tematicamente o amor, o samba e a mulher. Nos primeiros discos de Chico, a maioria das canções envolve o relacionamento amoroso e é escrita em primeira pessoa, com *eu-lírico* masculino. (FONTES, 1999). Esse é o caso de *Sonho de um carnaval; Tamandaré; Amanhã ninguém sabe; A banda; Ela e sua janela; Noite dos mascarados; Quem te viu, quem te vê; Carolina; Januária*, etc. Tais canções combinam os elementos da primeira fase, descritos anteriormente, à medida que trazem aquelas metáforas para a comunhão da vida em seu bojo temático. Além disso, cabe ressaltar que a mulher, nessa fase, é valorizada em sua ascendência sobre o *eu-poético*, sendo, na maioria das vezes, cantada e estando extremamente distante, ora separada pelo mar, ora pela janela, que indica a passividade diante da vida. As exceções são *Com açúcar e com afeto e Sem Fantasia*, de 1966 e 1967, respectivamente, nas quais a mulher é protagonista. Sobre sua fase inicial, ainda em entrevista concedida à Rádio Eldorado, Chico afirma:

Eu tenho três discos que são praticamente iguais. São discos que reúnem as músicas que eu fiz ainda quase não profissionalmente. Eu era um estudante de arquitetura que fazia música e tomava cachaça. No meu terceiro disco tem músicas que eu já tinha composto na época do meu primeiro disco. Um disco é continuação do outro. São de uma fase (hoje eu falo de carreira), mas na época eu não tinha a menor idéia de que estava criando pra mim uma profissão, uma carreira. Era uma brincadeira. Uma extensão da minha vida de estudante” (LEITE, 1989).

Também remontam a essa primeira fase *Morte e Vida Severina*, espetáculo que Chico musicou, e *Roda Viva*, primeira incursão de Chico Buarque nos caminhos da escritura teatral. Muito criticada, sobretudo por ser muito mais uma obra de José Celso Martinez Correa, a peça

foi, para alguns críticos, o momento tropicalista na carreira do compositor. Fernando de Barros e Silva, em *Folha Explica Chico Buarque* (2004. p. 46), afirma que Chico havia dado sua chancela e não teria desaprovado o resultado porque queria se desfazer de uma imagem deveras apolínea a seu respeito, fruto dessa fase nostálgica, de poesias ingênuas e gratuitas. Em entrevista constante na coleção de DVD's intitulada *A série*, de 2006, Chico diz que tinha virado um cantor popular, e que isso o incomodava.

A iniciativa dramaturgica, ao longo de sua carreira, se mostrou bastante frutífera, principalmente pelos textos polêmicos e contraditórios, símbolos de uma produção marcada pelos embates com a censura e os arbítrios do regime militar brasileiro, como *Calabar*; *Gota d'água* e *Ópera do Malandro*, peças da segunda e terceira fases do compositor.

As canções da repressão, inseridas sobretudo na 2ª fase, posterior à nostálgica, se fundam numa tensão para com o presente, na tentativa de modificá-lo. A passividade de outrora dá lugar a protestos que, ora não possuem perspectiva de futuro (como *Deus lhe Pague*, *Cálice* e *Angélica*), ora se alinham a um futuro libertador e vingativo (como em *Apesar de Você*, *Cordão* e *Quando o Carnaval Chegar*). Soma-se a isso o fato de a censura criar 'labirintos' na criação poética de Chico, que passa a se utilizar, além de metáforas que conotem veladamente sua atitude política, pseudônimos. Algumas canções como *Agora falando sério*; *Cara a cara*; *Samba de Orly*; *Construção*; *Deus lhe pague*; *Bom conselho*; etc., possuem teor essencialmente político. A esse respeito, em entrevista à Folha de São Paulo em 1994, revela o autor, sobre uma tomada de consciência a partir do 4º disco, *Construção*:

Eu considero "Tem Mais Samba" (64) como minha primeira música, o marco zero da minha obra. Meu disco "Construção" (71) também é um momento importante (...). Mas entre a primeira música e "Construção" houve todo um momento de reaprendizagem, que foram os anos de 67 e 68, quando eu tomei contato com Tom Jobim, contato real com a música, que para mim era muito de ouvido. Eu comecei a fazer música por causa da bossa-nova, uma coisa muito à distância, eu morava em São Paulo, não sabia nada de música, era absolutamente intuitivo. **As minhas primeiras parcerias com o Tom e o meu contato com ele me levaram para esse caminho da música mais consciente, menos primitiva.** Hoje eu sou um músico mais preparado evidentemente do que há 30 anos, quando escrevi "Tem Mais Samba", e isso eu tenho a impressão que se pode perceber (MASSI, 1994, grifos nossos).

