

O CANTAR PARA CONQUISTAR DE CHICO BUARQUE

Mariana Conde Moraes Arcuri¹

RESUMO

No período que antecedeu o golpe de 1964, com a renúncia de Jânio Quadros e a subida ao poder de João Goulart, o Brasil estava confuso diante dos acontecimentos que o punham em conflito com suas raízes. Os festivais televisivos redescobriram a música popular nacional, dando ao país um novo painel de compositores e intérpretes, como Chico Buarque. O lírico de uma geração ferida, com suas canções, seus escritos e sua postura política, Chico ajudou a construir um cenário poético, rico, na música popular brasileira. Chico Buarque remodelou certa prosa poética, mesclando elementos musicais elevados e cultura popular, alta literatura, com elevado grau de significação, e palavra corriqueira. Assim, Chico Buarque introduziu em sua sofisticada poética a dureza de aspectos do cotidiano brasileiro. Talvez por isso a linguagem buarquiana não seja límpida e plana; pelo contrário, é cheia de altos e baixos. A poética de Chico guarda dentro de si o germe de uma comunicação aparentemente impossível, posto que, embora corteje a simplicidade, esbarra na erudição, fixando-se num complexo meio-termo. Ao criar seus próprios parâmetros de música popular, Chico conseguiu abranger em suas canções os vários discursos que permeiam a sociedade brasileira. A linguagem das canções buarquianas conquista o ouvinte/leitor porque faz com que ele se reconheça naquelas palavras, enxergando no discurso do poeta sua própria voz. Chico Buarque fez de sua arte uma contestação não apenas musical como também verbal, abrindo espaço, logo, a novas possibilidades poéticas, reposicionando a música popular como espaço de experimentação da linguagem.

Palavras-chave: Chico Buarque. Cancioneiro. Linguagem poética.

1. Introdução

Iniciada em 1958, a bossa nova, mãe de talentos como Tom Jobim, João Gilberto, Roberto Menescal e Nara Leão, começou a se esgarçar já a partir de 1962, com a mudança de rumos poético-musicais perpetrada por seus principais expoentes. Após reinventar a batida do violão, casando perfeitamente letra e música e alcançando o grau máximo de integração entre instrumento e intérprete, o gênero bossa-nova cedia espaço para novas transformações no plano da música nacional.

No turbulento período que antecedeu o golpe de 1964, com a renúncia de Jânio Quadros e a conturbada subida ao poder de João Goulart, o Brasil estava confuso, perplexo mesmo, diante dos acontecimentos que o punham em conflito com suas raízes histórico-sociais. Numa época de grandes discussões políticas e debates acirrados acerca da situação social no país, o universo “zona sul do Rio de Janeiro” encarnado pela bossa nova parecia cada vez mais destoante do quadro geral em que se encontrava mergulhada a nação.

Entre os anos de 1962 e 1965 consolidou-se o reinado da televisão brasileira, com suas telenovelas, seus programas de auditório e humorísticos; o rádio (e, por um breve momento, a música nacional) foi afastado para um segundo plano. Na briga pela recém-nascida audiência televisiva, as poucas emissoras então existentes lançaram mão de inovações em sua programação: a TV Record conquistou rapidamente o primeiro lugar ao apostar suas fichas nos festivais da canção, realizados em seus teatros.

Os festivais redescobriram a música popular nacional, dando ao Brasil um novo e rico painel de compositores e intérpretes, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes, Gal Costa e Elis Regina. Num país em ebulição, os novos músicos simbolizavam exemplarmente o clima de mudanças que embalava nação e cultura brasileiras. Em meio à nova constelação musical, o moço bonito, filho de Sérgio Buarque de Hollanda, dono de voz curta e enorme talento, apresentava-se. Chico, o malandro, o poeta, o sambista, o anticonformista. Tantas facetas, tantas palavras, tantas vozes, moldadas em

apenas um: Chico Buarque. O lírico de uma geração ferida, aquele que, com suas canções, seus escritos e sua postura política, ajudou a construir um cenário poético, rico, amplo, na música popular brasileira.

