

# PARÂMETROS PARA A LEITURA CRÍTICA DA CANÇÃO NA OBRA TARDIA DE CHICO BUARQUE

## PARAMETERS FOR CRITICAL READING OF THE SONG IN CHICO BUARQUE'S LATE WORK

### Dossiê:

Tramas dialógicas do  
cancioneiro brasileiro



### ORGANIZADORES:

María del Pilar Tobar Acosta



João Vianney Cavalcanti Nuto



**CERRADOS**  
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 67, abr. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



### FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 24/01/2025

Aceito em: 17/04/2025

### DISTRIBUÍDO SOB



Alexandre Pilati  

UnB | [alexandrePilati@unb.br](mailto:alexandrePilati@unb.br)

### Resumo/Abstract

O trabalho enfoca a constituição do eu cancional em duas canções do álbum *Caravanas* (2017), de Chico Buarque: “Tua cantiga” e “As Caravanas”. Parte-se do pressuposto de que o referido álbum pode ser concebido como uma síntese forte tanto do sistema cancional brasileiro quanto da própria obra de Chico Buarque anterior aos anos 2000. Assim, em diversos sentidos, *Caravanas* é comentário de dois sintomas socioculturais do Brasil contemporâneo: i) a “morte da canção”, como forma de reação propriamente estética ao fim das fantasias integradoras de imaginação da nação e ii) a “fratura social”, como fantasia fundante da imaginação hodierna do Brasil. As duas canções configuram-se, por sua vez, como expressões máximas da problemática que envolve esses dois sintomas. Os problemas estéticos da construção da voz cancional em cada uma delas é, portanto, campo privilegiado para se enxergar, através das formas literárias e cancionais, a dinâmica do processo social contemporâneo em curso no país. Destacam-se, entre esses elementos, a ficcionalização do eu lírico, o endereçamento poético, os modos específicos de entoação cancional e a presença de elementos poético-musicais arcaicos, ritualísticos, da tradição literária ocidental e outros, extraídos da grande cultura da diáspora negra, que fundam a própria forma canção no Brasil.

**Palavras-chave:** canção brasileira, Chico Buarque, crítica literária dialética.

The work focuses on the constitution of the self of the song in two songs from the album *Caravanas* (2017), by Chico Buarque: “Tua cantiga” and “As Caravanas”. It is assumed that the album can be conceived as a strong synthesis of both the Brazilian song system and Chico Buarque's own work prior to the 2000s. Thus, in many ways, *Caravanas* is a commentary on two sociocultural symptoms of Brazil contemporary: i) the “death of the song”, as a form of a properly aesthetic reaction to the end of the integrating fantasies of the nation's imagination and ii) the “social fracture”, as a founding fantasy of Brazil's modern imagination. The two songs are configured as maximum expressions of the problems that surround these two symptoms. The aesthetic problems of voice construction in each of them are, therefore, scope privileged to see, through literary and song forms, the dynamics of the contemporary social process underway in the country. Among these elements, the fictionalization of the lyrical self, the poetic address, the specific modes of song intonation and the presence of archaic poetic-musical elements, ritualistic elements from the Western literary tradition and others extracted from the great culture of the black diaspora that founded the song form itself in Brazil.

**Keywords:** Brazilian song, Chico Buarque, dialectical literary criticism.

## INTRODUÇÃO

Este ensaio deriva das discussões desenvolvidas pelo **Núcleo de estudos da canção** do Grupo de Pesquisa Literatura e Modernidade Periférica (POS-LIT-UnB/CNPQ), o qual reúne pesquisadores de graduação, mestrado e doutorado e docentes da UnB para debater questões relacionadas ao estudo da experiência cancional brasileira a partir do ângulo teórico da crítica literária dialética. Os problemas estéticos da canção investigam-se, nesse contexto, numa articulação entre: i) a relação da forma “canção popular” com o processo formativo da cultura brasileira (de modo especial a literatura) e ii) as especificidades estéticas próprias da forma cancional.

São princípios-guia dessa abordagem, entre outros, alguns tópicos desenvolvidos por Fischer (2016), que, em seu texto seminal “Como ensinar o que aprendi sem perceber – a canção popular brasileira como um curso universitário”, estabelece excelentes parâmetros ao pesquisador interessado em se dedicar aos estudos da canção a partir de uma ótica que considere o acúmulo crítico e teórico no campo da literatura. A título de preâmbulo para o tema específico deste ensaio, serão aqui recuperados alguns tópicos apresentados por Fischer (2016) que estão em convergência com a presente proposta de indicação de parâmetros de leitura da obra cancional recente de Chico Buarque.

