





 **CHICO BUARQUE E O ESPAÇO DO SAGRADO:
ASPECTOS EDUCACIONAIS E LITERÁRIOS NA ANÁLISE LÍRICA
DE QUATRO CANÇÕES**

*PRESENCE AND PLACE OF THE SACRED DIMENSION IN THE CHICO
BUARQUE'S WORKS:
EDUCATIONAL AND LITERARY ASPECTS IN LYRICAL ANALYSIS
OF FOUR SONGS*

*PRESENCIA DE LO SAGRADO EN CHICO BUARQUE:
ASPECTOS EDUCATIVOS Y LITERARIOS EN EL ANÁLISIS LÍRICO
DE CUATRO CANCIONES*

 **Paulo Roberto Prado Constantino**
Doutor em Educação
Universidade Estadual Paulista – UNESP.
Presidente Prudente, São Paulo – Brasil.
pconst2@gmail.com

 **Jorge Geraldo de Camargo Filho**
Doutor em Educação, Arte e História da Cultura
Universidade Presbiteriana Mackenzie.
São Paulo, SP – Brasil.
jorgecamargo.net@gmail.com

Resumo: Este artigo pretende desenvolver uma análise lírica das composições de Chico Buarque, sob o aspecto da presença e espaço do sagrado nas letras em quatro de suas canções, "Dueto", "Cálice", "Salmo" e "Sinhá". Empregou-se a pesquisa documental e bibliográfica, com referencial suportado por estudos multidisciplinares. As canções de Buarque, como obras que fundem o musical, o literário e o poético, apresentam riqueza temática e uma complexa trama, onde se entrelaçam elementos culturais, religiosos e históricos para comentar aspectos da sociedade brasileira. Ao examinar esta poética nas canções, o estudo não apenas contribui para revisitarmos uma vez mais a obra do artista, como oferece um percurso para a educação musical, o acesso à literatura e o letramento, que pode ser útil à educação básica e também à educação especializada.

Palavras-chave: educação musical; análise; composição; literatura; Chico Buarque.

Abstract: This article aims to develop a lyrical analysis of the compositions by Chico Buarque, focusing on the presence and place of the sacred in the lyrics of four of his songs, "Dueto," "Cálice," "Salmo," and "Sinhá." Employed a documentary and bibliographical research, supported by a framework based on multidisciplinary studies. Buarque's songs, as works that merge the musical, literary, and poetic realms, exhibit thematic richness and a complex plot, intertwining cultural, religious, and historical elements to comment on aspects of Brazilian society. By examining this poetic dimension in songs, the study not only contributes to revisiting the artist's oeuvre but also provides a pathway for music education, access to literature, and literacy, which can be beneficial for both basic and specialized education.

Keywords: music education; analysis; composition; literature; Chico Buarque.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo desarrollar un análisis lírico de las composiciones de Chico Buarque, desde la perspectiva de la presencia y el espacio de lo sagrado en las letras de cuatro de sus canciones: "Dueto", "Cálice", "Salmo" y "Sinhá". Se empleó la investigación documental y bibliográfica, con un marco de referencia respaldado por estudios multidisciplinares. Las canciones de Buarque, como obras que fusionan lo musical, lo literario y lo poético, presentan una riqueza temática y una trama compleja, donde se entrelazan elementos culturales, religiosos e históricos para comentar aspectos de la sociedad brasileña. Al examinar esta poética en las canciones, el estudio no solo contribuye a visitar una vez más la obra del artista, sino que también ofrece un camino para la educación musical, el acceso a la literatura y la alfabetización, que puede ser útil tanto en la educación básica como en la educación especializada.

Palabras clave: educación musical; análisis; composición; literatura; Chico Buarque.