Francisco Buarque de Hollanda, “natural do Rio de Janeiro” – palavras do carioquíssimo Zé Keti, sambista de primeira e um dos mestres de Chico –, não se filiou a movimentos musicais específicos, como o Tropicalismo sessentista de Gil, Caetano, Torquato Neto e Mutantes, tônica dominante do panorama cultural da época. Permanecendo vinculado apenas a si mesmo, Chico Buarque remodelou uma certa prosa poética, mesclando elementos musicais elevados e cultura popular, literatura de primeira, com alto grau de significação, e palavra corriqueira.

Assim, Chico Buarque introduziu em sua sofisticada poética a dureza de aspectos do cotidiano brasileiro. Talvez por isso a linguagem buarquiana não seja límpida e plana; pelo contrário, ela é irregular, cheia de altos e baixos. Se, em alguns momentos, é lírica ao extremo, em outros traz uma segura agressiva. A poética de Chico guarda dentro de si o germe de uma comunicação aparentemente impossível, posto que, embora corteje a simplicidade, esbarra na erudição, fixando-se num complexo meio-termo.

2. Desenvolvimento

Ao criar seus próprios parâmetros de música popular brasileira, Chico isolou-se de padrões poéticos insossos que em nada correspondiam ao variegado falar do brasileiro. Quando de sua estreia musical, Chico abandonou o ufanismo à época reinante e deu-nos um retrato de Brasil bastante preciso e autoral, pintando seus dias (bastante sisudos em fins dos anos 60), seus subterrâneos e suas vozes em suas músicas. Logo, ele conseguiu abranger em suas canções os vários discursos que permeiam a sociedade brasileira. O seu retrato do falar brasileiro é bastante matizado, pois em sua voz podem-se escutar as vozes da mulher, do malandro, do sambista, do operário, da prostituta, do poeta, e tantos outros. São palavras antigas e novas, líricas ou cruas, mesclando-se numa única linguagem poética, trovadoresca.

O retrato do falar brasileiro presente no cancionário de Chico Buarque em muito desagradou a certas parcelas da sociedade, especialmente às elites, sempre modorrentas, e às autoridades militares – instaladas no poder desde o fatídico golpe de 64 –, que temeram ver em Chico o menestrel de um país em fermentação, preferindo ocultar a conflituosa realidade nacional traduzida nas letras do poeta. O exílio logo pediu passagem. Mesmo longe do país, Chico continuou a criar gotas de resistência à ditadura e sua implacável censura com suas canções, grávidas de um Brasil que nelas se reconhecia, ansioso por libertar-se, escancarar suas culturas, sua mistura.

Símbolo de um tempo e dos dilemas de uma geração, Chico, o poeta, influenciou, e ainda influencia, a maneira de ver, de observar, definir e reconhecer o Brasil. Com vários brasis espalhados por suas canções, Chico Buarque enfrentou o Brasil, adorou-o, mostrou-lhe suas contradições internas, desenhou-o, ajudou a libertá-lo.

A poesia das canções buarquianas conquista o ouvinte/leitor porque faz com que ele se reconheça naquelas palavras, enxergando no discurso do poeta a sua própria voz. Chico, porta-voz da poesia de um povo, desenha em seu cancionário um falar brasileiro, tendo espalhado em suas palavras o perfume de palavras alheias.

Para muitos, a separação entre *high art* e *mass art*, ou, numa outra versão, cultura erudita e cultura popular, delineia-se muito nítida, cada lado guardando seus tesouros e conceitos. A mistura entre ambas frequentemente apresenta-se como equivocada e até mesmo, em alguns casos, impossível. A cultura erudita mal aceita o uso do termo “cultura” para a designação de manifestações artísticas populares ou não eruditas. Entretanto, diante da magnitude poética do cancionário buarquiano e de tantos outros expoentes culturais, tal segregação parece improvável, para não dizer descabida.

