

MÚSICA E POESIA NAS CANÇÕES DE MALANDRAGEM DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA.¹

Claudeir Aparecido de Souza²

Adalberto de Oliveira Souza³

Resumo:

A partir do pressuposto que a canção é um gênero híbrido, composto de poesia e música, estabelece-se uma tradição para suas porções poética e musical. As bases da tradição da modernidade fundadas em Baudelaire fazem eco na elaboração da letra poética. Por sua vez, a canção popular de nossos dias, caracteriza-se pela imersão na cultura popular, concebida no cruzamento das múltiplas linguagens que vicejaram na esteira da modernidade. A obra cancionista de Chico Buarque de Hollanda apresenta-se como paradigma desse contexto. A atualização da tradição do samba, presente nas canções de temática da malandragem, potencializada pela tradição das letras poéticas, singulariza a canção buarqueana na qual a performance e a estrutura melódica apresentam-se como fatores de consolidação do gênero cancionista.

Palavras-chave: poesia; música; Chico Buarque; modernidade; literatura comparada.

Abstract:

From the estimated that the song is a hybrid gender composed of poetry and music, a tradition for its poetical and musical portions is established. The bases of the tradition of modernity established in Baudelaire make echo in the elaboration of the poetical lyrics. Thus, we can see that the popular song of our days is characterized by the immersion in the popular culture, conceived in the crossing of the multiple languages that were fortified on the way to modernity. The musical song-work of Chico Buarque de Hollanda is presented as a paradigm of this context. The update of the tradition of the samba, inside the songs which have the shirker as the theme, reinforced by the tradition of the poetical lyrics, characterizes the peculiarity of the Buarque's song in which the performance and the melodic structure are seen as factors of the song gender consolidation.

Keywords: poetry; song; Chico Buarque; modernity, comparative literature.

Ao propor uma interface entre música e poesia através da obra de Chico Buarque, o presente artigo sustenta-se na justificativa de promover as interfaces possíveis entre a literatura e outras linguagens, sobretudo as que se estabeleceram a partir do acirramento das formas de expressão no contexto da Modernidade. Insere-se, ainda, no conjunto das posturas críticas que se debruçam no estudo das possíveis interfaces entre letra poética e música.

¹ Artigo retirado da dissertação de mestrado defendida em março de 2007 no Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE), na área de concentração “Estudos Literários na Universidade Estadual de Maringá (PR)

² Professor Mestre vinculado ao SEED (PR) souzclaudeir@yahoo.com.br

³ Professor Doutor vinculado à UEM (PR) adalberto@teracom.com.br

Assim como o texto literário e a música se estabeleceram através dos tempos autonomamente com seus estatutos próprios dentro do complexo conjunto do conhecimento artístico, a canção popular, gênero híbrido de letra poética e música, torna-se, no Brasil de nossos dias, objeto autônomo de estudo, o que se revela nas reflexões de críticos como José Ramos Tinhorão, José Miguel Wisnik e Luiz Tatit, entre outros. Os trabalhos desses estudiosos atestam a complexidade da canção popular, assim como a necessidade de conceber uma abordagem numa perspectiva multidisciplinar que busque dar conta da amplitude do seu domínio: letra, música e interpretação.

Nossa perspectiva não vê a música como caudatária da literatura. Embora o campo gravitacional da poesia seja forte, dada a dimensão institucional que seduz a sua porção letra, acreditamos que esse fenômeno seja arbitrado pela instituição acadêmica que tende a repelir a porção música da canção popular ou mesmo sujeitá-la a uma sub-categoria. Mas, como bem observou Ezra Pound em seu *Abc da literatura* (1970), em certa medida a poesia está mais para a música que para a literatura. Desse modo, ficamos, aqui, com sua porção música.

Este trabalho demonstra como uma trajetória poética, ligada à modernidade européia do século XIX ainda se faz presente como voz poética na canção buarqueana das décadas de 1960 e 1970. Mostra, além disso, como esta canção é objeto de análise não apenas pela letra, mas pela marca da voz e pela musicalidade nela presente.