Primeiro, considerando-se questões relativas ao processo de formação da experiência cancional brasileira, tendo como ponto de fuga a noção de sistema literário de Antonio Candido, ressalte-se que Fischer (2016) caracteriza a canção popular brasileira como a ponta mais dinâmica da cultura após os anos 1950. Tal dinamicidade resistiria, de modo constante e seguro, ao menos até a década de 1990, quando se conhece no país a primeira grande onda neoliberal. Dessa forma, para Fischer (2016), a canção atuou, em termos sistêmicos, como uma força propulsora da cultura brasileira. Destaca ainda a canção como veículo de iniciação estética do brasileiro em geral, dada a sua importância concreta, empírica, mensurável e inquestionável na cultura brasileira. Ademais, para o autor, a força da canção acha-se na oportunidade, devida aos seus meios próprios de difusão, de penetração vertical em diversas classes sociais. Assim, seja pelo impacto que tem na formação do gosto estético dos brasileiros, seja pela relação estruturante e sistêmica que mantém com outras dimensões da cultura, é plausível conceber a experiência cancional do Brasil como “formativa”. Isto pois, de acordo com Fischer (2016, p. 16), a canção “comenta vivamente aspectos do país, simboliza questões da vida brasileira, forma o gosto, realimenta a própria experiência, contribui para a vida de outras modalidades artísticas”. Se, a partir dos anos 1990, as funções estéticas e sociais da canção se reconfiguraram de modo convergente com as novas condicionantes históricas vivenciadas pela experiência neoliberal periférica, é possível compreender, também em chave sistêmica, a perda de força e de impacto social da canção como resposta a novas formas de vivenciar a nação. Tal reconfiguração do que a experiência cancional terá sido nos seus mais pujantes anos, pode ser, sob essa ótica, tomado como sintoma de modificações de sua vida real, as quais indicam que, na prática, um ciclo histórico que ela representava se esgotou. Boa parte da discussão acerca da “morte da canção” remete a esse processo de reconfiguração da forma estética e do lugar específico da canção no processo histórico e social brasileiro.

Para esta proposta de leitura do valor político do eu cancional tardio de Chico Buarque, interessam ao menos três tópicos decorrentes dos apresentados acima. Todos eles referem-se ao fato de que a canção brasileira (e de modo particular a MPB) cria-se sob a vigência da “noção de formação”. Isso remete, conforme Fischer (2016), entre outras coisas, a: i) uma perspectiva de conjunto, que pensa o país como um todo, como uma unidade; ii) um certo otimismo reformista favorável ao pensamento crítico; iii) uma visão prospectiva, que relê o passado orientada por um problema tomado como vivo, no presente e no futuro.

Segundo a perspectiva analítica adotada neste ensaio, a obra de Chico Buarque anterior aos anos 2000 é um núcleo vivo desse processo formativo que mobiliza os vetores da “perspectiva de conjunto”, do “otimismo reformista” e da “visão prospectiva”. A obra de Chico Buarque posterior aos anos 2000, contudo, somatiza, nos contornos da hipótese deste texto, o esgotamento desse processo amplo, e assim também responde, em certa medida, à discussão em torno do tema da “morte da canção”.

Aludidos alguns dos elementos de ordem sistêmica elencados por Fischer (2016), faz-se necessário pontuar alguns aspectos formais de interesse para a análise da canção segundo o ângulo ora proposto. Ainda segundo o crítico literário, a canção apresenta, simultaneamente, dimensões eruditas (de tradição escolar, letrada, ocidental) e populares (de tradição oral, de matriz ibérica, africana e americana). A forma cancional, portanto, em sua experiência transversal às classes sociais, propicia

mediações entre os dois polos e termina por operar, em ato, uma eficiente síntese estética de materiais de origens díspares. Enfim, ler, de modo completo e complexo a peculiaridade estética da canção é, de modo convergente com o apresentado por Fischer (2016, p. 19), tomá-la como “forma que mescla elementos orais/populares com elementos letrados”. Além disso, nos termos de sua especificidade performática, para o autor, a canção varia muito entre invenção e repetição, renovação e diluição. Dessa característica, pode-se concluir que a canção é uma forma que se autorefere ao se constituir em termos relativamente autônomos e, ademais, faz disso uma força de avanço e não de emperramento. Fischer (2016) menciona ainda, considerando a base performática da forma cancional, a noção de “arte quente” (em oposição a “arte fria”, conforme McLuhan). Na “arte quente” a performance ocupa lugar determinante e, dentro da noção geral de performance, em específico, interessa à atenção crítica da forma cancional o elemento da *entoação*, que é determinante para a *especificidade estética do sujeito cancional*.

Das sugestões colhidas na reflexão de Fischer (2016), portanto, selecionam-se dois elementos essenciais para a hipótese de leitura das canções “Caravanas” e “Tua cantiga”, proposta neste ensaio. O primeiro refere-se ao fato de que está incrustada na forma cancional brasileira, especialmente na de um compositor como Chico Buarque, o comentário do processo social brasileiro, sendo este um dos vetores sociais que a distingue como força estética de interpretação do país. O segundo elemento tem a ver com a peculiaridade estética da constituição do eu cancional, que é traço fundamental da poética da canção e que se diferencia do eu lírico (ou o eu específico do poema) a partir de elementos propriamente musicais como a *entoação*, expresso pela dimensão letrada da obra.

### O EU CANCIONAL COMO CATEGORIA ANALÍTICA

A abordagem da constituição particularmente estética do eu cancional pode começar, dada a relação estreita que mantém com as formas líricas, pela apuração de parâmetros formais próprios destas, os quais sublinhem aspectos que são ressaltados pelos movimentos formais específicos da canção, tais como a *entoação* acima mencionada.