As canções de Calabar, por exemplo, compostas entre 1972 e 1973, desvendam sensibilidade e inteligência na utilização da matéria histórica como instrumento capaz de instaurar uma reflexão que ultrapasse os limites das circunstâncias político-econômicas e amplie o debate ideológico de forma irônica, provocativa. A obra desmistifica o conceito de traidor e a noção vazia e abstrata de traição.

Já o espetáculo *Gota d'água*, de 1975, realizado em parceria com Paulo Pontes, transpõe a tragédia grega Medeia, de Eurípides, para o Rio de Janeiro da década de 1970, transformando a protagonista na sofrida Joana, e Jasão em um sambista, autor da canção que intitula a peça. Elementos presentes na cultura brasileira, como o samba e a macumba, são acrescentados ao mito, além da focalização no contexto brasileiro, no sofrimento de um povo pobre, morador de um conjunto habitacional e explorado por Creonte, dono das casas.

Voltando à questão da repressão, que irá se tornar elemento estrutural da produção buarqueana na década de 1970 por sofrerem forte impacto do AI-5, Meneses destaca que a proposta das canções será “a de mudança do presente – só que aqui se tratará de uma alteração quase que a nível apocalíptico, de caráter universal – e não de uma momentânea suspensão da realidade, como se viu no lirismo nostálgico” (MENESES, 1982, p. 69). Além disso, algumas das metáforas que permeavam a fase anterior, como o samba, o coro e o carnaval, estarão reconfiguradas e inseridas nesse futuro que se espera. *Cordão, Apesar de Você*, entre outras, ilustram bem esse momento de criação.

Sendo o alvo número um da censura no meio da década de 1970, Chico não se sentia à vontade com sua figura superpolitizada. Perguntavam-no mais sobre a censura do que sobre sua música e o rótulo recebido por Glauber Rocha, de Errol Flynn, não agradou. Resultado disso foram os nove anos que passaria distante do palco e da televisão.

Ainda nos baseando nos estudos de Meneses, a terceira fase de Chico irá propor “um espaço em que o homem possa ser livre e onde não se verifique o reino da alienação e da mercadoria” (MENESES, 1982, p. 107), o que significaria também a recusa do presente. Nesse sentido, vai haver um tipo de poesia em que a crítica à negatividade da sociedade se fará pela apresentação de algo que seja radicalmente negado por essa sociedade, mas não somente em sua dimensão vingativa e ameaçadora, como no caso das canções da repressão. Irá se tratar de uma crítica não direta, mas que brota do confronto entre a realidade e o possível. Uma das grandes constantes da canção utópica de Chico será a proposta para uma humanidade livre – ou seja, para um homem livre do trabalho desumanizante e escravizador, de modo que o homem

supere o cotidiano para viver outras dimensões. Esse será o caso de *Bom Tempo, Primeiro de Maio e O que será*.

Importa dizer, ainda, que não há linearidade nos percursos da carreira de Chico Buarque definidos pela autora supracitada. A trajetória do compositor é vista em espiral e, nesse sentido, a vertente utópica de Chico penetraria as duas fases (sobretudo a segunda) já citadas anteriormente. Assim, do mesmo modo que o lirismo nostálgico iria dominar a poesia de Chico na década de 1960, passa-se para o domínio das canções utópicas na década seguinte e para o domínio das canções de vertente crítica em seguida. Assim, a vertente crítica também disporá de canções das décadas de 1960 e 1970, como *Pedro Pedreiro* e *Construção*. Nesse viés, Meneses aponta que a crítica social dá seus primeiros sinais com *Pedro Pedreiro* e *Marcha para um dia de Sol* e também vai permear as canções utópicas sendo, ainda, a razão de ser das canções da repressão. Diz a autora:

Essa crítica sempre se recortará enquanto *denúncia* – ora configurada através da mera apresentação quotidiana dramática ou trágica (como é o caso de *Pedro Pedreiro* e *Construção*), ora através das ricas modulações de que se reveste sua ironia (satírica, no falso adesismo de *Vence na vida quem diz sim*, paródica, tal como em *Sabiá*, em *Bom conselho* e na maior parte das canções da *Ópera do Malandro*, alegórica em *Fazenda Modelo*); ora através desse “processo de deslocamento” que consiste no tratamento de temas candentes da temática nacional, projetada num tempo passado da história brasileira, como em *Calabar* (MENESES, 1982, p. 147-148).