Para citar - (ABNT NBR 6023:2018)

CONSTANTINO, Paulo Roberto Prado; CAMARGO FILHO, Jorge Geraldo de. Chico Buarque e o espaço do sagrado: aspectos educacionais e literários na análise lírica de quatro canções. *Eccos - Revista Científica*, São Paulo, n. 69, p. 1-18, e26545 abr./jun. 2024. DOI: <https://doi.org/10.5585/eccos.n69.26545>



1 Introdução

O presente artigo propõe uma análise lírica (cf. Shuker, 1998; Silva, 2013) das composições de Chico Buarque, sob o aspecto da presença e espaço do sagrado na concepção de quatro de suas canções, “Dueto”, “Cálice”, “Sinhá” e “Salmo” (cf. Chediak, 1999). O momento de comemoração dos seus oitenta anos de vida, no ano de 2024, é oportuno para revisitarmos sua obra, procurando por renovadas abordagens e interpretações.

Francisco Buarque de Hollanda, ou Chico Buarque, nascido em 19 de junho de 1944, é um músico, intérprete, compositor, dramaturgo e escritor brasileiro, reconhecido como um dos maiores nomes da chamada Música Popular Brasileira (MPB)¹, vertente musical surgida a partir de 1966 como resultado da fusão de dois movimentos musicais: a bossa nova e o engajamento dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes que, unindo a sofisticação musical do primeiro e a fidelidade aos gêneros identificados como brasileiros do segundo, criaram uma frente cultural ampla que, além da música, produziu resistência ao golpe militar de 1964.

A pluralidade e qualidade de sua obra, por mais de meio século, são pacificadas na literatura e crítica especializada (p.ex.: Tinhorão, 1977; Carvalho, 1982; Sant’anna, 1986; Cesar, 1993; Fontes, 1999; Napolitano, 2002; Tatit, 2002; Werneck, 2004; Wisnik, 2004; Cavalcanti, 2008; Stroud, 2008; Homem, 2009; Fernandes, 2013; Perrone, 2022). Ou ainda, nas palavras de Stroud (2008), ele pode ser compreendido em diferentes momentos “como parte de uma gloriosa tradição musical e também sob uma forma antropofágica inovadora, capaz de se adaptar e transformar as últimas tendências da música popular em seu próprio benefício” (Stroud, 2008, p. 40).

Aqui, nos interessa um recorte sobre o espaço do sagrado² em sua obra, já que seria possível distinguir³ muitas facetas de seu cancioneiro, como um ‘Chico Amante’, ‘Político’ ou ‘Malandro’. Estas relações com o sagrado ou a religião têm sido exploradas recentemente por autores como Cavalcante (2019) ou Silva (2013), em publicações mais extensas. O ensaio de Anazildo Silva (Silva, 2013) aponta este eixo temático – ligado ao sagrado – revelado nos textos e personagens religiosos, como em “Madalena foi pro mar”, “A Rita”, “Umas e outras”, “Cálice”, “Deus lhe pague”, “Partido alto”, “Trocando em miúdos”, “O que será”, “Sobre todas as coisas”, “Salmo”, “Estação derradeira”, “Sob medida”, “A permuta dos santos”,

¹ Em seus escritos, Silva (2013) integrava definitivamente a MPB ao percurso literário brasileiro, dentro de uma perspectiva crítico-evolutiva da poesia nacional.

² Eliade (1959, p. 10) define como o sagrado: a “manifestação de algo de ordem diferente” de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos ou indivíduos que fazem parte do nosso mundo “natural”, “profano”.

³ Em razão do escopo deste artigo, tomamos por exemplo a categorização (dentre outras possíveis) realizada comercialmente por uma das gravadoras com as quais esteve vinculado durante sua carreira, a *Polygram Philips*, que lançou em 1994 uma coletânea de cinco volumes de sua obra, “Chico 50 Anos”, cuja divisão descreve de modo abrangente os muitos perfis que definem sua produção artística: Chico ‘o Amante’, ‘o Cronista’, ‘o Trovador’, ‘o Político’ e ‘o Malandro’.