Alguns parâmetros para a lírica úteis para a discussão a ser proposta são os apresentados por Culler (2015), que ressalta, primeiramente, o aparato enunciativo da forma lírica, que sublinha o trato da voz e da vocalização, ainda que não se esteja tratando de textos dedicados à leitura ou interpretação em voz alta. Além disso, Culler (2015) destaca que o gênero lírico combina aspectos estéticos de “evento” e de “representação”, isto é: a lírica promoveria um momento de enunciação, mais do que representa formas sociais pré-existentes e, dessa forma, ressalta-se o aspecto performático da voz que se cria no momento mesmo de enunciação do poema. Nesses termos, diz o teórico que há, na formulação estética de um poema, certa consistência ritualística, que é própria do ato lírico. Por fim, para Culler (2015) o lírico distingue-se como gênero específico por trabalhar, nos termos da criação performática do lirismo, uma qualidade hiperbólica explícita, tratando-se, pois, de uma voz que chama atenção para si enquanto tal. Isto é: na poesia, o leitor/ouvinte depara-se com uma voz que fala sempre (também) sobre a própria voz.

Tais características parecem válidas para a caracterização e o estudo do eu cancional, a partir da consistência específica, performática e também hiperbólica de sua “voz”. Conforme se concebe na presente hipótese, o eu cancional é uma categoria analítica da especificidade da canção. É conformado por elementos propriamente líricos (dir-se-ia que ele pode incluir o “eu poético”, o eu da letra) e musicais. Nesse sentido, vale considerar que, como categoria analítica, o eu cancional responde àquele destino histórico do gênero: síntese de elementos letrados/orais; eruditos/populares. Especificidades da faceta musical da canção (arranjo, instrumentos, gênero musical, entoação) também contribuem para a formação da persona cancional que se dirige ao ouvinte e apresenta no seu ato próprio, não apenas uma performance, mas a mimese das falas sociais as que as canções se referem ou retomam.

O eu cancional, de acordo com a presente abordagem, faz a exibição de sua construção – talvez algo relacionado ao que Culler (2015) chama de “evento” – sendo, pois, uma forma estética dos problemas da ordem social a que se refere. Problemas esses que, como é típico do estético, não são comentados à distância (objetivamente, nos termos apenas do conteúdo ou documentais), mas vividos nos termos da forma artística da canção. Tomando-se, dessa perspectiva, o problema da abordagem do eu cancional como voz construída é preciso lembrar que, ao constituir-se, ela abre espaço para outras vocalizações e para um núcleo humano, que relembra ao analista que, para além da criação de uma voz há a

criação de uma subjetividade, implicada, por sua vez, na dinâmica social em relação à qual se posiciona. Segundo Wolosky (2008), "voz" deve ser entendida de forma ampla, como o eixo que articula diferentes pontos de vista no texto poético. Talvez tal constituição do eu cancional possa ser pensada também nos termos da ficcionalização que implica o desenvolvimento, nos melhores casos de uma espécie de *tipicidade* conforme Lukács (1968), que considerava o típico como o amálgama do singular ao universal, exprimindo tanto o caráter social da personagem quanto as tendências históricas gerais.

Considerando a situação específica do álbum *As Caravanas* (2017) e o comentário que ali se realiza sobre a fratura social contemporânea no Brasil, é possível constituir a seguinte hipótese: a construção cancional tardia de Chico Buarque, com suas nuances de ironia e crítica social, marcadas na própria entoação das canções, escapa ao fatalismo, porque a forma não se contenta na constatação da fratura social como destino. Neste caso, a ironia (e a autoironia) teria aqui um papel significativo. Por outro lado, a relação dessa voz com a sociedade representa, em ato, uma interpelação ao ouvinte e aos compromissos ideológicos deste com a matéria social transformada em canção. Trata-se de uma entoação cancional que alicia para a disposição crítica e autocrítica, valendo-se também de técnicas de desidentificação. Conforma-se, pois, tal voz cancional como uma proposta ao ouvinte para se questionar a respeito das constituintes do ponto de vista político a partir do qual se enxerga o país.

### A OBRA DE CHICO BUARQUE E A "MORTE DA CANÇÃO"

O álbum *As Caravanas* (2017) pode ser analisado a partir de alguns parâmetros sugestivos para a apuração da relação da forma cancional com o processo social do Brasil contemporâneo. Primeiramente, pode-se tomar o álbum como uma espécie de síntese crítica da experiência cancional de Chico Buarque como um todo, considerando os tipos de abordagem poética e mescla de gêneros cancionais nele adensados. Nesses termos, *As Caravanas* não deixa de ser também um comentário da dinâmica do sistema cancional brasileiro, em que se ressalta o elemento crítico da "morte da canção".

Um parágrafo de Marcos Nobre e José Roberto Zan (2010, n.p.) sintetiza aspectos essenciais dessa discussão:

Ali por 2004 parecia fazer todo o sentido debater a vida e a morte da canção. Em entrevista à Folha de S. Paulo em 29 de agosto, José Ramos Tinhorão decretou: "A canção acabou". E explicou: "Acabou essa canção que nasce contemporânea do individualismo burguês, feita para você cantar e outras pessoas ouvirem sentindo-se representadas na letra." Em 26 de dezembro do mesmo ano, também na Folha de S. Paulo, Chico Buarque disse coisa parecida, mas já vinculando o problema explicitamente ao Brasil: "Como a ópera, a música lírica, foi um fenômeno do século 19, talvez a canção, tal como a conhecemos, seja um fenômeno do século 20. No Brasil, isso é nítido." Sintomaticamente, Chico, como antes Tinhorão, também vinculou o declínio da canção à ascensão do rap: "Quando você vê um fenômeno como o rap, isso é de certa forma uma negação da canção tal como a conhecemos. Tal-vez seja o sinal mais evidente de que a canção já foi, passou".