A cultura popular passou então a ser maldita, renegada, vista com maus olhos. Perto da *lady* refinada, *miss* cultura erudita, a cultura popular não passava de meretriz vulgar, pobre tentativa vã de constituir um esquema próprio de manifestação artística.

Abandonada, tripudiada, ridicularizada, a cultura popular merece ser reavaliada, estudada, analisada. Para resgatá-la plenamente é essencial que se retomem como objeto de estudo certas expressões artísticas típicas da cultura popular, como o cancionário de Chico Buarque, nobre representante dessa mesma cultura, riquíssima em suas peculiaridades e seus padrões pouco regulares. A partir de suas canções, Chico combateu, com agudeza e lirismo singulares, a não comunicação, a aspereza infértil de um verso que não alcança o ouvinte/leitor porque não o seduz, não o conquista.

Chico Buarque fez de sua arte um manifesto, uma contestação não apenas musical como também verbal, abrindo espaço, logo, a novas possibilidades poéticas, reposicionando a música popular como espaço inovador de experimentação da linguagem, de abrigo da poesia. Muito mais que simples poemas musicados, as canções de Chico representam um espaço de libertação da linguagem, onde palavras se vestem de novos e ricos significados, ideias fundem-se de maneira pouco convencional, e a poesia, farsa e ironia da própria linguagem, se espalha livremente: o cantar impregna-se do conquistar.

Chico Buarque percorre com inteligência e assombro os tortuosos caminhos da linguagem poética. Para além de qualquer análise ou estudo, o que resta é sua obra, imbuída da mais pura criatividade, originalidade e paixão pela palavra.

“Nascido” artisticamente num momento especialmente conflituoso para o país – momento este que, pouquíssimos anos depois, explodiria sob a forma do golpe militar –, Chico Buarque teve de lidar prematuramente com fatores desfavoráveis à criação artística, como um regime de censura e opressão e a paranoia decorrente. Sua recusa ao silêncio imposto custou-lhe a liberdade – em 1969 teve de exilar-se na Itália. Seu talento e sua ousadia, no entanto, continuaram ressoando em suas canções, libertando, contestando.

Os anos 60 representam um período histórico a ser atentamente analisado, um passado efervescente, de explosão, com suas descobertas e seus imprevistos, suas grandes alegrias e suas tragédias extremas. Os anos 60 ainda hoje nos assombam com sua riqueza de transformações sociopolíticas e culturais e parecem sempre simbolizar o grau máximo de mudanças a que o mundo pode

ser submetido. Com seu misto de Guerra Fria e pedidos de paz, repressão e liberação, apatia e euforia, os anos 60 continuam espreitando-nos sob a página da História.

Em meio ao turbulento cenário político nacional, Chico Buarque iniciou sua carreira, em 1965. Dono de talento ímpar, já em 1966 Chico emplacaria seu primeiro sucesso, *A banda*, canção ganhadora do II Festival de Música Popular Brasileira da TV Record. Com sua melodia docemente simples, *A banda* havia conquistado o público, fazendo de Chico um compositor e intérprete celebrado. Simbolizando uma pureza e um passado não mais possíveis frente à truculência da ditadura militar, *A banda* delegou a Chico uma imagem de moço bonito e distinto, um “bom rapaz”.

Entretanto, a face explosiva e contestadora do artista não tardaria a vir à tona, esmagando a figura do “Chico bonzinho” fabricada pela televisão. O poeta anticonformista mostraria suas inclinações políticas no III Festival da MPB, em 1967, com a apresentação de *Roda viva*:

[...]
 A gente quer ter voz ativa
 No nosso destino mandar
 Mas eis que chega a roda-viva
 E carrega o destino pra lá
 [...]
 Faz tempo que a gente cultiva
 A mais linda roseira que há
 Mas eis que chega a roda-viva
 E carrega a roseira pra lá
 Roda mundo [...]
 Não posso fazer serenata
 A roda de samba acabou
 A gente toma a iniciativa
 Viola na rua, a cantar
 Mas eis que chega a roda-viva
 E carrega a viola pra lá
 [...]
 O samba, a viola, a roseira
 Um dia a fogueira queimou
 Foi tudo ilusão passageira
 Que a brisa primeira levou
 No peito a saudade cativa
 Faz força pro tempo parar
 Mas eis que chega a roda-viva
 E carrega a saudade pra lá
 [...]