“Tororó”, “Vai passar”, “Querido diário”, “Sinhá”, entre outras canções (Silva, 2013). Outras associações adicionais podem ser feitas, já que a conexão com o sagrado também se apresenta na poesia de Jorge de Lima (cf. Lima, 1997), na qual Chico se baseou para a composição de “O Grande Circo Místico” (1983), por exemplo.

Como reconhecemos na literatura (cf. Shuker, 1998), as análises das letras de canções populares oscilam entre duas abordagens, que associam as letras ao realismo ou ao lirismo. O conceito de realismo supõe uma relação direta entre uma letra e a condição social ou emocional que ela descreve ou representa (cf. Frith, 1988; Middleton, 1990), o que seria comum em canções folclóricas, no *blues* ou *rap*, por exemplo.

Por outro lado, a abordagem lírica é exibida nas ponderações de Shuker (1998), sobre os estudos de Simon Frith (1988):

Grande parte da análise textual da música popular tem se preocupado com o componente lírico das músicas. Em uma discussão histórica significativa, ‘Por que as músicas têm palavras?’, Frith mostra como durante a década de 1950 e na década de 1960, a sociologia da música popular foi dominada pela análise das letras das músicas. Isto ocorreu, em grande parte, porque tal abordagem foi baseada em uma metodologia de pesquisa familiar – a análise de conteúdo – e se presumia ‘que era possível ler a letra desde as forças sociais que as produziram’ (Shuker, 1998, p.155).

Esta abordagem reconhecida como lírica continuou a ser importante, embora a sua aplicação tenha sido moderada nos anos seguintes. Dado que os compositores são seres sociais, as palavras das canções expressam atitudes sociais que valem a pena estudarmos. Nesta esteira, seria possível assumir uma ‘lírica buarqueana’, o que fazemos em acordo com Silva (2013):

A lírica buarqueana se inscreve na elaboração metalinguística das diversas poéticas que, atualizando a concepção de poesia inerente ao processo criativo, expressam a conscientização do poeta em relação ao ato criador e aos desdobramentos da sua obra, o projeto poético de sua própria criação. Essas poéticas, em princípio delimitadas em si mesmas, superpõem-se e se interrelacionam no curso da motivação lírica e, assimiladas umas pelas outras, são recicladas no processo de construção do projeto poético (Silva, 2013, p.29).

A poética do sagrado, umas das muitas possíveis em Chico Buarque, será assim examinada em quatro canções, “Dueto” (1980), “Cálice” (1973), “Sinhá” (2011) e “Salmo” (1985). Tratamos aqui de um exercício preliminar, que pode ser desenvolvido, por exemplo, na escola de ensino médio, entre os alunos de artes, música e literatura, atendendo ao que se encontra na Base Nacional Comum Curricular, dentre as práticas solicitadas de “leitura, escuta, produção de textos (orais, escritos, multissemióticos) e análise linguística/semiótica” (Brasil, 2018, p.516) de poesias e letras de canções, úteis à literacia musical e ao letramento dos alunos, ampliando o fomento às produções das culturas juvenis contemporâneas.

Aplicações educacionais ligadas ao ensino superior, de caráter introdutório ao ensino de Música ou de Letras, podem ser igualmente bem-vindas.

2 Desenvolvimento

Canções criam identificação com os indivíduos através de seu apelo emocional, mas isso não significa necessariamente que possam ser reduzidas a um *slogan*, palavra de ordem ou mensagem (Shuker, 1998). As filosofias do sentido em geral, e do sagrado, em particular, são enriquecidas por uma pluralidade de interpretações, quer na poesia ou sob forma das letras que se integram às músicas.

Para o filósofo Ernst Cassirer, somos indivíduos simbólicos em nossa forma de pensar, pois construímos símbolos por meio da linguagem – um mundo cultural e artificial – e nele vivemos. Para o autor, existem vários “mundos conformados”, oriundos de formas simbólicas variadas: o mito, a arte, a religião, a ciência, entre outros (Cassirer, 1994).