Outra forma de ponderar "a morte da canção" é enxergar as relações entre o seu caráter "formativo", que sofre uma inflexão com a nova onda neoliberal: mercadorização extrema, desregulamentação, transformação dos gêneros em estilos, derrocada das fantasias integradoras e sanha privatista. A canção como gênero foi reflexa à ideologia integradora e o seu fim teria a ver com o esgotamento da fantasia de formação nacional. Uma parte desse debate remonta ao que foi trabalhado por Roberto Schwarz (1999) em "Os sete fôlegos de um livro", no qual se abordam a vitalidade e os impasses da maneira de pensar a formação da literatura brasileira em fins dos anos 1990.

Considerando isso, parte-se aqui de um pressuposto analítico: a obra cancional de Chico Buarque do século XXI, que compreende os álbuns *Carioca* (2006), *Chico* (2011) e *As Caravanas* (2017), enfrenta o esgotamento da forma canção e formula, em termos de tensão lírica, a fratura social de herança escravista como um dos núcleos da experiência histórica brasileira contemporânea.

Nesses álbuns, Chico Buarque tensiona, nos mais elementares dados de composição da canção, o destino de "falar *sobre* mundo social", próprio de um compositor de sua extração cultural e so-

cial, conforme aponta Muniz Sodré (1998), no texto “A letra do samba”. Vale a citação, embora extensa, de um instigante trecho do referido texto:

o texto verbal da canção não se limita a *falar sobre* (discurso *intransitivo*) a existência social. Ao contrário, *fala* a existência social, na medida em que a linguagem aparece como um meio de trabalho direto, de transformação imediata ou utópica (a utopia é também uma linguagem de transformação) do mundo – em seu plano de relações sociais. [...] quando um compositor como Chico Buarque de Hollanda fala hoje do personagem “autuado em flagrante/como meliante/por cantar de madrugada/na janela de Maria/” ou do operário que “caiu na contramão, atrapalhando o tráfego”, a qualidade poética aumenta com a intransitividade do discurso. Exceto quando se refere a aspectos político-sociais da classe média, o verso desse compositor é um discurso *sobre* o popular. Nas letras de samba de gente como Wilson Batista, Geraldo Pereira (dois dos mais importantes sambistas dos anos 40) e outros de idêntica posição cultural, o que se diz é o que se vive, o que se faz... A transitividade se afirma na capacidade da canção negra de celebrar os sentimentos *vividos*, as convicções, as emoções, os sofrimentos *reais* de amplos setores do povo, sem qualquer distanciamento intelectualista. Nesse tipo de letra não há categorização nem análise (Sodré, 1998, p. 45-46).

Levada às últimas consequências, a dicotomia estipulada por Sodré (1998) é útil para a classificação das canções e de seus autores (quase de forma sociológica), mas contribuem de forma limitada para sua análise estética. Contudo, seria cabível perguntar, desde um ponto de vista estético, se é possível utilizá-las, num todo complexo, isto é: a composição de canção popular como ferramenta crítica para apurar os elementos de um e outro universo, que coexistem numa mesma forma. Seria possível a canção articular na configuração estética o *falar transitivo* ao *falar transitivo*? Ao que parece, na obra tardia de Chico Buarque, acontece a coexistência desses universos na constituição do eu cancional. Com boa carga de produtiva ambiguidade, o eu cancional em questão tanto *fala* o mundo social quanto *comenta* o mundo social.

A questão se torna mais interessante e dilemática quando se considera que falar *sobre* o mundo social satisfazia um momento em que a canção partilhava a fantasia nacional de integração. Constatada a fratura do agudo neoliberalismo dos anos 2000, sob que modos propriamente estéticos se convocaria “o sofrimento real para dentro da forma cancional”? Essa parece ser a pergunta que nos ajuda a formular indicações para a análise das canções produzidas por Chico após os anos 2000, no caso de *As Caravanas* (2017), de modo especial nas canções “Caravanas” e “Tua cantiga”. Neste ensaio, para tentar abordar esses problemas, em “Tua cantiga”, trabalha-se com a noção crítico-teórica do “endereçamento lírico” (Culler, 2015); em “Caravanas”, trabalha-se prioritariamente com a noção de “ficcionalização da voz poética” (Wolosky, 2008).

### INDICAÇÕES CRÍTICAS PARA A LEITURA DE DUAS CANÇÕES

Nessas duas canções, que são a primeira (“Tua Cantiga”) e a última (“Caravanas”) do álbum de 2017, está estabelecida uma linha histórica, que dá fundo contextual à perspectiva analítica da contemporaneidade do Chico Buarque tardio. Nelas os elementos da cultura africana são essenciais para a configuração da interpretação da experiência social do país: das raízes da nação escravocrata à vivência contemporânea da fratura social. Da maneira como são constituídas em sua particularidade estética, “Tua cantiga” e “Caravanas” valem-se de uma tensão entre a tradição literária branca e a matriz cultural africana subjugada. Carreiam, destarte, para a problematização estética do contemporâneo nacional, questões que, sob modulações muito distintas, tocam na mais profunda chaga nacional, aludindo à falência do discurso ameno da miscigenação e à violência latente nas formas sociais de verniz republicano ou democrático, que ajudavam a sustentar fantasias integradoras típicas do auge da experiência cancional na segunda metade do século XX, muitas vezes edulcoradas pela classe dominante.

