

COMPOSITOR DE POEMAS: CHICO BUARQUE E UMA MELOPOÉTICA CULTURAL CONTEMPORÂNEA

COMPOSER OF POEMS: CHICO BUARQUE AND A CONTEMPORARY CULTURAL MELOPOETICS

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: 16/04/2025

Aceito em: 06/12/2024

DISTRIBUÍDO SOB



Robson Coelho Tinoco  

UnB-CNPq | robson@unb.br

Myrlla Muniz  

UnB | myrllamuniz@yahoo.com

Resumo/Abstract

O artigo desenvolve discussão sobre diálogos cultural-semióticos entre música e literatura, destacando que relações entre essas artes não podem ser analisadas somente sob a dimensão formal. Assim, com ênfase na produção cancional de Chico Buarque, avalia-se a inter-relação entre música e literatura por meio da inserção dessas linguagens no universo da cultura, já que apresentam afinidades que vão além das relações estruturais e semióticas. Sob argumentos de Solange Ribeiro de Oliveira, José Miguel Wisnik, Luiz Tatit, Afonso Romano de Sant'Anna, entre outros, o conceito-chave da “melopoética cultural” – que aproxima estudos entre música e literatura de estudos culturais – perpassa todo o percurso da discussão. Destaca-se que para Oliveira uma melopoética estrutural, como estudo musical-literário que enfoca as relações estruturais, embora importante, não é suficiente para compreensão devida do tema. Propõe-se, enfim, com foco em Chico Buarque – um compositor de poemas –, aprofundar mais essa questão essencial da melopoética cultural.

Palavras-chave: cultura, canção, literatura, melopoética

This article develops a discussion on cultural-semiotics dialogues between music and literature, emphasizing that the relationships between these arts cannot be analyzed solely from a formal dimension. By focusing on Chico Buarque's songwriting, the study evaluates the interrelation between music and literature through the integration of these languages into the cultural universe, as they share affinities that go beyond structural and semiotic relationships. Under the arguments by Solange Ribeiro de Oliveira, José Miguel Wisnik, Luiz Tatit, Afonso Romano de Sant'Anna, among others, the key concept of “cultural melopoetics” – which bridges studies of music and literature with cultural studies – underpins the entire discussion. It is noted that, for Oliveira, a structural melopoetics is sufficient for a proper understanding of the topic. Finally, focusing on Chico Buarque – a composer of poems – the article seeks to go deeper into this essential issue of cultural melopoetics. behaviors inculcated in Brazil, by the patriarchy of Iberian origin, both in so-called “erudite” poetry and in popular songbooks.

Keywords: culture, song, literature, melopoetics

LITERATURA E(M) MÚSICA: INTERSEMIÓTICOS DIÁLOGOS CULTURAIS

Desde a tradição greco-romana música e literatura mantêm proximidade, mesmo depois de terem passado por processos de especificação na modernidade. Além de vários pontos comuns essas expressões artísticas se fundem, como é o caso da canção, produzindo um sistema novo de signos – poetas como Ezra Pound e Octavio Paz admitem influência musical decisiva em suas produções poéticas; são inegáveis também os influxos literários na obra de compositores românticos como Richard Wagner e Claude Debussy.

No âmbito da música popular brasileira se evidencia o diálogo entre cancionistas e escritores em que músicos como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Arnaldo Antunes, entre outros, produziram obras sob vínculos literários indissociáveis, sobretudo os modernistas. Há compositores ainda, como o próprio Chico Buarque, que são escritores prolíficos e já com importantes prêmios. Nesse contexto a canção, fenômeno híbrido, exige percepção integrada de seus elementos – verbal, musical, performático – em que o entendimento da linguagem literária se mostra como parte indispensável para se apreender a teia de sentidos engendrada pela palavra cantada.

As relações entre música e literatura cresceram bastante nas últimas décadas mas, ainda assim, é uma área que precisa ser mais explorada, dada a sua importância para a compreensão do fenômeno literário e da cultura brasileira de modo geral. Nessa área, usualmente incluída nos estudos de literatura comparada, pesquisadores tendem a escolher um instrumental analítico ainda predominantemente literário deixando, assim, de compreender os pormenores da linguagem musical. Todavia, nas últimas décadas se nota, considerando pesquisas brasileiras, a ampliação de estudos de música-literatura. Nessa linha, para Luiz Piva (1990), a literatura foi, durante muito tempo, considerada um mundo fechado, tendo sido a grande preocupação dos críticos assinalar as possíveis fontes de uma obra literária.