Na transição para a terceira fase, a *Ópera do Malandro* levaria para a Lapa, no Rio de Janeiro da década de 1940, na fase final do Estado Novo, o enredo similar ao desenvolvido por John Gay, em *A Ópera do Mendigo*, de 1728, e por Bertolt Brecht, em *A Ópera dos Três Vinténs*, de 1928. Na versão brasileira, o que se vê em cena é a Lapa, os bordéis, os agiotas, os contrabandistas, os policiais corruptos etc. A peça enfoca a rivalidade entre o comerciante, dono de bordéis, Fernandes de Duran e o contrabandista Max Overseas. O embate entre os dois inimigos ganha intensidade quando a filha de Duran, Teresinha de Jesus, casa-se, em segredo, com Overseas. O enredo serve de pretexto, no entanto, para que se discuta o poder do dinheiro, da corrupção e a entrada das multinacionais no país. Discute-se a decadência de um sistema econômico, social e político e as alternativas criadas por ele, com roupagem nova, para se manter no poder.

O período em que Chico parou de fazer shows não foi menos produtivo. Conheceu a ilha caribenha proibida aos brasileiros durante a ditadura, a Nicarágua sandinista e Angola. Fez de sua casa, na Gávea, um centro de debates “aberto às mais nuançadas tendências da esquerda” (WERNECK, 2004, p. 93).

Ainda na década de 1980, Chico compôs, em parceria com Edu Lobo, a trilha sonora para a peça de Augusto Boal, em 1985, *O corsário do Rei*, que, de modo similar a Calabar, irá se utilizar de episódio histórico para montagem atual. Apresentada em 1986, a peça se inicia num bar do Rio de Janeiro no início do século XIX. Um meta-teatro é realizado pelo leão de chácara do bar, antigo professor de História, que propõe uma encenação com as histórias de aventuras do corsário francês Duguay Trouin. Este invadiu o Rio de Janeiro séculos antes e propôs ao rei da França que seria melhor invadir o Brasil, ocupá-lo e mais tarde revendê-lo aos portugueses e aos brasileiros do que perder tempo e diminuir o lucro com meras operações de pirataria. De forma bem-humorada, a peça discute a pouca administração do Brasil, a corrupção do clero e a selvageria do capitalismo.

A década de 1990 inaugura um Chico escritor, que assim se autointitula. Aqui chamaremos essa incursão de 4ª fase. Seu primeiro livro, *O Estorvo*, foi publicado em 1991. De acordo com a reportagem biográfica de Werneck (2004), a novela pecuária *Fazenda Modelo*, por exemplo, não teria sido rebaixada a outra qualquer categoria, mas posta à parte, tal como foi com *Tem mais samba*, renegada à pré-história das canções de Chico. Além disso, o romance Benjamim data de 1995.

Tido por muitos críticos como caminho natural para alguém que esteve primeiro ligado à Literatura que à música, Chico, na verdade, voltaria a fazer emergir em sua vida o que sempre teria existido por detrás (WERNECK, 2004). Aponta o autor da biografia que, concluído o disco de 1989, produziu-se o habitual e angustiante vazio de seca musical. Começam então a surtir efeito os incitamentos e provocações lançados por dois amigos, Luiz Schwarcz e Rubem Fonseca, como vemos a seguir:

“Resolvi correr esse risco”, ele conta, e durante um ano não fez outra coisa. E então percebeu que fora preciso tanto tempo de não-literatura para finalmente poder escrever. Não era mais como na época de *Fazenda Modelo*, quando o objetivo era driblar a censura. Também já não havia, como no passado, o desejo adolescente de ser outra pessoa – o Rubem Braga que sidrava o cronista do *Verbâmidas*, o jornalzinho do Colégio (...) (WERNECK, 2004, p. 123).



As cidades, disco de 1998, é composto por doze canções, entre elas quatro regravações, quais sejam: *A ostra e o vento*, *Assentamento*, *Aquela mulher* e *Chão de esmeraldas*. É visível, no disco em questão, que Chico Buarque irá tratar o sujeito e o espaço urbano contemporâneo.