Antonio Candido em “Literatura de dois gumes” ressaltará a forma peculiar de contribuição de culturas não equivalentemente misturadas na conformação, por exemplo, da literatura brasileira, ca-

so certamente, em algum nível, assemelhado ao da experiência cancional:

A nacionalidade brasileira e as suas diversas manifestações espirituais se configuraram mediante processos de imposição e transferência da cultura do conquistador, apesar da contribuição (secundária em literatura) das culturas dominadas, do índio e do africano, esta igualmente importada (Candido, 2000, p. 134).

Na forma da canção, as heranças da cultura do conquistador necessariamente têm de acertar contas com a cultura dos povos massacrados, especialmente aqueles pertencentes à matriz africana. É como se, nessa forma estética, em alguma medida, o que foi vivido na literatura se coloca em um grau mais intensificado de contradições, tendo em vista a força da tradição popular, sem a qual a canção popular brasileira não se constitui. De certa maneira, desde a perspectiva deste ensaio, a canção de Chico Buarque em *As caravanas* sublinha, com elementos formais explicitamente em atrito, as viabilidades e impossibilidade desse acerto de contas, dentro e fora do mundo da cultura.

Nesse atrito de elementos que reportam tanto à hegemonia branca quanto ao universo espoliado do negro, sugere-se, talvez, uma configuração estética da “fratura” como modelo distintivo do processo social contemporâneo no país. Um elemento formal utilizado por Chico Buarque nas duas canções ora abordadas pode ser útil para apurar em matéria estética a fratura social, qual seja: a ideia da síncopa, que remete à presença do corpo negro na falta que se reproduz, na cadência de ritmos como o jazz ou o samba, um corpo que é presença/ausência.

Para analisar a questão da síncope, será tomada em chave crítica a metáfora de Duke Ellington (cujo standard “Caravan” é citado explicitamente por Chico nos materiais de divulgação álbum *Caravanas*). Tal metáfora está recuperada por Sodré (1998):

Duke Ellington disse certa vez que o *blues*   sempre cantado por uma terceira pessoa, ‘aquela que não está ali’. A can o, entenda-se, não seria acionada pelos dois amantes (falante e ouvinte ou falante e referente implícitos no texto), mas por um terceiro que falta – o que os arrasta e fascina.

A frase do famoso *band-leader* norte-americano   uma metáfora para a causa fascinante do *jazz*: a síncopa, a batida que falta. Síncopa, sabe-se,   a ausência no compasso da marca o de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutro mais forte. A *missing-beat* pode ser o *missing-link* explicativo do poder mobilizador da música negra das Américas. De fato, tanto no *jazz* quanto no *samba*, atua de modo especial a síncopa, incitando o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marca o corporal – palmas, meneios, balanços, dança.   o corpo que também falta – no apelo da síncopa. Sua força magnética, compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço.

O corpo exigido pela síncopa do samba   aquele mesmo que a escravatura procurava violentar e reprimir culturalmente na História brasileira: o corpo do negro (Sodré, 1998, p. 11).

Especialmente nessas duas can es que se aproveitam de temas literários tradicionais e modos cancionais referentes ao africano escravizado no Brasil, a síncopa parece atuar de modo estruturante: seja metaforicamente, deixando falar explicitamente o que falta, seja na prática, atuando como marca determinante na constitui o do ritmo ressaltado nos arranjos das composi es.

#### “TUA CANTIGA”: AMOR CORT S E ESCRAVIDÃO

“Tua cantiga”   uma composi o de Chico Buarque e Cristóvão Bastos que parece dar continuidade a uma ambiência trabalhada poeticamente na can o de encerramento do álbum autoral do compositor (*Chico*, 2011), intitulada “Sinh ”, uma parceria com João Bosco. Escravidão, violência e amor são temas comuns às letras. A situa o referida na can o de 2017   a de um diálogo cheio de sutilezas entre um eu lírico que se dirige   amada apresentando-se como um seu protetor. Um traço fundamen-

tal de sua estética é o arcaísmo que banha a composição da cena e da ficcionalização do eu lírico. Tal arcaísmo funciona, ao mesmo tempo, como expediente de modos críticos de tratamento do contemporâneo e como remissão ao tempo e ao universo da escravidão (de modo assemelhado ao que já se vira em “Sinhá”). A estrutura da canção reproduz muito dos modos tradicionais de composição poética para recuperar o universo da escravidão, especialmente a partir da remissão ao lundu, como forma musical básica. Assim, o eu cancional de “Tua cantiga” ganha contornos sociais outros, pois, graças ao aparato musical, pode ser interpretado como situado arcaicamente no tempo da escravidão e enunciando, em primeira pessoa, um discurso em formato musical assemelhado ao do lundu.