Atualmente, admite-se a hipótese de origem comum para a música e para as línguas naturais, sob diferentes espécies de linguagem. Contudo, com o tempo, “por especialização progressiva, firmou-se a apreensão de duas realidades uma, intelectual, centrada no conceito, outra, no emocional. Consequentemente, a comunicação ter-se-ia bifurcado em duas linguagens distintas”. (Oliveira, 2002, p. 52)

O fato é que nunca houve uma cisão radical entre música e literatura, de modo que essas artes se tornassem incomunicáveis. A própria origem da palavra música, derivada do termo grego “mousikē” (μουσική), sugere um fenômeno abrangente, transcendendo o conceito tradicional de arte de combinar os sons. O conceito está associado à arte das musas, as deusas da mitologia grega associadas à poesia, à música e a outras formas de expressão.

Autore(a)s, como o(a)s aqui citado(a)s, demonstram estreita ligação entre elementos literários e musicais na cultura brasileira e o que há de comum nas análises é destacar um intercâmbio de técnicas entre essas artes, que possuem suas especificidades – sobre isso, aliás, a interpenetração *música* ⇔ *literatura* já é algo indiscutível. Assim, elementos da composição musical como contraponto, *leitmotiv*, *staccato*, interrupção, retardamento, repetição controlada e distribuída de curtas sequências sonoras, podem ser “notados” na literatura. Música e literatura se vinculam muitas vezes de modo estreito e, certamente, a notação musical se inspirou na literária; o dar forma escrita a conjunto de sons contribuiu para periodizar, frasear, pontuar a música. (Piva, 1990)

É difícil se pensar na música e na literatura como expressões autônomas, ao rigor do termo. Esse fato exige um método de estudo que contemple tanto o estrato musical como o literário e, para que se compreenda um poema sinfônico de forma abrangente, por exemplo, é imprescindível a observância das fontes literárias. Também, determinadas obras literárias só podem ser entendidas mais amplamente sob a compreensão de termos e técnicas musicais – romances como *Contraponto*, de Aldous Huxley, e *Caminhos cruzados*, de Érico Veríssimo, estabelecem vínculos profundos com a linguagem musical.

Quanto à poesia se nota que muitos poetas estabeleceram ligações profundas com a música como Mário de Andrade que, inclusive, empregou termos musicais para explicar a estrutura de determinadas construções poéticas, como o conceito de “polifonia poética”. Em seu *Prefácio interessantíssimo* (1922), e mais adiante em *A escrava que não é Isaura* (1924), o escritor advoga um tipo de lirismo mais livre das amarras intelectuais, apontando que o poeta deve se atentar às técnicas que são próprias das composições musicais. A reformulação da poesia brasileira, para Mário, perpassa pela noção de polifonia poética, técnica que aproxima a linguagem poética do poder de abstração musical.

Quanto ao percurso histórico dos estudos de música e literatura, a relação entre essas artes começa a ser investigada com mais rigor metodológico por volta do século XVIII. Foi quando o pesquisador norte-americano Steven Paul Scher, que usa o termo melopoética (do grego “melos”, que significa canto, mais “poética”), propôs uma sistematização para denominar os estudos musical-literários. Scher ainda elaborou, muito didaticamente, um diagrama sobre o modo como esses se organizam.

Solange Ribeiro de Oliveira, que reconhece a importância dessas categorizações para estudos da área, argumenta que a categorização de Scher deixa algumas lacunas ao não explicitar, por exemplo, “a possibilidade de correlações históricas, como a influência da música sobre períodos literários e autores específicos, ou estudos diacrônicos envolvendo periodização, recepção e disseminação”. Além disso, “não considera construções ambivalentes, situadas entre a Música e a Poesia, como na Poesia Sonora e na Música Concreta” (Oliveira, 2020, p. 105).

Abordar a obra de Chico Buarque pois, sob perspectiva intersemiótica, é destacar a rica trajetória de influências mútuas e hibridizações entre literatura e música. Chico, reconhecido tanto por sua notável carreira musical quanto por suas obras literárias, exemplifica como essas duas artes se entrelaçam e se enriquecem mutuamente. O cancionista utiliza elementos literários em suas letras, conferindo-lhes profundidade poética que transcende o convencional. Suas canções, muitas vezes, carregam narrativas completas, personagens complexos e temas que refletem questões sócio-humanas profundas, características observadas com frequência na literatura canonizada.

Analisar tal obra com um enfoque intersemiótico permite não apenas melhor compreensão de sua produção artística, mas também revela como as artes podem dialogar entre si, ampliando expressividades. Tal abordagem destaca a fluidez e permeabilidade entre diferentes formas de arte, sugerindo que as barreiras entre gêneros são mais porosas do que tradicionalmente percebido.