A *Roda viva* de Chico não permite poesia, sufoca a “roseira”, o “destino”, a “viola” – ela acaba com toda a alegria e leveza da vida, com a autonomia, a “voz ativa”, a “iniciativa” do indivíduo. A força da *Roda viva*, inumana, detentora de poder ilimitado sobre as coisas, dilacera o lirismo da existência, suprimindo até mesmo a saudade.

Como se pode notar, *Roda viva* faz clara alusão à ditadura que, à época da feitura da canção, mandava e desmandava no Brasil, submetendo-o a seus interesses, a suas correntes de censura e força. *Roda viva* inaugurou, na obra buarquiana, o período de duras críticas ao regime militar – críticas estas perpetradas de forma sutil, quase elíptica, numa tentativa de burlar a censura. Opressão, desabamento da identidade nacional (a “cordial brasilidade”, cultivada por longo tempo, cedia lugar à tortura e ao autoritarismo), conflito, austeridade: todos estes elementos estão presentes na canção, como fruto do deslocamento da amargura pessoal de Chico diante da ditadura para sua poética, extremamente lírica, porém rascante. A poesia de Chico começou a representar um espaço político de libertação – as palavras foram construindo-se, pouco a pouco, como manifesto, como libelo contra a repressão. No tempo da voz estrangulada, Chico abriu as janelas para que as palavras pudessem respirar. As canções vestiram-se de significados plurais; na superfície, tratava-se apenas de palavras; o subterrâneo das letras, contudo, reservava um explosivo desejo de liberdade.

Roda viva voltaria a ser apresentada alguns meses após o III Festival da MPB (no início de 1968 no Rio, em julho do mesmo ano em São Paulo), dessa vez com polêmica ainda maior, na peça de mesmo nome e de autoria de Chico Buarque. Assustados pela força do texto, que abordava a posição do artista esmagado pelo culto à celebridade construído pela mídia (numa leitura mais concreta, a condição dos civis asfixiados pelo poder militar), os *milicos* enviaram o CCC, ou Comando de Caça aos Comunistas, para solucionar o problema. Por solucionar, entenda-se invadir o teatro Galpão (onde a peça era encenada em São Paulo) e agredir fisicamente elenco e público. O Brasil “subversivo” de Chico não agradava nem um pouco ao Brasil armado, e *Roda viva* foi tolhida pela censura.

Levado a uma situação limite, o poeta radicalizou sua postura política antiditadura, introduzindo essa exacerbação em sua obra. No lugar do mocinho bem-comportado surgiu o artista combativo, transformação desaprovada por razoável parcela de seus antigos admiradores. O desgosto de Chico com o público, aliás, só tenderia a agravar-se quando do anúncio da canção vencedora do III Festival Internacional da Canção (realizado no Rio, em 1968), *Sabiá*, hino do desterro em seu próprio território e parceria entre Chico/Tom Jobim, vaiada veementemente pela plateia, que preferia ver consagrada *Pra não dizer que não falei das flores/Caminhando*, música protesto de Geraldo Vandré.

1968 foi também o ano da promulgação do AI-5, da censura máxima, da feroz repressão a artistas e intelectuais. Sufocada pela ditadura, a cultura brasileira do Cinema Novo, dos Teatros Oficina e de Arena, dos CPCs (Centros Populares de Cultura), do Tropicalismo e da nova MPB decidiu refugiar-se longe de si, fora de seu país. O Brasil de 1968 era, antes de tudo, uma nação despedaçada. Tendo de optar entre o silêncio e a metáfora, Chico escolheu o exílio em Roma, retornando ao país quinze meses depois, em 1970.