No mundo dos símbolos, atribuímos sentidos ou ressignificamos nossa vida. A poesia, forma privilegiada de discurso, supera e transcende outros discursos diretos, sendo capaz de expressar o que poderia ser definido como a manifestação de algo “de ordem diferente” – de uma realidade ou existência que não pertence ao nosso mundo (Eliade, 1959).

Essa possibilidade de se falar sobre o “segredo” (cf. Derrida, 1973), o que não revelável ou, por vezes inominável, só é possível se o discurso for tangenciado, indireto. O segredo não possui conteúdo revelatório. O discurso poético o desvela (mas não o revela, completamente), pois não se trata de um segredo desmistificável, ao contrário do enigma. A linguagem poética não deseja definir ou padronizar o segredo, apenas ser testemunha dele. Isso assegura a novidade, tanto da poesia quanto do segredo. E também da canção, por extensão.

Vale lembrar o quanto a linguagem da mística, em qualquer tradição religiosa, impregna-se de expressão poética, tão cara aos místicos, que procuram nomear o que não pode ser nomeado, dizer o indizível.

Esta poética, quanto aplicada às canções, pode manter grandes porções de conteúdo encoberto e de alusões propositalmente obscuras, permitindo aos artistas uma expressão que, pela força de sua exclusividade, impacta outros que se reconhecem na partilha do indizível, do secreto.

Chico Buarque, além de músico é também um escritor premiado. Esta ligação com a literatura poética se reflete nas letras de suas canções, tornando-as em poemas, algo que ele

rechaçou em entrevistas, evitando a comparação entre letras de canções e poemas, considerando-as uma arte e um ofício à parte no Brasil. No entanto, a despeito da distinção feita pelo autor, a linguagem de ambas é imaginativa por excelência, como observamos a seguir:

Quadro 1 - Letras das canções “Dueto” e “Cálice”

Dueto (1980)	Cálice (1973)
<p><i>Consta nos astros, nos signos, nos búzios Eu li num anúncio, eu vi no espelho, tá lá no evangelho, garantem os orixás. Serás o meu amor, serás a minha paz</i></p>	<p><i>Pai! Afasta de mim esse cálice Pai! Afasta de mim esse cálice Pai! Afasta de mim esse cálice De vinho tinto de sangue</i></p>
<p><i>Consta nos autos, nas bulas, nos dogmas Eu fiz uma tese, eu li num tratado, está computado nos dados oficiais Serás o meu amor, serás a minha paz</i></p>	<p><i>Como beber dessa bebida amarga Tragar a dor e engolir a labuta? Mesmo calada a boca resta o peito Silêncio na cidade não se escuta De que me vale ser filho da santa?</i></p>
<p><i>Mas se a ciência provar o contrário, e se o calendário nos contrariar Mas se o destino insistir em nos separar</i></p>	<p><i>Melhor seria ser filho da outra Outra realidade menos morta Tanta mentira, tanta força bruta</i></p>
<p><i>Danem-se os astros, os autos, os signos, os dogmas Os búzios, as bulas, anúncios, tratados, ciganas, projetos Profetas, sinopses, espelhos, conselhos Se dane o evangelho e todos os orixás Serás o meu amor, serás, amor, a minha paz</i></p>	<p>[coro]</p> <p><i>Como é difícil acordar calado Se na calada da noite eu me dano Quero lançar um grito desumano Que é uma maneira de ser escutado Esse silêncio todo me atordoa Atordoado eu permaneço atento Na arquibancada, prá a qualquer momento Ver emergir o monstro da lagoa</i></p>
<p><i>Consta na pauta, no Karma, na carne, passou na novela Está no seguro, pixaram no muro, mandei fazer um cartaz Serás o meu amor, serás a minha paz</i></p>	<p>[coro]</p>
<p><i>Consta nos mapas, nos lábios, nos lápis Consta nos Ovnis, no Pravda, na Vodca</i></p>	<p><i>De muito gorda a porca já não anda (Cálice!) De muito usada a faca já não corta Como é difícil, Pai, abrir a porta (Cálice!) Essa palavra presa na garganta Esse pileque homérico no mundo De que adianta ter boa vontade? Mesmo calado o peito resta a cuca Dos bêbados do centro da cidade</i></p>
	<p>[coro]</p> <p><i>Talvez o mundo não seja pequeno (Cale-se!) Nem seja a vida um fato consumado (Cale-se!) Quero inventar o meu próprio pecado (Cale-se!) Quero morrer do meu próprio veneno (Pai! Cale-se!) Quero perder de vez tua cabeça! (Cale-se!) Minha cabeça perder teu juízo. (Cale-se!) Quero cheirar fumaça de óleo diesel (Cale-se!) Me embriagar até que alguém me esqueça (Cale-se!)</i></p>