Esse artigo foca o campo dos estudos mistos, pois o que nos interessa é compreender as relações entre o discurso musical e o literário, em canções de Chico Buarque de Holanda – um *compositor de poemas*. Especificamente se avalia, ainda que de maneira limitada, a estrutura contemporânea desse “processo cancional” sob a estética da literatura modernista brasileira de 1922, na figura central de Mário de Andrade. Nesse escopo, a devida compreensão das relações música-literatura vão além de suas linhas estruturais, isto é, de uma discussão que considere somente elementos intrínsecos como melodia, harmonia, verso, ritmo, imagens poéticas etc. Isso porque o contato, entre esses sistemas de signos – compondo uma *melopoética cultural* na base –, tem implicações sociais, culturais e ideológicas.

UMA MELOPOÉTICA CULTURAL

Oliveira percebe, sobre o “diálogo música e literatura”, predominância com tendência formalista nos estudos, considerando que muitas pesquisas focam apenas a dimensão estética e formal dessa relação dialógica. Sob tal percepção, ela propôs o conceito de *melopoética cultural* – estudo da melopoética entre elementos culturais envolvidos nessa relação. Ainda, esse conceito se compõe a partir da perspectiva interdisciplinar e combina elementos da música, poesia e cultura para entender como tais formas de expressão se entrelaçam e se influenciam. Essa manifestação, segundo a autora, trata de “abordagem músico-literária enfatizando implicações culturais de referências musicais” (Oliveira, 2002, p. 150). Para tanto, examina como música e poesia são expressões profundamente enraizadas na identidade cultural de uma sociedade, refletindo suas crenças, valores e tradições compartilhadas.

Oliveira considera que o entrelaçamento entre o discurso literário e musical criam significados que vão além das palavras e notas musicais individuais. Assim, a *melopoética cultural* transcende fronteiras disciplinares – incorporando elementos da antropologia, sociologia, história e estudos culturais – para uma compreensão mais ampla de como música e poesia moldam e são moldadas pelas culturas em que surgem. Ela também destaca a importância dessa *melopoética* na compreensão de especificidades culturais latinoamericanas, pois uma análise pós-colonial contribui para compreender melhor a arte na América Latina sob uma visão despreconceituosa, contrária à dominação cultural.

O conceito de *melopoética cultural* não implica uma desconstrução dos estudos que se voltam para relações estruturais e estéticas entre literatura e música. Pelo contrário, o que a autora defende é a integração desses dois modelos de análise musical-literária e, partindo da análise de canções em variados contextos, conclui que, “por meio da representação cultural, a cultura penetra na música e está na cultura, como sentido, discurso e até ação”. (Oliveira, 2022, p. 148-149)

Ao analisar a canção “O malandro”, de Chico Buarque, Oliveira enfatiza como ele consegue fazer uma radiografia de relações sociopolíticas brasileiras. Também avalia como o compositor, integrando melodia e letra, capta as transformações e a dinâmica das relações de poder no Brasil. Para ela, Chico “denuncia, tanto na letra como na técnica musical, a exclusão, a pretexto de gênero e grupo social, e também a que se efetiva por mecanismos inerentes ao capitalismo globalizado”. (Oliveira, 2002, p. 301)

A *melopoética cultural* se situa na interseção de disciplinas, ativando leituras da canção popular que transcende sua estética para a considerar um documento sociocultural ativo, capaz tanto de refletir quanto de influenciar o contexto de sua produção. Essa abordagem identificará a canção como fenômeno multifacetado, em que música e letra, entrelaçadas, tecem narrativas que se comunicam diretamente com experiências, conflitos e dinâmicas culturais da sociedade, abrangendo dimensões políticas e econômicas.

A autora defende, ainda, que a *melopoética cultural* se aplica não apenas à canção popular, mas também a outros contextos que envolvem relações entre música e literatura. Assim, a abordagem cultural serviria a composições mistas que, como a canção, a ópera e o lied, combinam textos musical-literários e se prestam igualmente à análise de criações puramente musicais, ou a textos literários em que a música desempenha papel essencial. (Oliveira, 2002)

O estudo das relações entre música e literatura sob a *melopoética cultural*, em última análise, é essencial para se compreenderem estudos para além de uma área que detecta correspondências de procedimentos estéticos entre o verbal e o musical. Devido a isso, é importante discutir como a canção popular pode ser investigada sob a luz desse conceito.

A CANÇÃO SOB A PERSPECTIVA DA MELOPOÉTICA CULTURAL

A canção é um gênero híbrido que envolve elementos verbais, musicais e performáticos. Não se limitando a apenas um sistema semiótico, a análise do texto cancional exige um olhar abrangente, que observe as diversas camadas de sentidos e a inserção num campo cultural amplo. No contexto brasileiro, uma das expressões musicais com que o público mais se identifica é a canção – expressão que contribui sobremaneira para tecer um imaginário de brasilidade.