Todavia, a volta do artista ao território nacional não representou uma reconciliação com o Brasil de então. Já em 1970 Chico expunha as sangrentas entranhas da nação ao lançar *Apesar de você*.

Apesar de você, ditadura militar, apesar de você, censura, apesar de você, tortura, apesar de você, repressão, eu não me calo. São essas as palavras de Chico, compositor atento e inconformado, Chico voz dissonante e libertária, Chico ousado que grita para a aquiescência do silêncio ditatorial: “eu não me calo!” Implícita (ou explícita) na canção está a *persona non grata* do poeta, anunciando sua recusa à resignação e sua esperança de que tudo há de mudar: “amanhã há de ser / outro dia.” Com *Apesar de você* Chico impelia o Brasil a acreditar, a renunciar à opressão, a não abdicar de si mesmo.

Contudo, não foi só com *Apesar de você* que Chico enfrentou a ditadura. Escrita em parceria com o cineasta Ruy Guerra, *Calabar* pretendia levar aos palcos nacionais a história de Domingos Fernandes Calabar, considerado traidor por ter abandonado a coroa portuguesa para lutar ao lado dos holandeses. Não à toa, o subtítulo da peça é *O elogio da traição*. Entretanto, Chico e Ruy Guerra

relativizaram a posição tomada por Calabar, colocando-o como herói de sua trama. Por pregar a traição à pátria portuguesa (no contexto de 1972/73, a pátria brasileira) e a defesa do Outro – na ditadura militar, o Outro era o “subversivo”, o contestador, o libertário –, *Calabar* foi duramente censurada, sendo posteriormente proibida.

Mesmo com a interdição de *Calabar*, Chico Buarque não se intimidou e seguiu compondo canções que mostravam todo o seu desagrado com a situação política da nação, esbanjando poesia para pintar o quadro sombrio da ditadura militar. Para Chico, a música significava sobretudo uma maneira de escancarar a todos a opressão do regime militar, e propor soluções para o país. *Cálice* (1973/parceria com Gilberto Gil), símbolo da luta contra o autoritarismo, surge embalada por essas preocupações:

[...]
 Como beber dessa bebida amarga
 Tragar a dor, engolir a labuta
 Mesmo calada a boca, resta o peito
 Silêncio na cidade não se escuta
 De que me vale ser filho da santa
 Melhor seria ser filho da outra
 Outra realidade menos morta
 Tanta mentira, tanta força bruta [...]

Cálice seria apresentada por Chico e Gil numa mostra de cantores, a Phono 73, organizada pela gravadora Philips no Anhembi. No entanto, poucos minutos antes da interpretação da música, os microfones foram desligados e a canção, proibida. A aguda crítica de *Cálice* ao regime militar não passara despercebida. O cálice do título é também o “cale-se”, a “palavra presa na garganta” impostos pelo governo Médici e sua “força bruta” frente às reivindicações populares por melhores condições sociais e políticas (já que o “milagre” não passava de “mentira” para a maioria da população). *Cálice* só seria liberada anos depois, em 1978.

Num registro menos denso e mais coloquial que aquele presente em *Cálice*, em *Acorda amor* (escrita sob o pseudônimo Julinho da Adelaide como forma de driblar a censura) Chico analisa a repressão no cenário da favela, destacando a ação arbitrária da polícia, agente do regime autoritário, no local. Durante a ditadura, agravaram-se nas favelas problemas como falta de

policiamento e carência de escolas e de postos de saúde. O abandono do governo ultrapreconceituoso favoreceu a criação do crime organizado. O traficante e o bicheiro acabaram por moldar a favela, ditando as regras. A partir da ausência da lei oficial, criou-se uma rede de poder, uma enorme articulação entre os membros da comunidade, que a polícia dificilmente conseguia dismantelar. Assim, a ação dos “homens” (modo como a polícia é chamada pelos moradores) perturba a paz da favela ao invadir casas, agredir trabalhadores, revistar crianças e causar grandes distúrbios.