Ao partimos do pressuposto que a canção popular é um gênero híbrido, composto de poesia e música, dado ao estreitamento das fronteiras entre arte popular e erudita, consideramos pertinente estabelecer uma tradição em cujos meandros construíram-se letras poéticas de grande apuro estético, mediadas pela estrutura musical inscrita na música popular. Ao auscultarmos a poesia presente nas letras poéticas das canções, encontramos circunstâncias capazes de filiá-la à tradição da modernidade fundada em Baudelaire.

As múltiplas linguagens desenvolvidas na esteira da modernidade articulam a poesia, que, segundo Octavio Paz, não se prende a qualquer materialidade, e a música popular, marcada politicamente pela imersão na cultura popular brasileira, sobretudo nos anos 60 e 70.

Nessa perspectiva, propusemo-nos a analisar de perto a temática de malandragem presente nas canções de Chico Buarque de Hollanda. Enquanto a porção poesia das suas canções “ascendeu” à esfera das grandes escrituras nacionais do gênero, em apuro estético, a porção

musical nutriu-se do vigor da música popular, que encontrou um espaço entre os múltiplos focos de luz projetados pela Modernidade.

Na concomitância das linguagens, acirrada pela indústria cultural que emergiu após a segunda guerra mundial, a canção de Chico Buarque de Hollanda respirou a atmosfera na qual poetas como João Cabral de Melo Neto e Vinícius de Moraes produziram parte de suas obras, ao mesmo tempo em que se apoiou na tradição do samba, fundada em trabalhos como os de Noel Rosa, dentre outros.

Entretanto, a poesia, ao manifestar-se na letra poética da canção, cinde-se à performance e às estruturas musicais construindo uma estética singular. No interior desse fazer artístico, uma nova relação de sentidos é estabelecida. Na imbricação entre poesia e música, produz-se um sentido homogêneo, embora cada elemento exiba uma sintaxe própria. Enquanto o material lingüístico organiza as abstrações em linguagem, o material sonoro é a realização física da ocorrência. Tanto uma determinada estrutura melódica quanto uma estrutura lingüística “são susceptíveis (...) de serem analisadas pelos mesmos princípios teóricos e descritivos” (TATIT, 1999, p. 256). Isso é possível porque a elaboração de uma letra poética já carrega certas entonações melódicas com as quais trabalhará para construir uma sintaxe capaz de fazer emergir certos sentidos impetrados pela cultura. Embora elementos tais como a harmonia e o ritmo concorram para a fundação dessa memória que estabiliza a canção, a relação que a caracteriza, distinguindo-a de outro evento musical qualquer, é a coexistente entre letra e melodia. Poderíamos dizer que, sem a ocorrência desses elementos, a constituição do gênero estaria comprometida. Assim, cada nova canção pressupõe uma tentativa de estabilizar uma combinação entre uma determinada letra e uma determinada melodia e, ao fazê-lo, a canção está irremediavelmente dependente da sua performance, entendida tanto na sua dimensão corporal, e ontológica, como quer Paul Zumthor (2005), quanto na sua face composicional, como entende Tatit (1999). O corpo está presente na performance pela ação da voz. É ela que conserva a sonoridade ao estabilizar uma melodia, ao mesmo tempo em que garante a circulação de determinados sentidos, presentes no material lingüístico. Nesse ponto, em que a voz lírica presente na poesia encontra-se irremediavelmente ligada à voz melódica, pela sua constituição e realização fisiológica, é que a canção constrói um novo espaço para a manifestação poética.

A análise, sobretudo da estrutura melódica e da performance, das canções de temática de malandragem de Chico Buarque nos permitiu posicionar a obra musical do compositor dentre

aquelas que sedimentaram uma arte de resistência em nosso país, sobretudo nos anos 60 e 70, pela construção de um discurso que nasce do interdito, mas que se realiza num outro dizer, elaborado na “malandragem” da ironia e na inteligência da paródia.