Dando continuidade à aba literária, a década seguinte marcaria a cristalização dessa vertente. Nessa fase, que chamaremos de 5ª, Chico escreve e publica *Budapeste* e *Leite Derramado*, em 2003 e 2009, respectivamente. Os dois últimos romances de Chico foram premiados sob aplausos e críticas. Além disso, Chico faz trilha sonora para o espetáculo *Cambaio*, de 2002 e em 2006 lança o disco *Carioca*, que dividiu a crítica. *Carioca* é o título da primeira música do disco de Chico Buarque, já presente no disco anterior, de 1998, *As cidades*. Segundo o compositor, *Carioca*, o disco é uma homenagem a São Paulo. Após escrever quatro livros, em entrevista recente à *Brazuca* (2010), Chico diz:

Eu comecei a tentar escrever o meu primeiro livro porque vinha de um ano de seca. Eu não fazia música, tive a impressão que não iria mais fazer, então vamos tentar outra coisa. E foi bom, de alguma forma me alimentou. Eu terminei o livro e fiquei com vontade de voltar à música. Fiquei com tesão, e o disco seguinte era todo uma declaração de amor à música. Começava com *Paratodos*, que é uma homenagem à minha genealogia musical. E tinha aquele samba (cantarola) “pensou, que eu não vinha mais, pensou”. Eu voltei pra música, era uma alegria. Agora que terminei de escrever um livro já faz um ano, minha vontade é de escrever música. Demora, é complicado. Porque você não sai de um e vai direto para outro. Você meio que esquece, tem um tempo de aprendizado e um tempo de desaprendizado, para a música não ficar contaminada pela literatura. Então eu reaprendo a tocar violão, praticamente. Eu fiquei um tempão sem tocar, mas isso é bom. Quando vem, vem fresco. É uma continuação do que estava fazendo antes. Isso é bom para as duas coisas. Para a literatura e para a música (CARIELLO & ARAÚJO, 2010).

No penúltimo disco, de 2011, Chico, traz canções inéditas. Tido pela crítica como madura junção entre crônica e canção, com recato e melancolia, Chico inaugura sua fase mais poética, talvez pelas incursões sem retorno à prosa. A esse respeito, é interessante destacar que o lugar comum atribuído ao cantor, qual seja: aquele que canta os desprovidos de voz e vez, já não encontra solo tão fértil e tão único. A evolução da obra do compositor é acompanhada de temáticas que se intercalam e se interpõem. A fase mais madura se configura mais em meta-canção, ou meta-poesia, como podemos observar em canções como *Palavra Prima* e *Renata*

*Maira*. Além de temas oníricos, como em *Outros Sonhos* e *Sonhos Sonhos são*, existenciais e sociais, como em *Tempo e Artista*, *A foto da capa* e *Iracema Voou*. Vê-se, também, a inquietação frente ao cotidiano, como em *Você Você*, música inspirada na relação do primeiro neto com a filha Helena e a inquietação frente à velhice, como em *Meu querido diário*. Tais canções trarão para a cena um Chico menos popular, mas muito mais completo.

O último disco, *Caravanas* (2017), assinalaria o retorno de Chico Buarque ao estúdio e aos palcos. O disco corrobora o desenho espiral das fases aqui expostas e nos permite uma análise menos sintagmática, ou seja, menos cronologicamente determinante, ao reconhecer que toda a sua obra possui uma coerência interna, que se determina pela invariância de temáticas. Permeia esse disco canções típicas da fase nostálgica, como um romantismo agridoce de "Tua Cantiga, ou em "Blues Pra Bia", por exemplo, em que Chico Buarque apresenta um lirismo meio patético. Mas também está presente a forte crítica social (na faixa que carrega o nome do disco). Ainda que o Chico de hoje nos revele também um desajuste e uma intempestividade (que lhe é marca nos romances), essa estrutura fragmentada vai ao encontro de um olhar mais resiliente sobre diferentes aspectos da sociedade, porém, na mesma superfície acusadora do aspecto social (a marginalidade), refletida em um eu poético que se retrai na emergência do sentimento do outro.