Com efeito, não se pode compreender a canção apenas como poema no qual se acrescentou um arcabouço musical, tampouco partitura na qual se inseriu uma letra poética. Flávio Barbeitas, tratando da singularidade do gênero, avalia que

uma vez musicado, cantado, o texto requer não apenas os olhos, mas também os ouvidos, de modo que a música não deve ser pensada apenas como veículo ou como novo suporte por onde circula a poesia. Na canção, a sonoridade potencial da palavra poética é inevitavelmente realizada, tornando-a de saída uma “outra coisa”. (2007, p. 37)

Barbeitas aponta nesse fragmento um elemento-base, que é a vinculação corpórea e vocálica da palavra cantada. Esse fato deve ser levado em consideração, visto que a análise cancional não pode ser realizada independente da *performance*. A palavra quando é cantada engendra significados diversos que não são apreendidos se observarmos unicamente o registro escrito, pois ela estabelece novas relações intersemióticas entre texto e estrutura musical.

Adélia Bezerra de Menezes (2003) entende que palavra e música, unidas, formam um corpo único. Em entrevista sobre o lirismo de Chico Buarque, a autora elaborou interessante resumo sobre a densidade hermenêutica da palavra cantada que apresenta uma dimensão sensorial que nos atinge, ainda mais que a poesia, no nível dos sentidos. Para ela, essa palavra é um sopro que se deixa moldar pelos órgãos da fala, trazendo marcas cálidas de um corpo humano; a palavra cantada é isso: ligação de sêma e soma, de signo e corpo.

A riqueza sensorial da palavra cantada, avalia Menezes, não pode ser colocada em posição inferior à poesia escrita. Segundo a pesquisadora, Chico Buarque empregou termos que definem bem a palavra no contexto da canção, que se comporta diferente de quando é vista impressa no papel. O compositor/eu lírico, na canção “Uma palavra”, lançada no disco de mesmo nome em 1995, fala em “palavra viva”, “palavra com temperatura”, “anterior ao entendimento”.

Para Paul Zumthor (2002), o texto cantado não possui forma rígida pois, cada vez que é vocalizado, produz “composições provisórias” – por sinal, a presença do corpo é um dos elementos-chave na comunicação estabelecida pelo canto e fala. O próprio autor, narrando episódio de sua infância em Paris, apresenta reflexões sobre relações entre canção e temporalidade provisória, própria da comunicação oral:

Mais ou menos tudo isto fazia parte da canção. Era a canção. Ocorreu-me comprar o texto. Lê-lo não ressuscitava nada. Aconteceu-me cantar de memória a melodia. A ilusão era um pouco mais forte mas não bastava. (2002, p. 29)

Posto que a canção não possui forma estável e nem fixa, entende-se que é preciso a examinar em seu “dinamismo de relação” entre um corpo que canta e outro que escuta, o que é imprescindível para apreender a complexidade e forma movente do discurso cancional. Nesse viés, vale dizer que a canção não é *construto* abstrato e fora da dinâmica da vida sociocultural e esse gênero musical, segundo Juan Pablo González (2016, p. 122), possui “existência sonora dinâmica”; trata-se de texto que está inscrito na cultura e que não pode ser tomado como algo acabado, pois cada vez que é performático se refaz, produzindo novos efeitos de sentido.

Avaliar a canção popular sob a *melopoética cultural* é imprescindível para acessar a plenitude complexa do discurso cancional, notando-se que há certa tradição na historiografia da música popular brasileira de separar componentes estéticos de componentes socioculturais e políticos. Assim, por um lado, existe a tendência de historiadores e sociólogos destacarem aspectos extramusicais; por outro, analistas musicais tendem a estudar tão somente os elementos formais do discurso musical.

Sobre a natureza híbrida da canção, Lauro Meller critica a maneira como esse gênero é costumemente estudado em âmbito acadêmico. Nesse viés, considerando que nas universidades são recentes os estudos sobre canção popular, os métodos de análise especificamente focados em tal objeto ainda são esparsos e em processo formativo, o que faz com que as canções sejam analisadas de modo parcial, como se fossem textos escritos. (Meller, 2010)

Para Luiz Tatit, compositor e pesquisador da área da semiótica, as canções são analisadas frequentemente como poemas escritos, também considerando que, em estreita ligação com a fala, a canção é um sistema de signos que se organiza sob estrutura particular. Em seu método de análise, Tatit se concentra no que chama de “núcleo de sentido da canção” – melodia e letra –, embora enfatize a importância de também se estudarem elementos como arranjo, harmonia e *performance* musical. Note-se que apesar de raramente abordar elementos essenciais para compreender a canção, como o contexto de produção e sua inserção na cultura, tal modelo analítico possibilitou um estudo mais imanente do discurso cancional. (Tatit, 2007)

No campo da crítica literária se destacam Antonio Candido e Roberto Schwarz como autores que, articulando os dois tipos de análise, pautam-se pela ideia de que no texto literário o componente formal e o social estão intimamente ligados. Sob tal percepção, devem-se superar análises que entendem a obra de arte como fenômeno autônomo e “alheia” ao ambiente social. Por outro lado, é também preciso “ampliar” análises que entendem a literatura tão somente sob a óptica de fatores sociais, não observando que o fato estético é inseparável do discurso literário.