Por sua vez, na canção apresentada no trabalho que ora se aprecia, o malandro é mais do que uma personagem, um tipo humano que se materializa num lugar empírico. O malandro é um pólo de resistência, construído pelo viés do lirismo presente na letra poética e na estrutura musical da canção buarqueana.

Embora pelo trabalho da análise seja possível estabelecer uma correlação de forças entre música e letra poética na canção popular, de modo que possamos até supor a supremacia de um elemento em detrimento do outro em determinado momento, é a coexistência dos elementos que garante a evocação de novos sentidos. Na canção popular, nem todo sentido pode ser expresso unicamente pela palavra ou pela música, senão no jogo de presenças entre as duas.

A linguagem musical na reconstituição da memória do Samba e da malandragem na Canção *Doze Anos*

A canção *Doze anos* flagra um momento embrionário na trajetória da malandragem.

Ai, que saudades que eu tenho
 Dos meus doze anos
 Que saudade ingrata
 Dar banda por aí
 Fazendo grandes planos
 E chutando lata
 Trocando figurinha
 Matando passarinho
 Colecionando minhoca
 Jogando muito botão
 Rodopiando pião
 Fazendo troca-troca
 Ai, que saudades que eu tenho
 Duma travessura
 O futebol de rua
 Sair pulando muro
 Olhando fechadura
 E vendo mulher nua
 Comendo fruta no pé
 Chupando picolé
 Pé-de-moleque, paçoca
 E, disputando troféu

Guerra de pipa no céu
Concurso de pipoca.
(CHICO BUARQUE. LP *Ópera do malandro*, PolyGram, Faixa 6, 1977/1978).

A canção composta por Chico Buarque para a peça *Ópera do malandro*, montada em 1978, apresenta as reminiscências saudosistas de uma malandragem de outrora; tempos que remontam a salutar vadiagem do malandro carioca antes do fenômeno da especulação imobiliária que restringiu o espaço da parcela mais pobre da população, encerrando-a nos morros. Naquele momento, a vadiagem ainda não era tomada como prejudicial à ordem imposta pelo capital. Havia uma relativa tolerância a um certo estilo ocioso e aventureiro de vida fundado na boêmia das noites de samba e festas, nas quais conviviam ricos e pobres.

Vista assim, a malandragem aproxima-se da picaresca, onde a vida é tomada como uma sucessão de peripécias nas quais o indivíduo deve saber garantir sua sobrevivência sem qualquer compromisso com a coletividade ou com o futuro, sem qualquer projeto de ascensão social. Tanto para o pícaro, quanto para o malandro evocado na canção *Doze anos*, andar à-toa, “chutar lata” (que pode ter o mesmo sentido) e fazer grandes planos são ações equivalentes, podendo apresentar o mesmo grau de importância para os acontecimentos da vida.

Na exaltação da malandragem como estilo de vida subjaz o conflito entre a idéia de malandragem do eu-lírico e uma outra malandragem presente no tempo de enunciação. Ao nosso ver, a saudade é o elemento revelador do conflito vivido pelo eu-lírico. Ela é a célula em torno do que se estabelece a temática sob a qual apóia-se a construção da canção *Doze anos*. Em torno da temática da saudade buscamos ver, em última análise, os elementos que compõem a canção (melódia, letra, ritmo, etc.) funcionando juntos em benefício maior da expressão artística.

Ao discutir as imbricações entre o aspecto fônico da fala e da canção em *Musicando a semiótica* (1997), Luiz Tatit aponta as distinções que em última análise compõem um ambiente para a atuação privilegiada da memória construída pela música através do perfil melódico, em detrimento da fugacidade dos elementos fônicos na fala. Tatit afirma que, embora como a canção, a fala seja constituída por um texto lingüístico que se sustenta sobre uma cadeia fônica, ela se esvai assim que a informação é transmitida, ou seja, a cadeia fônica é automaticamente descartada e esquecida. Isso acontece, segundo o autor, porque os sons da fala não são estruturados dentro de um sistema organizado de alturas, mas apenas desenham um perfil que tem a finalidade única de manter a linearidade do que está sendo dito. Não há como prever e

sistematizar todas as compleições da fala, que, por sua vez, se funda na instabilidade das coerções do ato da enunciação.