A respeito do lundu, afirma Muniz Sodré:

O lundu, como o batuque ou o samba, também incluía em sua coreografia uma roda de espectadores, par solista, balanço violento dos quadris e umbigada, com o acompanhamento de violas. Mas o lundu já é plenamente urbano: é a primeira música negra aceita pelos brancos. Na realidade, é a primeira a crioular-se, a se tornar mulata. E foi precisamente um mulato, Domingos Caldas Barbosa, que no final do século XVIII dera início à voga do *lundu-canção*, fórmula que possibilitaria a aceitação desse ritmo pela sociedade branca.

O lundu demonstra claramente como, através da crioulação, a cultura negra entrava em contato com a cultura da sociedade global (branca, europeia), sem abrir mão das suas características estruturais: no caso, a alteração rítmica da síncopa e a escala de sétima abaixada (sol a sol descendente, sem alteração). A matriz rítmica, por sua vez, demandava um acompanhamento afro-brasileiro (atabaques, agogô, marimba, pandeiro, triângulo etc.) O próprio violão, que não é instrumento africano, termina obedecendo ao mesmo processo de execução dedilhada dos instrumentos de corda negros (Sodré, 1998, p. 30).

A dimensão da fratura racial vinculada ao mundo da escravidão já está, portanto, posta em debate a partir da escolha de uma forma cancional que remete ao lundu e deste aproveita alguns conteúdos importantes, tais como o caráter ritualístico, que é acentuado pelo recurso aos modos circulares da letra e da música. Há, em “Tua cantiga”, uma configuração musical (de arranjo, de uso de instrumentos) vinculada à matriz africana, da síncopa. Uma pergunta possível a quem queira analisar a canção a partir da articulação entre os seus âmbitos musical e literário seria: a força estética de configuração e condensação das contradições sociais da síncopa também desliza para a ficcionalização do eu cancional? Caso isso seja admitido, será necessário levar em conta que a temática trivial do amor cortês é apenas a primeira camada (evidente e letrada) do conteúdo socialmente profundo que a forma debate. Vista sob o prisma da “crioulização”, representada pelo lundu, as dimensões estéticas do amor cortês e da cultura negra se articulam para reiterar, de maneira tensa, o modo expressivo da cisão, em termos estéticos e em termos de recuperação formal das tensões da vida social, tanto em projeção histórica quanto relativamente à contemporaneidade nacional. “Tua cantiga”, dessa forma, articularia elementos estéticos e políticos de dois âmbitos para expressar, em nível mais forte, os vetores constituintes da cisão social que substitui as fantasias integradoras a que respondeu a canção popular brasileira em seus tempos áureos. Vale, a esse título, sublinhar que é plausível interpretar o eu cancional está comentando uma relação de amor “no tempo da escravidão” (mais uma vez, lembre-se de “Sinhá”) que, dado o seu caráter profundo na constituição da sociedade, permanece fantasmagoricamente no presente. A esse título pode-se acrescentar: tão fantasmagoricamente presente quanto a força estética de comentário social da forma cancional, que estaria vigente, mesmo após a sua propalada “morte”.

Usando elementos das cantigas de amor cortês, “Tua cantiga” se apresenta, em termos estéticos, como força política, dadas as alusões reiteradas que faz à dialética liberdade/opressão (note-se o emprego preciso de termos e expressões como “vigia”, “garganta apertar”, “desalmado”). Assumindo-se a chave de leitura da raiz histórica da canção como sendo o ambiente da escravidão (que no país envenena tudo, até as relações de amor), verifica-se uma clara referência a uma situação de opressão a que o eu lírico responde com promessas de futuro (“eu te despertarei”) e disposição para a intervenção em momento de angústia (“quando tua garganta...”).

Jonathan Culler (2015), ao tratar do endereçamento lírico, remete a casos em que o direcionamento da enunciação lírica pode ser bidirecional ou bifocal. Isto é: o sujeito lírico pode dirigir-se a alguém específico para também dirigir-se, indiretamente, a um segundo interlocutor (ou grupo de interlocutores). Culler (2015) cita alguns poemas da tradição greco-romana em que essa forma especial do endereçamento lírico “triangulado” acontece, mostrando que, nesse tipo de subgênero lírico, há uma faceta pública importante na constituição da voz.

Em “Tua cantiga”, parece plausível pensar que aquele que fala em primeira pessoa não está se dirigindo apenas à amante diretamente, mas também, indiretamente, ao outro personagem que aparece na cena, o “vigia” a quem o eu cancional sutilmente ameaça. Se o diálogo ficcionalizado na canção não se realiza presencialmente, mas na ausência da amante, que é imaginada pelo eu, não é implausível considerar que também o “vigia”, igualmente ausente, é imaginado como interlocutor da enunciação pelo eu lírico. Essa impressão pode ser confirmada quando se presta atenção nas sutis oscilações da entoação do cantor em dois momentos distintos das estrofes:

**Se o teu vigia se alvoroçar  
E estrada afora te conduzir**

Basta soprar meu nome com teu  
Perfume pra me atrair

**Se as tuas noites não têm mais fim  
Se um desalmado te faz chorar**

Deixa cair um lenço que eu te  
Alcanço em qualquer lugar (Buarque, 2017, n.p.)