Candido, em *Literatura e sociedade* (2011), com esse olhar crítico e longe do formalismo e leituras que desconsideram o componente estético em função daquele somente social, defende a análise que une texto e contexto “numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o ponto de vista que tudo explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, combinam-se como momentos necessários do processo interpretativo” (p. 14). O autor argumenta que o componente social não importa como causa ou significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornando-se “*interno*” (expressão do autor).

Tal percepção se aplica quanto à canção popular brasileira no sentido do que nesse artigo se defende: a ideia de que aspectos políticos e socioculturais da canção se revelam em sua própria estrutura. Em outros termos, que a harmonia, linha melódica, instrumentação, ritmo, interpretação – citando alguns dos elementos que compõem o discurso musical – estão intimamente conectados com questões sociais.

UM COMPOSITOR DE POEMAS

No caso de Chico Buarque, compositor ligado à realidade brasileira, fica evidente a necessidade de se pensar em modelo analítico que, sob elementos estéticos, não exclua as densidades sociopolítica e cultural de suas canções. Assim, no contexto musical popular brasileiro, a obra buarqueana ocupa lugar destacado e funciona como espelho que reflete variações, tensões e transformações culturais vivenciadas pela sociedade brasileira.

Por meio de um lirismo que incorpora elementos típicos da poesia escrita, suas obras vocalizam sentimentos coletivos, conflitos sociais, valores e aspirações dessa sociedade, contextualizando-as em seu panorama político e histórico. Uma análise *melopoética cultural* dessas canções revela conjuntamente, portanto, potencialidades musicais e literárias como meios de expressão cultural, articulando resistência sociopolítica sem preterir de sua dimensão liricoestética.

Canções-retrato vívido de uma época marcada por profundas transformações políticas e sociais, especialmente no contexto da ditadura militar. Canções-grito que, com habilidade ímpar de mesclar poesia da canção e crítica cultural, expressaram nuances desse período conturbado e violento de nossa história, refletindo tanto dificuldades quanto resistência do povo brasileiro cerceado por repressão e censura.

Canções-poema que expressam em suas letras e melodias contundente crítica aos regimes antidemocráticos, com linguagem irônica e repletas de sutilezas implícitas, apesar de tudo: por exemplo “Apesar de você”, lançada em 1978, no disco *Chico Buarque*, é uma das que se destacam quanto à crítica social com seu lirismo simples e ritmo sambado, ressoando forte crítica ao governo autoritário – nela, Chico desafiou a censura e a tornou hino de resistência esperançosa para brasileiros que enfrentavam a opressão militar nos anos 1970.

O samba, também nessa canção, funciona como metáfora da liberdade e prazer, metáfora recorrente em Chico Buarque, como em “Samba e amor” e “Olê, olá”. Nelas o sujeito discursivo, embora descreva dramática situação política, acredita numa renovação, como nos versos pelas imagens “Água nova brotando/ E a gente se amando/ Sem parar”. Nessa linha, para Affonso Romano de Sant’Anna, “no cancionário buarqueano, a música é a possibilidade de comunhão, a lembrança do paraíso perdido, música como abertura para a vida”. (2013, p. 184)

A leitura analítica de “Apesar de você”, sem observar atentamente o contexto cultural em que a canção foi produzida, pode trazer impressão diferente da memória que se construiu em torno dela ao longo dos anos. Aliás, essa atenção é própria da *melopoética cultural*, que se ocupa com elementos culturais e com o contexto em que foram produzidos. Sob essa *melopoética*, entende-se o discurso cancional como fenômeno dinâmico cujos sentidos modulam-se segundo contingências sócio-históricas.

Outra canção importante de Chico Buarque imersa na memória cultural de resistência à ditadura é “Cálice”, em parceria com Gilberto Gil e também do disco *Chico Buarque*. Esta, que sofreu perseguições da censura e foi liberada somente cinco anos depois de composta, possui letra carregada de simbolismos e cria imagens críticas à violenta repressão militar, aludindo à dor e ao sofrimento do povo brasileiro. Seus versos apresentam metáforas sugestivas, aproximando o sofrimento de Cristo com o dos militantes de esquerda perseguidos e torturados.