Por sua vez, o perfil melódico da canção é precisamente definido dentro de um sistema musical, estabelecido pela cultura. É o estabelecimento de uma melodia dentro de um sistema que garante a perenidade da composição. Isso permite a manutenção de uma memória na qual a presença de alguns elementos é fundamental para a sustentação da condição de canção. Dois aspectos são fundamentais, segundo Tatit, para considerarmos a propriedade da perenidade do perfil melódico da canção. O primeiro está relacionado à propriedade da duração e o segundo, relacionado ao campo das alturas.

A duração diz respeito ao processo de aceleração, que é uma reação natural à rápida repetição do pulso em um andamento mais acelerado, como nas frases melódicas abaixo:

Dades que eu
te da dein
Ai, que sau nho gra ta
Dos
meus
do que sal
ze
anos...

A aceleração no tempo do trecho demarcado se dá pela redução no tempo do pulso de cada sílaba melódica. Esse recurso, que se repete em diversos trechos da canção *Doze anos*, é um dos elementos que ajudam na manutenção da memória do perfil melódico. Há ao longo da canção a reiteração de seguimentos melódicos que atuam na apreensão da sua constituição fônica musical e lingüística, ora concedendo maior perenidade à letra poética, ora à música, na complexidade da canção.

A recorrência dos motivos melódicos ativa a memória, reduzindo o fluxo de informações, o que contribui para a estabilização do pulso rápido, evitando a sua dissolução. Em *Doze anos*, essa

tematização melódica não se dá ao acaso, mas nasce da memória melódica do samba dos velhos tempos da malandragem, quando o samba congregava substratos sociais e celebrava a cultura popular como uma cultura de todos, capaz de amalgamar desejos comuns.

Na estrutura melódica de *Doze anos* desperta a duração acelerada da melodia de um samba que quer resgatar a atmosfera de tempos idos cujo motivo fônico é o mesmo que move o texto lingüístico: a saudade, o desejo do retorno ao ponto de equilíbrio manifestado pelo eu-lírico.

O segundo aspecto tratado por Tatit é regido pela desaceleração, e atua no campo das alturas. O pulso desacelerado tem como principal conseqüência o aumento da duração das notas, valorizando o contorno do perfil melódico e ampliando a tessitura. Nele vigora o prolongamento das vogais, fenômeno que compõe um conjunto de características denominado passionalização. Nos trechos demarcados abaixo há uma maior duração das sílabas melódicas:

dades que eu		
	te	da dein
Ai, que sau	nho	gra ta
Dos		
meus		
do		que sal
ze		
anos...		

A passionalização compreende a atuação de um conjunto de fatores que contribuem para a desaceleração de determinado trecho melódico. No trecho transcrito da canção *Doze anos*, há um prolongamento na duração das sílabas melódicas /gra/ e /ta/. Esse recurso repetir-se-á ao longo da canção em favor da recuperação de um motivo estratificado em frases melódicas que se perpetuaram na memória da canção e se estratificaram nos motivos melódicos do samba.

Outro fator do processo de passionalização que atua na desaceleração de determinados trechos musicais é a figurativização melódica:

À figuração melódica corresponde o aumento da *Deitização* lingüística. A distensão dos parâmetros visa romper, até certo ponto, com a autonomia do enunciado musical, atraindo a atenção para a situação enunciativa. Esta tendência ocasiona no componente lingüístico um acréscimo considerável dos imperativos, vocativos, demonstrativos e de todos os elementos que sevem para dar impressão de presentificação enunciativa. Este processo atinge o auge, quando o cantor, durante um samba de breque, por exemplo interrompe a melodia programada e passa a improvisar uma fala, cujas entoações, exclusivamente circunstanciais, jamais poderão ser novamente repetidas (TATIT, 1997, p. 121).