Fonte: (Chediak, 1999).

a) Dueto (1980)

Na canção Dueto (1980), o autor descreve um romance, um relacionamento amoroso que teria sido determinado por forças sobrenaturais, em um jogo de oposições e de dualidade, usando os seguintes termos e elementos que a elas fazem menção: astros, signos, búzios, orixás e o evangelho.

Astros e signos são referências às religiões do antigo oriente; os búzios (que são jogados a fim de revelar o futuro) e orixás (deuses africanos correspondentes aos pontos de força da natureza), às religiões de matriz africana; e o evangelho, à tradição religiosa cristã (seguido das bulas, autos e dogmas). A ciência também corrobora tal união, representada em expressões como ‘autos’, ‘tese’, ‘tratado’ e ‘dados oficiais’.

Há também um contraponto entre a exposição do romance atemporal e lírico, que desafia as influências externas para preservar seu amor e paz, com elementos da atualidade e da cultura popular que testificam o intenso amor (a ‘novela’, o ‘seguro’, o ‘cartaz’, o fenômeno dos ‘ovni’), demonstrando conexão com a cultura da época⁴.

É interessante notar que o autor utiliza e repete (por várias vezes), ao descrever a profundidade da relação humana, dois termos que são comuns e estão no cerne de quase todas as religiões: amor e paz, promovendo um sincretismo que supera barreiras, tal como o amor do casal deverá superar as distâncias entre ciência e religião. Esta reiteração, quer em música ou em poesia, promove ênfase.

Religião e Ciência, aparentemente inconciliáveis, se ligam e conspiram para que este amor seja experimentado pelo casal. No entanto, se esses mesmos elementos religiosos e científicos se opuserem a essa união, serão rechaçados. A expressão usada para a rejeição é forte: “se dane...”, que em linguagem coloquial significa ‘menosprezo’, ‘desdém’, ‘descaso’; e na linguagem religiosa tem ligação com o verbo ‘danar’, conectado ao substantivo ‘danação’, que alude ao destino de sofrimento eterno dos incrédulos, particularmente descrito em certas correntes das religiões monoteístas.

Esse movimento (re)conciliatório dos amantes é reforçado pelo movimento harmônico de ‘Dueto’, em que a tonalidade central de Fá maior (cf. Chediak, 1999) é sempre retomada, ao final dos versos, por meio de um movimento V – I, uma cadência perfeita, que rememora a capacidade de superação do relacionamento idealizado pelo compositor. Mesmo quando a

⁴ Em uma regravação da canção em 2017, Chico Buarque inseriu um novo trecho com versos atualizados, que reforçam a preocupação que relatamos na letra original: “Consta nos mapas, nos lábios, nos lápis/Consta no Google, no Twitter, no Face/No Tinder, no WhatsApp, no Instagram/No E-mail, no Snapchat, no Orkut/No Telegram, no Skype”.