Na canção, Chico mostra-nos a inversão da ordem na favela. Quando o “malandro” acorda no meio da madrugada porque a polícia está invadindo sua casa, ele pede para a mulher chamar o ladrão:

Acorda amor
 Eu tive um pesadelo agora
 Sonhei que tinha gente lá fora
 Batendo no portão, que aflição

Era a dura, numa muito escura viatura
 Minha nossa santa criatura
 Chame, chame, chame lá
 Chame, chame o ladrão, chame o ladrão [...]

Acorda amor também pode ser interpretada de outra maneira – o “malandro” encarnaria um homem politicamente engajado dos anos 70, perseguido pelas forças de repressão da ditadura que, ao invadirem seu apartamento, buscavam livros e/ou documentos que pudessem incriminá-lo – já que, nos tempos sisudos do regime militar, um simples livro podia significar prisão, tortura e “desaparecimento”.

Polícia, lei, política. No retrato do Brasil do momento não poderia faltar a malandragem na política, a *politicagem*. O *malandro oficial* continua a levar a vida nababescamente nesse Brasil molemente fluido... Contra todos os malandros “oficiais”, engravatados “cheios da grana” que roubam e permanecem imunes a qualquer tipo de restrição, Chico presta sua homenagem ao malandro (*Homenagem ao malandro*) de verdade (na realidade, o cidadão comum), que aposentou a navalha e acorda cedo para trabalhar, sustentando filho e mulher:

[...] Mas o malandro pra valer
 – não espalha
 Aposentou a navalha
 Tem mulher e filho e tralha e tal
 Dizem as más línguas que ele até trabalha
 Mora lá longe e chacoalha
 Num trem da Central

Com destreza e irreverência, aspereza e contundência, Chico, mesmo “*calada a boca*”, manteve-se na ativa, resistindo. Chico renunciou ao silêncio e insistiu no diálogo ao continuar poetando, retratando o Brasil em suas letras e textos, como em *Gota d’água*, peça escrita em 1975 em conjunto com Paulo Pontes a partir de um projeto de Oduvaldo Viana Filho. *Gota d’água* foi contemplada com o prêmio Molière de teatro, mas Chico recusou-se a recebê-lo porque outras peças haviam sido vítimas de censura parcial ou total.

A partir de gestos como esse, de seus textos teatrais e de suas canções, Chico combateu a ditadura, sendo sempre um porta-voz do anticonformismo e da negação à ditadura. Com ousadia e lirismo, Chico Buarque ajudou a dismantelar o Brasil do autoritarismo e a construir uma nova nação. Seu compromisso com a arte e com a liberdade de expressão renderam-lhe vários inimigos e muitos apaixonados por sua obra, retrato musical do Brasil. Em 1993, no álbum *Paratodos*, Chico retrata a truculência das autoridades (e da polícia) brasileiras – truculência essa que se exacerbava durante o tenso período do regime militar nos anos 60/70 – em *A foto da capa*, uma autoironia *joyciana* alusiva à primeira vez em que foi preso, em 1961, por furto de automóvel:

O retrato do artista quando moço
 Não é promissora, cândida pintura
 [...]

É uma foto que não era para capa
 Era a mera contracapa, a face obscura
 O retrato da paúra quando o cara
 Se prepara para dar a cara a tapa.

Estudar a linguagem é circunscrevê-la ao eu, ao campo subjetivo e emocional próprio do humano. A linguagem pode ser essencialmente poética no sentido em que se cria, no sentido em que depende de si para poder existir. Quando se fala sobre linguagem, ela já existe – o pensamento só é possível pela

mediação exercida pela linguagem. Ela é o instrumento primordial, a fonte de sentido do mundo.

A poesia é o registro de uma linguagem altamente criativa – daí poética. Envoltos pelos grandes temas de sua poesia cotidiana, Chico passeia por discursos vários, encarregado da missão que toma para si de agente e espectador do mundo. Todavia, o mundo pode tornar-se, para o poeta, não o lugar privilegiado do fascínio, mas um espaço opressor e hipercodificado segundo regras artificiais. É nesse momento que Chico estimula o leitor/ouvinte a romper com a lógica habitual da linguagem, a transcender o que se chama de real e deixar aflorar suas virtualidades humanas habitualmente cerceadas. A poesia passa então a ser o instrumento dessa revolução, a ilogicidade que guarda lógica própria, diversa.