A figurativização pode ser entendida como uma aproximação entre a fala e a linha melódica da canção. Esse fator de desaceleração ocorre no desfecho da frase melódica denominado por Tatit de tonema.

Uma frase melódica concluída com o auxílio da desaceleração pode apresentar a figurativização quando o tonema não permitir uma distinção clara entre fala e canção. É isso justamente o que ocorre no final de cada frase melódica nas sílabas melódicas em destaque na transcrição a seguir:

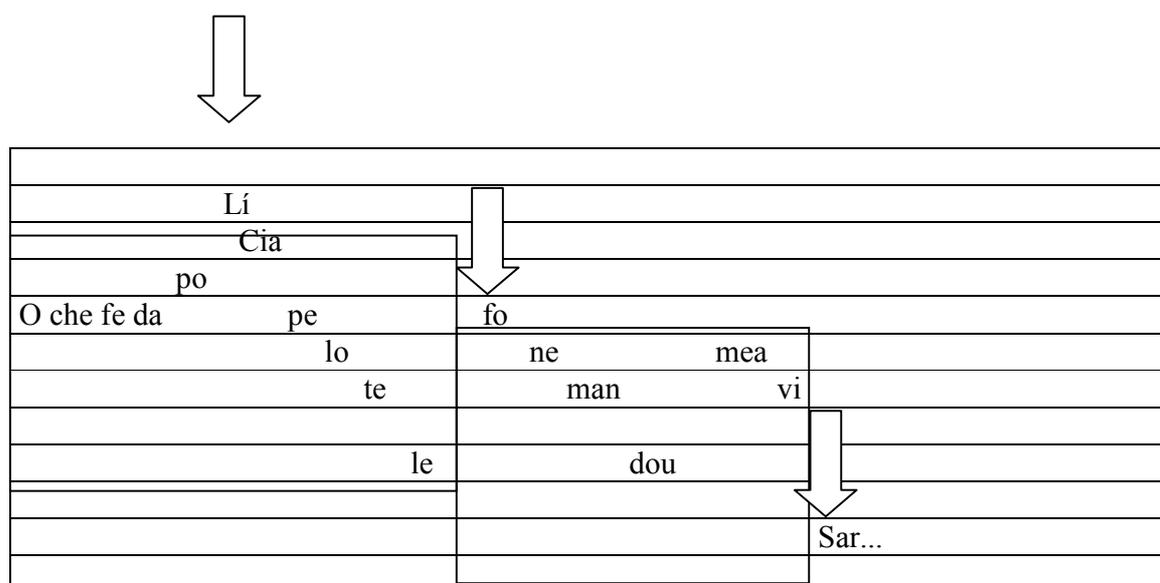
Ai, que saudades que eu tenho
 Dos meus doze anos
 Que saudade ingrata
 Dar banda por aí
 Fazendo grandes planos
 E chutando lata
 Trocando figurinha
 Matando passarinho
 Colecionando minhoca
 Jogando muito botão
 Rodopiando pião
 Fazendo troca-troca.

O mesmo fenômeno pode ser constatado na segunda parte do samba *Doze anos*, uma vez que a canção em questão compõe-se de duas partes nas quais se repete uma mesma estrutura

melódica sobre uma outra cadeia lingüística, perfazendo uma seqüência da estrutura da letra poética.

A figurativização é um recurso que introduz o gesto da fala da malandragem na canção. Os tonemas entoam um canto falado que carrega a memória dos trejeitos da fala do malandro contando suas peripécias. Em *Doze anos* revela-se a “lenga-lenga” do malandro em suas conversas cotidianas aos moldes dos sambas de Noel Rosa e de outros compositores nascidos na esteira da tradição do samba.