Na entoação dos dois primeiros versos de cada estrofe (destacados acima em negrito), o uso dos graves configura um aspecto mais sóbrio que pode pressupor uma enunciação indireta ao próprio “vigia” (figura hipoteticamente tributária do lado opressor do mundo escravista). Assim, sutis alterações também no uso de um ataque menos suave às notas dos versos destacados (diferentes do que acontece nos dois versos finais de cada uma das estrofes) pode sugerir alteração do endereçamento lírico, complexificando ainda mais o jogo de forças e contradições que anima a arquitetura de problematizações estéticas da herança escravista no Brasil, sentida gravemente no presente, como atesta a última canção do álbum, intitulada “As caravanas”.

#### **A LÓGICA DO CONDOMÍNIO NO EU CANCIONAL DE “AS CARAVANAS”**

A canção que encerra *Caravanas* é uma composição cuja forma estética encontra-se, em grande medida, na sobreposição de gêneros afro-americanos, tais como o bolero, a música de capoeira, o afrosamba, o funk, o blues e o jazz. Toda essa gama de remissões aos ritmos de origem negra entra em confronto com a expressão irônica de um eu lírico de elite, que poderia ser qualificado como sintomático do Brasil da cisão, da fratura, do Brasil “condomínial”.

“As caravanas” parece basear-se na construção ficcional e crítica do que se poderia chamar de “eu lírico condomínial”. Christian Dunker (2015; 2017) descreve a condominialização como método de ocupação espacial do Brasil urbano, que desencadeia “formas de vida e de sofrimentos” típicos da nossa contemporaneidade urbana. Segundo ele, as formas de vida condominiais estabelecem-se e reproduzem-se:

no desejo de os indivíduos restringirem em muros o horizonte de expectativas coletivas e privatizarem as experiências comunitárias através do laço social basicamente narcísicos. São costumes narcísicos os que se moldam na realidade condomínial: essencialização de si, moralização das escolhas de gosto, crítica permanente do desvio, purificação infinita da própria subjetividade, seleção contínua dos que podem e dos que não podem participar da grande imagem que define quem é ‘nós’, covardia na relação com a palavra própria, valentia segregatória” (Dunker, 2017, p. 297).

O muro do condomínio, ainda segundo Dunker (2015), “substitui a dimensão criativa da negação (*não*) pela função reificante (*é isso*)”. Nos termos de uma perspectiva política, social e cultural, o (s) muro(s) podem ser não apenas concretos, mas também imaginários. Amplificada a interpretação dessa lógica condominial, poder-se-ia dizer que ela é a fantasia que guia contemporaneamente a proposição de futuro para a nação. Isto é, o agravamento da fatura e o isolamento social dos grupos sociais seria, contraditoriamente, a imaginação que une os brasileiros em torno da ideia de país. As enunciações do eu lírico de elite ficcionalizado na canção de Chico responderiam a isso sendo, ao mesmo tempo, representação escrachada do dilema e crítica irônica ao beco sem saída nacional que vê na cisão o principal desejo social de projeto nacional marcado pelas formas privatistas do mandamento hiper neoliberal.

Conforme Dunker (2015), o muro que compõe a lógica do condomínio conduziria a quatro figuras da patologia social do Brasil contemporâneo, as quais, salvo engano, comparecem na armação da forma estética de “As caravanas”. A primeira figura seria a do *ressentimento*, que é derivado da soberania imaginária do Outro e da obstrução da faculdade do *pedir*. O *cinismo*, que procede a instrumentalização do sentido e da fixação na posição da *recusa*, seria a segunda figura. A degradação do sentimento de *respeito*, aparece como a terceira figura enumerada por Dunker, associada ao declínio de determinada gramática de *autoridade*, decorrente da exclusão ou do fracasso do oferecimento de meios de participação no universo da produção, do consumo e da reprodução cultural. Por fim, enumera-se, como quarta figura, o sentimento de *exílio* e *isolamento*, que instaura a inadequação generalizada a qualquer espaço de pertencimento.

De acordo com Dunker (2015, p. 67), “o que é propriamente patológico na figura sintomática do muro é o desligamento ou a desarticulação que ele produz com relação às outras posições de demanda”. Note-se a frase reiterada no estribilho “Tem que bater, tem que matar”, que é do eu lírico, mas que transige para a “gritaria” da multidão de “gente ordeira e virtuosa”, contrária à presença dos “suburbanos tipo muçulmanos”. Tal frase funciona como epítome das quatro figuras da patologia social do Brasil contemporâneo recuperadas por Dunker (2015; 2017) na sintomatologia da lógica condominial. Aqui está descrito, em linhas gerais, o processo social contemporâneo onde deita raízes o eu lírico de “As caravanas”: a cisão, a fratura social, fundante da lógica do condomínio, que deriva para formas típicas de subjetivação, considerando-se a relação entre as classes sociais de um país que já não fantasia a integração, a formação, mas a cisão condominial e privatista.

Entretanto, como a canção de Chico não é unilateral em sua figuração crítica da contemporaneidade, nem aposta em um utopismo simplório de “resistência”, o aparato musical contradiz o nível aparente do enunciado do eu lírico da letra, criando um eu cancional que é caracterizado pela permeabilidade ao mundo afro-americano, recuperado, por sua vez, pelos modos, ritmos e arranjos propriamente musicais de “As caravanas”. O lirismo de negatividade da canção, desse modo, é fundado politicamente na exposição intensiva e crítica (numa primeira pessoa irônica e complexa) daquilo que apontou Roberto Schwarz (2002, p. 10) como “o sentimento antipovo [que] não desapareceu e continua, com os ajustes devidos, a ser um esteio de fratura social”.