Propondo as mais variadas experimentações no domínio da linguagem, dada a habilidade de fundir o tradicional ao moderno, Chico subverte a ordem natural do discurso como um artista circense, um mágico. Valendo-se do ritmo melódico da canção, ele consegue mexer na estrutura da língua, imprimindo novos e imprevisíveis significados à palavra comum, ourives que é do fazer poético. Nesse sentido, a poesia é fortemente marcada por uma dubiedade constante: o texto e o fazer poético são permeados por reverência e irreverência diante das palavras, reiteraões e retificaões.

Traçando um paralelo com a construção do discurso poético, realizada a partir de uma relação fascínio/razão (visto que a poesia é o exercício da palavra apaixonada, do verbo amante e transgressor), podemos dizer que a luta com as palavras é de caráter essencialmente ambíguo, posto que se funda sobre a antítese “arrebato/reflexão” do poeta em relação à palavra arredia e encantatória. Donas de vontade própria, as palavras, fluido inimigo sem formas que escapa à linguagem quadrada e previsível daquele que tenta violá-las, continuam entretanto a seduzir o poeta, que procura alcançar a linguagem ilógica e portanto autônoma da palavra solta/poesia.

Plena na incumbência de construir um discurso próprio – uno, porém variegado –, a gramática buarquiana enfeixa traços linguísticos diversos, conjugando elementos modernos e clássicos, coloquiais e eruditos. A criação de

Chico aposta na multiplicidade de verdades possíveis, todas incrustadas num mesmo fazer poético. Em vez de uma resposta, mil dilemas multifacetados.

A linguagem extraída da poesia de Chico é libertária por aliar sofisticação e experimentação, alternando o uso de metáforas, aliterações, onomatopeias, estrangeirismos e outras tantas figuras de linguagem, que, organizadas num todo poético, conferem ao texto uma organização rítmica extremamente melódica, o que lhe permite casar-se à perfeição com a música. O poeta consegue estabelecer um espaço de liberdade para ele mesmo e para a sua poesia porque se recusa a trilhar o caminho linear e habitual da palavra comum, regida por normas linguísticas já estabelecidas, realizando um percurso cheio de “pedras no caminho”.

Registro da subjetividade, da heterogeneidade, da irregularidade, a matizada poesia de Chico Buarque funda as possibilidades de apreensão de um outro real, um real próprio, pessoal e intransferível, eternizado no olhar do poeta que tudo contempla, tudo confronta, tudo recria.

O instrumento por meio do qual Chico corporifica a poesia é o verbo; com ele vai o seu pensar, o seu olhar, o seu dizer. O verbo inclina-se diante de sua própria e inevitável melodia e transforma-se, afinal, em música.

3. Conclusão

O cancioneiro de Chico Buarque transgride múltiplas regras: seu talento extrapola em muito as já estabelecidas convenções pertinentes a forma e conteúdo, cultura erudita e cultura popular, fala e escrita. A magia do trabalho de Chico reside no seu mistério, no seu imponderável. Suas canções escapam a considerações rígidas, fogem da previsibilidade dos julgamentos incisivos, riem-se daqueles que as consideram “arte menor”. O cancioneiro de Chico Buarque é prova inconteste de que erudito e popular, fala e escrita, poesia e música podem, sim, conviver em harmonia. Somente um mestre da palavra poderia tecer com tanto cuidado e habilidade obras como *O que será*, *Tempo e artista*, *As vitrines*, *Paratodos*, *Anos dourados*, *Bom conselho*, monumentos da cultura brasileira. Somente um amante da palavra poderia conjugar com tamanho sucesso e lirismo

vocabulário erudito, refinado, com termos coloquiais e chulos, expressões obscenas, estrangeirismos. A palavra, em toda a sua força de significado e de musicalidade, reina sozinha, liberta, em Chico Buarque. Ela é o meio, o fim, a inspiração, o sentimento, o conteúdo, o pensar.