Vejamos a ocorrência da aceleração seguida da desaceleração funcionando em versos de *Pelo telefone* de 1927 de Donga e Mauro de Almeida. Esse samba é considerado o primeiro a ser registrado fonograficamente:



Em *Doze anos* há uma atualização da memória dos motivos melódicos dos sambas de malandragem, ao estilo da vadiagem picaresca. A saudade, motivador espiritual que impulsiona o eu-lírico é, no fio de raciocínio da nossa análise, o fator preponderante na composição da memória entoativa da canção. Essa memória entoativa da melodia recompõe juntamente com a porção lingüística da canção a atmosfera que impele o espírito do eu-lírico à sensação de nostalgia movida pela saudade da idade tenra, da malandragem ingênua e feliz.

Por sua vez, a performance do cantor também atua na construção dessa memória entoativa que a canção em questão apresenta. A interpretação de Chico Buarque busca reconstruir o timbre

aproximado dos velhos cantores de samba pelo recurso da impostação da voz. Esse recurso interpretativo imprime na voz uma jocosidade. Há a tentativa de resgatar as pilhérias dos bons tempos de infância regados a muita vadiagem.

Ao lado da interpretação performática de Chico soa a voz de Moreira da Silva, alcunhado Kid Morangueira, sambista que se destacou ainda nos anos quarenta por assumir o malandro como personagem e adotar a esperteza e a vadiagem como estilo de vida. O malandro como vadio, bonachão e esperto, capaz de promover diabruras desde à infância, habita o imaginário popular e sobrevive em mitos como o do espertalhão Pedro Malazartes, tipo humano de duvidosa envergadura moral e de grande popularidade que integra o imaginário da identidade nacional brasileira. O sambista malandro Moreira da Silva intercala os versos melódicos de *Doze anos* com Chico Buarque, em que enumeram as aventuras da boa vida da infância.

A conservação sonora da linguagem musical é um traço distintivo entre fala e frase melódica que garante a canção como um lugar privilegiado da memória fônica ao atuar na atualização dos motivos composicionais. Enquanto a aceleração e a desaceleração atuam como recursos fundamentais à caracterização e distinção da frase melódica, a figurativização melódica permite uma reaproximação com a fala cotidiana, mas, desta vez, numa perspectiva que se abriga no interior do universo da música.

Na canção *Doze anos*, o saudosismo é o elemento desencadeador que promove uma retrospectiva poética dos tempos da malandragem incipiente e do samba que representa toda uma tradição.

REFERÊNCIAS

- AYALA, M. ;AYALA, M. I. N. *Cultura Popular no Brasil*. São Paulo: Ática, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. tradução de J.C.M. Barbosa e H.A. Baptista. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Chico. *SONG BOOK*. vol 1,2. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- GOUVEIA, Arturo. A malandragem estrutural. In FERNANDES Rinaldo (Org.) *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

- MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura. *Literatura e Oralidade: da canção poética à canção popular*. Tese de Doutorado. UFCH/UNICAMP, 2005.
- MENEZES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico. Poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: HUCITEC, 1982.
- MENEZES, Marco Antônio de. *A dessacralização da vida e da arte no século XIX* História: Curitiba: Editora UFPR. Questões & Debates, n. 39, p. 221-253, 2003.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção -Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. Campinas: UNICAMP, 2001.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary., 2 ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. Chico Buarque: a música contra o silêncio. In FERNANDES Rinaldo (Org.) *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.
- TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo, Annablume, 1997.
- TATIT, Luiz. *Semiótica da canção – Melodia e letra*. Escuta, 2 ed. 1999.
- TATIT, Luiz . Tensões da dor. In FERNANDES Rinaldo (Org.) *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Círculo do Livro/ Companhia das letras, 1989.
- ZAPPA, Regina. *Chico Buarque: Para todos*. 6 ed. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2004.
- ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. Tradução de Gerusa P. Ferreira; Sônia Queiroz. São Paulo: Ateliê, 2005.