Uma ambiguidade pontual, em específico, chama a atenção quanto à entoação de Chico Buarque ao cantar o verso: “Com negros torsos **nus** deixam em polvorosa”. Ao fazer a separação das sílabas do verso, a entoação do cantor aproxima mais o adjetivo “nus” do verbo “deixam” do que do substantivo que ele qualifica (“torsos”). Com isso, o termo se torna semântica e simbolicamente ambivalente, podendo ser percebido pelo ouvinte também como pronome pessoal “nos”. A consequência da ambiguidade é que, tomada com o significado de pronome pessoal, “nos” traria para a frase o sentido de revelar o desejo (inclusive sexual) pelo corpo negro (que aparece também no verso “diz que eles têm picas enormes”), alterando-se, na sequência o significado da palavra “polvorosa”, e a relação de pertencimento do eu lírico ao grupo condominial da “gente ordeira e virtuosa” mencionada no verso seguinte.

O eu cancional, portanto, está colocado no mundo social, como é possível perceber a partir de sua constituição pelos elementos propriamente musicais da canção, tais como os ritmos e a entoação do cantor. Além disso, a síncopa, que estrutura os ritmos afro-americanos de base da canção espelha-se em pura presença do corpo negro na cena descrita pela letra. Sua consistência, pois, apura intensivamente as contradições da matéria social brasileira e, sobretudo, expõe, de modo dilemático, as permanências do mundo da escravidão como forças atuantes na constituição da fantasia da fratura como

estruturante da sociabilidade contemporânea no Brasil, esgarçado pela vigência de um neoliberalismo periférico que estimula a vivência privatista do modo condominial. Em “As caravanas”, Chico Buarque trabalha criticamente, então, o endereçamento lírico à mesmidade condominial. Note-se, a esse respeito, como se dá a articulação entre o “eu”, a “gente ordeira”, o “populacho”, por meio da qual, na canção, a fantasia da cisão se exhibe e se plenifica na ironia empregada na entoação do verso “Sol, a culpa deve ser do sol”, que remete ao romance *O estrangeiro*, de Albert Camus.

No caso da obra cancional tardia de Chico Buarque, como parece atestar de modo cabal o álbum *Caravanas*, a forma da canção passa a ser, em grande parte pela necessária consciência de superação de sua condição formativa (e, também, pela reconfiguração aderente a outra etapa histórica), força de compreensão intensiva da vida nacional. As novas configurações quase fantasmáticas da canção nesse último Chico Buarque abraçam o contemporâneo de forma a evidenciar as raízes seculares que este deita na chaga incontornável da escravidão. A cisão vivida a partir da lógica condominial que marca o traço social do eu lírico de “As caravanas” passa, assim, a ter significado político efetivo, pois reconhece-se vinculado a uma totalidade que evidentemente constitui suas contradições a partir das noções de raça, cor, cultura etc. Da mesma maneira, o mundo da escravidão recuperado subliminarmente em “Tua cantiga” retoma esses índices estabelecendo o *continuum* histórico do contemporâneo ao arcaico brasileiro de raiz escravista. Portanto, o problema da luta de classes em relação ao qual a obra de Chico Buarque se situa através dos mecanismos propriamente estéticos da canção não se concebe sem a exposição de um emblema central da história brasileira: a escravidão e suas heranças, vividas em chave neoliberal e pós-moderna no contexto contemporâneo de um país que não fantasia mais a integração como chave para as portas do futuro.

## REFERÊNCIAS

BUARQUE, Chico. **Caravanas**. CD, Biscoito Fino, 2017.

CANDIDO, Antonio. Literatura de dois gumes. In: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2000.

CULLER, [Jonathan](#). **The theory of the lyric**. Cambridge: Harvard University Press, 2015.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. **Mal-estar, sofrimento e sintoma**. Uma psicopatologia do Brasil entremuros. São Paulo: Boitempo, 2015.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. **Reinvenção da intimidade** – políticas do sofrimento cotidiano. São Paulo: Ubu Editora, 2017. p.297.

LUKÁCS, György. Concretização da particularidade como categoria estética em problemas singulares. In: **Introdução a uma estética marxista**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 181-298.

NOBRE, Marcos; ZAN, José Roberto. A vida após a morte da canção. *Serrote*, São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 6, nov. 2010. Disponível em: <<https://revistaserrote.com.br/2011/07/a-vida-apos-a-morte-da-cancao/>>. Acesso em: 23 fev. 2018.

FISCHER, Luís Augusto; LEITE, Carlos Augusto Bonifácio (org.) **O alcance da canção** – estudos sobre música popular. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2016. p. 10-29.

SCHWARZ, Roberto. O país do Elefante. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 10 mar. 2002. p. 4-13.

SCHWARZ, Roberto. Os sete fôlegos de um livro. In: SCHWARZ, Roberto. **Sequências brasileiras: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 46-58.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

WOLOSKY, Shira. **The Art of Poetry. How to Read a Poem**. Oxford: Oxford UP, 2008.