### **Considerações finais**

A entrada de compositores e de canções na academia tardou e isso é inegável. Muitas canções passaram a figurar nos cursos de literatura somente no final da década de 1990, o que se deve, com alguma certeza, à expansão da área de interesse dos professores e alunos acerca dessa evidente confluência entre música e poesia. Conforme Compagnon (2006), em o *Demônio da Teoria*, a literatura é uma inevitável petição de princípio. Literatura é literatura, aquilo que as autoridades (os professores, os editores) incluem na literatura (...) e é impossível passar de sua extensão à sua compreensão, do cânone à essência. (COMPAGNON, 2006, p. 46). A esse respeito, como pudemos expor no presente, sendo as culturas televisiva e radiofônica mais aceitas, ou seja, sendo a (tele) visão e a audição mais populares que a leitura, o texto poético, em sua especificidade, fora por décadas restrito a público intelectualizado e acostumado a esse específico exercício. Os estudos acadêmicos, por privilegiarem, ou melhor, por estarem

circunscritos ao cânone que a própria academia cria e mantém, renegam, ou tinham até muito recentemente renegado, os estudos da canção popular.

Quanto à dissociação entre melodia e letra, ressalva-se que não está sendo questionado o fato de o signo verbal escrito se diferenciar do sonoro, que se diferencia do visual, o qual, por sua vez, irá se distinguir do resultado da aglutinação de quantos modos de transmitir signos houver. Cientes estamos, além disso, que a relação intrínseca entre melodia e letra/poesia em uma canção reforça o universo sugestivo (à medida que materializa sonoramente sensações que intuitivamente um leitor de poesia teria de desvendar) e que as principais características identitárias de uma canção sejam o refrão ou o estribilho, fortemente relacionados à musicalidade e encarados como o cerne do texto musical.

Inegável, assim, é que, embora a canção exista para ser ouvida, ou cantada, distanciando-se do poema na medida em que não precisa dos mesmos recursos gráficos requeridos pelo texto em papel, carecendo de outros recursos sonoros, esta mesma canção possui uma letra e é no texto que está a evidente função poética que aqui nos interessa. Quando se propõe a análise literária do texto da canção, o que se busca é desvendar a sua textualidade, ou seja, os sentidos do discurso que se explicitam na sua espessura linguística e histórica, a relação codificada entre ideologia e inconsciente (CYNTRÃO, 2000, p. 69). Além disso, é visível também a elaboração formal nas letras de música de vários compositores da MPB, que extrapola a função auditiva. Portanto, para além das especificidades naturais a cada gênero, nos instiga a *propriedade literária*. É a função poética da linguagem, e aqui podem ser inseridos todos os recursos que se quiser imaginar (desde os sonoros, aclamados pela memória musical dos leitores, passando pelos imagéticos e gráficos), que nos interessa e que justifica o tratamento dado à letra de música.

Esse estudo legitima-se, assim, na medida em que acreditamos no valor poético e ao passo que não temos como pretensão abarcar o sentido da canção como um todo, mas sim com o fim de desvendar uma poética essencialmente verbal na obra de Chico Buarque, compositor essencial para um desenho da inter-relação entre música e literatura no Brasil, posto que suas qualidades artísticas, somadas à publicação de numerosos textos, o consagram como um dos mais importantes compositores da MPB e escritor contemporâneo. Entendemos que o imperativo de inclusão desse complexo fenômeno cultural no escopo do estudo literário resulta do fato do processo de criação poética se nutrir de pluralidades, de imbricar cultura erudita e popular, de mestiçar o espontâneo e contextual para determinar a expressão estética.

## REFERÊNCIAS

- COMPAGNON. Antoine. *O Demônio da Teoria*. Literatura e senso comum. Ed. UFMG: Belo Horizonte, 2003.
- CYNTRÃO, Sylvia Helena. Poetas e cancionistas: universos simbólicos em contágio. Tese (Doutorado em Literatura). Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2000.
- FONTES, Maria H. S. *Sem Fantasia: Masculino e Feminino em Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Graphia, 1999.
- LEITE, Geraldo. Semana Chico Buarque. Rádio Eldorado, 1989. Disponível em: [www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre\\_eldorado\\_27\\_09\\_89.htm](http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_eldorado_27_09_89.htm). Acesso em: 03/05/2013.
- MENESES, Adélia B. *Desenho Mágico: Poesia e Política em Chico Buarque*. São Paulo: Editora Hucitec, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Literatura Comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1980.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos de. *Quem Canta Comigo - Representações do Social na Poesia de Chico Buarque*. GARAMOND, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Formação Épica da Literatura Brasileira*. Jundiaí: Paco Editorial, 1999.
- SILVA. Fernando de Barros e. *Chico Buarque: Folha explica*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial. 2004.
- WENECK, Humberto. *Chico Buarque: Tantas Palavras. Todas as letras & Reportagem biográfica*. São Paulo: Companhia as Letras, 2006.