As canções buarquianas penetram-nos e nos tocam porque nos atingem, porque falam a nós, passam por nós e ecoam em nosso íntimo, estabelecendo uma conversa conosco, um compartilhamento de ideias e sensações. A importância do cancionero de Chico Buarque não se restringe ao âmbito meramente artístico – a partir das músicas de Chico, toda uma sociedade fala, toda ela se manifesta, se expande, mostra suas riquezas e misérias. Indo muito além de um discurso programado e robótico, a poética buarquiana estabelece uma real relação de troca com o ouvinte/leitor, que então passa a nela se descobrir, diante dela se desnudar, nela se reconhecer, dispondo-se a dialogar com o seu próprio reflexo. A palavra liga os homens ao mundo, ao ambiente que cresce em torno deles, trazendo-os mais para perto de sua própria essência, tornando palpável o que antes era só pensamento – ou nem isso, talvez apenas o desejo de ser palavra e expor-se.

O que sobressai na obra buarquiana é o amor pela palavra: aquele que estuda o cancionero de Chico ganha, como bônus, a compreensão de que o que está em jogo não são teorias, nem regras, nem explicações. O tema central da obra de Chico é de novo ela, a palavra, entranhada em sua própria melodia, palavra bela, heterogênea, apaixonante. Palavra que, nas mãos de um ourives, consegue roçar, com delicadeza, o inefável.

CHICO BUARQUE'S SINGING TO CONQUER

In the period before the 1964 coup, with the resignation of Jânio Quadros and the rise of João Goulart, Brazil was floored by the events that brought it into conflict with its own roots. TV festivals rediscovered national popular music, giving the country a new team of composers and singers, such as Chico Buarque. The poet of a wounded generation, with his songs, his writings and his political attitude

Chico helped developing a poetic rich scene in Brazilian popular music. Chico Buarque redefined poetic prose, blending sophisticated musical elements and popular culture, fine literature, with a high degree of significance, and trivial words. Thus, Chico Buarque introduced in his refined poetics harsh aspects of Brazilian daily life. Maybe that is why Chico's peculiar language is not flat, but full of ups and downs. The poetics of Chico carries the germ of a seemingly impossible communication: although it flirts with simplicity, it touches erudition, placing itself in a complex intermediate spot. By creating his own standards of popular music, Chico was able to portray in his songs in the multiple speeches present in Brazilian society. The poetics of his songs conquers the listener/reader because it makes him recognize himself in those words, noticing in the poet's speech his own voice. Chico turned his art into a musical and verbal statement, making room for new poetic possibilities, reshaping popular music as a space for language experimentation.

Keywords: Chico Buarque. Songbook. Poetics.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Joaquim. *A poesia da canção*. São Paulo: Scipione, 1993.

GUERRA, Ruy; HOLLANDA, Francisco Buarque de. *Calabar*. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.

HOLLANDA, Francisco Buarque de. *Letra e música*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MEDEIROS, Carolina Mary. *Cálice: Chico Buarque de Hollanda e a censura à música popular brasileira (1966-1981)*. 1999. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – IFCS, UFRJ, Rio de Janeiro, 1999.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

_____. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial/Boitempo, 2000.

NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa-Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. De quadrilha em quadrilha: Drummond em Chico Buarque de Hollanda. In: BOSI, Viviana et al. *O poema: leitores e leituras*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

REIS, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *A poética de Chico Buarque: a expressão subjetiva como fundamento da significação*. Rio de Janeiro: Sophos, 1974.
www.chicobuarque.com.br

Doutoranda em Literatura Brasileira – Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas – UFRJ, RJ, Brasil (bolsista CAPES).

*Recebido: 22 de setembro de 2011
Aprovado: 01 de dezembro de 2011
Contato: mariarcuri@yahoo.com.br*