Em camadas profundas os *versos-letra* dessa *canção-poema* revelam sentimentos de desesperança e dor. Há trechos apontando mais claramente para o silenciamento imposto à população, sobretudo os artistas, alvos preferidos de perseguição naquele período. Note-se que o lirismo *cancionalcrítico* de Chico Buarque, em determinadas canções, não revelado numa primeira camada de sentido textual, clareia-se em contestadora mensagem política trabalhada com linguagem metaforizada.

A obra de Chico, ressalte-se, não se limita “a denunciar” a ditadura e seu cancionário não se reduz ao rótulo de “música de protesto” – o que, aliás, o próprio compositor contesta. Sua obra, simultaneamente multifacetada, celebra a cultura brasileira e a resistência do povo, apresentando um hiperpóético lirismo romântico, vocalizando percepções femininas e o cotidiano nacional. O Brasil, segundo Chico Buarque (2007), é um país onde literatura e música popular mantêm relação de proximidade, sobretudo no Rio de Janeiro, cidade marcada pela permeabilidade cultural das camadas sociais – uma “civilização encruzilhada”.

Sobre tal “proximidade” José Miguel Wisnik avalia que a canção popular se tornou maneira de entendimento, não apenas um simples modo de entretenimento da indústria cultural. Sobre isso, avalia a relação entre literatura e música popular brasileira, destacando como essa interação contribui

para a formação da identidade cultural nacional. Em suas palavras, a canção popular brasileira pode ser definida como “modo de pensar – ou, se quisermos, uma das formas de *riflessione* brasileira”. (Wisnik, 2004, p. 215)

Em entrevista Caetano Veloso considera o papel fundacional do caráter brasileiro empreendido pela música popular midiaticizada e, no mesmo diapasão de Wisnik, compreende que esse tipo de música “une o pique acional, tem a vocação de expressar o país. [...] Ela é a expressão filosófica do país”. Nessa perspectiva, canções populares são mais importantes do que eruditas teorias acadêmicas, já que são “uma expressão mais totalizante do Brasil, mais direta, não transa com materiais nobres porque o Brasil não é um país nobre. (Veloso, 1979, n. p)

Sobre tal paroxismo *nobreza-popular*, aliás, é difícil discordar que o modernismo paulista(n) de 1922 se tornou a narrativa de modernidade hegemônica naquele cenário cultural brasileiro. Nesse sentido, a música popular brasileira dialogou com o modernismo de 22, fazendo dele estética dos vários movimentos formadores da “instituição” música popular brasileira.

Naquele caldo cultural, é no *Macunaíma* que a brasilidade modernista¹ aparece fortemente. Nesse livro Mário de Andrade retoma elementos folclóricos brasileiros, como mitos indígenas e africanos, para construir narrativa que celebra a identidade nacional, sob ponto de vista crítico e repleto de tensões estilísticas. Ao mesmo tempo em que incorpora elementos folclóricos – como oralidade, expressões regionais, mitos e lendas –, ele emprega estilo narrativo erudito, resultando em prosa originalíssima marcada pela ironia e pelo tom crítico sobre a cultura bacharelesca brasileira. Essa linguagem rica e diversificada, ao fim, reflete processos de miscigenação e a complexidade da cultura nacional.

A narrativa estabelece profunda ligação com a música, a começar pelo seu estilo improvisado², que remete à tradição oral dos cantadores nordestinos, como bem observou Gilda de Melo e Souza (2003). Além disso, *Macunaíma* faz menções constantes à cultura urbana, a exemplo da música popular:

Era junho e o tempo estava inteiramente frio. A macumba se rezava lá no Mangue no zungu da tia Ciata, feiticeira como não tinha outra, mãe-de-santo famosa e cantadeira ao violão. Às vinte horas Macunaíma chegou na biboca levando debaixo do braço o garrafão de pinga obrigatório. Já tinha muita gente lá, gente direita, gente pobre, advogados garçons pedreiros meias-colheres deputados gatunos, todas essas gentes e a função ia principiando. (Andrade, 1980, p. 45)

Em “A evolução social da música brasileira”, no *Ensaio sobre a música brasileira*, Mário critica o compositor brasileiro pelo fato de ignorar o folclore e as tradições populares, fenômenos que, em sua compreensão, comportam toda a carga da brasilidade. Nesse viés, na obra ficcional *O banquete* (1937) o escritor utiliza personagens, em especial Paulo Honório, para disseminar seus ideais modernistas e em diversas passagens do livro os personagens discutem sobre cultura brasileira. O próprio Mário afirma que “o compositor brasileiro que perder o folclore nacional de vista e de estudo, será o que vocês quiserem, mas fatalmente se desnacionalizará e deixará de funcionar. (2006, p. 151)

A escrava que não é Isaura, de 1924, é outro livro que merece destaque pela grande influência no pensamento estético da poesia brasileira. Nele, Mário propõe uma renovação lírica da poesia brasileira e defende recursos como fragmentação da linguagem, uso de lirismo direto e simples e busca pelo ritmo vertiginoso da vida urbanamente industrializada. No livro se registram as bases da poética modernista, que contestou o estilo parnasiano e romântico, por serem ultrapassados e alheios às novas configurações sociais do início do século XX.

Mário avalia ser necessário o poeta “estar na” vida contemporânea e o lirismo da poesia modernista não pode ser estático, fora de sintonia do ritmo acelerado e do cotidiano dos grandes cen-

1 O termo é de Eduardo Luís Jardim. Para ele a “brasilidade modernista” é um projeto complexo e matizado de construção da nacionalidade, que está para além dos limites e dos propósitos da Semana de 1922. Trata-se, afinal, de longo processo de modernização da cultura brasileira e de fundação da nacionalidade. (Jardim, 2016)

2 Sabe-se que *Macunaíma* é um texto que demorou para ser gestado, contudo Mário de Andrade costumava dizer que o escreveu em poucos dias, em uma fazenda de sua família em Araraquara, interior de São Paulo. Daí o caráter de improviso, uma vez que a escrita apresenta a feição de um fluxo contínuo de ideias, sons e imagens.

tros urbanos, como São Paulo. Em sua visão há dois elementos de grande valor, intimamente conectados, para a estética da poesia modernista: rapidez e síntese. Para ele os poetas contemporâneos são poetas sinceros que, “sem mentiras nem métricas, refletem a eloquência vertiginosa da vida” (Andrade, 2010, p. 34) e “a rapidez” do poeta modernista tem relação com a própria velocidade da vida hodierna.

Observa ainda que a divulgação de gêneros poéticos orientais como os tankas, os hai-kais japoneses, o ghazel e o rubai persas influíram com suas dimensões minúsculas na concepção poética dos modernistas. Nessa perspectiva, o escritor entende que no geral os poetas modernistas optam por poemas curtos e, avalia, isso ocorre porque há necessidade de “rapidez sintética que abandona pormenores inúteis. Nossa poesia é resumo, essência, substrato”. (Andrade, 2010, p. 64)

Outra questão essencial no livro trata de temáticas do discurso poético e Mário observa que, na poesia modernista, “todos os assuntos são vitais. Não há temas poéticos. Não há épocas poéticas. Com isso, os modernistas mataram o gosto romântico pelo exótico” (Andrade, 2010, p.17). Assim, em relação à temática amorosa, compreende que deve ser tratada em sua manifestação cotidiana, sem arroubos sentimentais e metafísicos, proposta que vai de encontro às concepções literárias românticas. Enfim, no *A escrava* se apresenta uma poética do modernismo de 1922 que, extravasando limites do campo literário, atingiu o universo da canção brasileira – a rapidez e a síntese, a ironia, além do lirismo que traduz as experiências urbanas são encontrados no cancioneiro popular brasileiro.

Não confinada a seus ensaios e a seu romanceiro, a brasilidade modernista defendida por Mário pode ser observada igualmente em sua obra poética, com quantidade considerável de seus poemas versando sobre temáticas folclóricas e cultura nacional. Ao não se limitar ao sentido engendrado pelo texto, os próprios procedimentos estéticos adotados pelo poeta apontam uma valorização das tradições orais.

No geral se nota que a valorização da brasilidade, o uso da coloquialidade, o emprego do humor e a busca por expressar a modernização e as transformações sociais do país são características que também estão presentes na construção poético-musical do cancioneiro da música popular brasileira. Como destaque nessa construção, e em se tratando do ritmo “musical nacional”, o samba foi dos gêneros brasileiros que primeiro traduziu, por meio de lirismo simples e espontâneo, processos de transformação e modernização do país.

A princípio executado por negros oriundos da Bahia e profundamente ligado às religiões de matrizes africanas, esse ritmo passou a ser reconhecido como símbolo máximo de brasilidade no período varguista. Marcos Napolitano, a respeito da inserção do samba no ambiente da classe média brasileira, afirma:

A partir de 1933, intelectuais, escritores e jornalistas não podiam mais negligenciar essa música que se tornava a preferida das classes populares cariocas e, posteriormente, de outras regiões urbanas do Brasil. (2007, p. 32)

Nesse “universo”, não é novidade o fato de Chico Buarque também ter explorado em suas canções o tópos da malandragem e algumas delas se tornaram muito populares, como “A volta do malandro”, “Homenagem ao malandro” e “O malandro” – esta última faz parte da *Ópera do malandro*, dramaturgia inspirada em “A Ópera dos Três Vinténs”, de Bertolt Brecht e Kurt Weill. Chico, em parceria com o cineasta Ruy Guerra, revela nessa peça um Brasil fora dos cartões postais e constrói, sob lirismo dramático, um painel heterogêneo da sociedade brasileira através de personagens como prostitutas, traficantes, policiais, malandros e travestis.

A letra de “O malandro” resume bem todo o contexto do musical e a canção retrata essa figura em toda sua complexidade – ele é encenado (no tal do “jeitinho brasileiro”) como sujeito astuto e sagaz, vivendo à margem da lei, mas que sabe lidar com as adversidades. Por outro lado, apesar de sua aparente liberdade e destreza, está preso a uma condição social desfavorecida, tendo que se envolver em atividades consideradas ilegais para sobreviver.

BREVE CONCLUSÃO POSSÍVEL

Nesse quadro vívido e abrasileirado Chico Buarque revela – numa refinada linguagem irônica, concisa, de fala cotidiana e contemporânea – a complexa teia das relações dominadoras do capitalis-

mo no contexto nacional. Nela aponta o “malandro” – um superego tropical como tipo-de-escudo protetor de cada brasileiro – enquanto vítima sagaz de esquema violento de corrupção oficializada, promovida pela elite econômica.

Esse malandro quase sempre sai lesado pelo sistema sociofinanceiro nacional-mundial o qual ele próprio desconhece; essa elite que, submissa ao capital estrangeiro, raramente sofre consequências por suas ações ilícitas (Candido, 2015; Oliveira, 1999). Esse *nosso* Chico Buarque, malandramente, cancionou requintados versos populares – extremamente zelosos na forma – numa (super)cultura latina, tropical, capitalista, religiosa, sexualizada, conservadora que marca tanto o Brasil, mesmo desde sua colonização.

A *melopoética cultural* na produção buarqueana floresce mesclada ao nosso folclore profundo, ao nosso romantismo, parnasianismo, modernismo desaguando na cultura latino-brasileira contemporânea tão duramente marcada pela violência social imersa, também, nessas já indefensáveis crises ético-climáticas. Compositor de poemas, ganhador do Prêmio Camões, escreve como quem toca seu violão sambadamente e toca as palavras como quem canta mazelas-entre-delícias de um Brasil pluri-miscigenado e melopoetizado em canções buarqueanas de poemas nelas incrustados como diamantes populares, mas raros.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. **50 poemas e um prefácio interessantíssimo**. São Paulo: Nova Fronteira, 2013.
- ANDRADE, Mário de. **A escrava que não é Isaura**: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. Belo Horizonte: Garnier- Itatiaia, 2006.
- ANDRADE, Mário. **Macunaíma o herói sem nenhum caráter**. 17 ed. São Paulo: Martins; Belo Horizonte, Itatiaia, 1980.
- BARBEITAS, Flávio. **A música habita a linguagem**: teoria da música e noção de musicalidade na poesia. (Doutorado em Estudos Literários – Literatura Comparada) – Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2007.
- BUARQUE, Chico. **Tantas palavras**. Org. Humberto Werneck. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: **O discurso e a cidade**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. **Pensando a música a partir da América Latina**: Problemas e questões. Tradução de Isabel Nogueira. São Paulo: Letra e Voz, 2016.
- JARDIM, Eduardo. **A brasilidade modernista** – sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro. Editora da PUC-Rio, 2016.
- MELLER, Lauro. **Poetas ou cancionistas? Uma discussão sobre a canção popular brasileira em sua interface com a poesia da série literária**. 2010. Tese (Doutorado em Letras). PUC-Minas, Belo Horizonte, 2010.
- MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico**: poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- NAPOLITANO, Marcos. Hoje preciso refletir um pouco: ser social e tempo histórico na obra de Chico Buarque de Hollanda – 1971/1978. In: **História**. São Paulo, 22 (1): 115-134, 2007.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Literatura e música: união indissociável. In: **RILP - Revista internacional em língua portuguesa** - nº 37 – 2020.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e música**: modulações pós-coloniais. São Paulo: Perspectiva, 2002.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **De mendigos e malandros**: Chico Buarque, Bertolt Brecht e John Gay – uma leitura transcultural. Ouro Preto: EdUFOP, 1999.

PIVA, Luiz. **Literatura e Música**. Brasília, Musimed, 1990.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

SOUZA, Gilda Mello e. **O tupi e o alaúde**: uma interpretação de Macunaíma. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

TATIT, Luiz. A construção do sentido na canção popular. In: **Língua e literatura**, n. 21, p. 131-143, 1994/1995.

TATIT, Luiz. **Semiótica da canção**: melodia e letra. 3 ed. São Paulo: Escuta, 2007.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WISNIK, José Miguel. **Sem receita**: ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2. ed. Tradução de Jerusa Pires e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2002.