harmonia se afasta das tonalidades vizinhas ou correlatas ao eixo de Fá maior, o retorno acaba sempre garantido pelo compositor, de modo análogo ao amante descrito na canção.

b) Cálice (1973)

Apesar de ser identificada como uma das mais famosas ‘canções de protesto’ de Buarque, esta é uma composição à quatro mãos: Chico Buarque e Gilberto Gil são os autores da letra e música, feita em dois encontros. A história de sua criação é narrada por Gil (1996):

[...] Era Semana Santa e nós marcamos um encontro no sábado no apartamento dele (Chico Buarque), na Rodrigo de Freitas [...]. Como era Sexta-feira da Paixão, a ideia do calvário e do cálice de Cristo me seduziu, e eu compus o refrão incorporando o pedido de Jesus no momento da agonia. Em seguida escrevi a primeira estrofe [...] Quando, chegando ao refrão, eu cheguei ao 'cálice', no ato, ele percebeu a ambiguidade que a palavra, cantada, adquiria, e a associou com cale-se, introduzindo na canção o sentido da censura. Depois, como eu tinha trazido só o refrão melodizado, trabalhamos na musicalização da estrofe a partir de ideias que ele apresentou, e combinamos um novo encontro (Gil, 1996, p.82).

Há que se cuidar para que o realismo não se sobreponha ao lirismo, pretendendo desvendar todos os segredos (cf. Derrida, 1973), como se poderia pretender ao examinar uma canção tipicamente rotulada como ‘de protesto’. Quinze anos após sua criação, falando ao Correio Braziliense, Chico comentava as distorções que a censura provocava em todos os níveis:

Às vezes, eu mesmo não sei o que eu quis dizer com algumas metáforas de músicas como 'Cálice', por exemplo [...] naquela época havia uma ‘forçação’ de barra muito grande, tanto a favor quanto contra. Ambos os lados liam politicamente o que não era. [...] Já disseram que o verso 'de muito gorda a porca já não anda' de 'Cálice' era uma crítica ao Delfim Netto, que era ministro. E gordo (risos). Indagado sobre o real significado, respondeu: 'não faço a mínima ideia. Esse verso é de Gil' (Homem, 2009, p.120-121).

De fato, algumas metáforas presentes na letra são imediatamente capturáveis. O ‘cálice de vinho tinto de sangue’, por exemplo, não é o da liturgia cristã, instituído na última ceia. Na observação de Fonseca (2013):

O cálice, que seria sagrado, na verdade, encontra-se conspurcado pelo vinho sacrificial, que é o sangue dos cidadãos assassinados pelo regime de exceção. Não é o sangue sagrado da doação, mas o vinho tinto, líquido obscuro, do sacrifício daqueles que lutaram por liberdade e foram imolados/assassinados nas câmaras de tortura, dando a vida pelo ideal de liberdade e justiça, em prol da coletividade (Fonseca, 2013, p.24).

Outras metáforas preservam o mistério, como ‘a porca que não anda’, a ‘faca que não corta’ ou ‘como é difícil, Pai, abrir a porta’, e podem remeter às lucubrações sobre a

ineficiência do estado brasileiro, impregnado de cinismo e corrupção – e as dificuldades do povo sofrido em transpor tais barreiras.

A iteração ‘Cálice – Cale-se’ vai engendrando o que Sant’anna chamou de um acoplamento de significados (Sant’anna, 1986, 256), ampliando a semântica original: vinho como sangue; o cálice do sofrimento e a morte – física e espiritual – na paixão cristã e na ditadura; filho ‘da santa’ e filho ‘da outra’. O momento de extrema agonia do Cristo⁵ sob ameaça de morte une-se aqui à realidade experimentada pelo brasileiro. O espaço lírico de identificação individual com o sagrado é expandido à experiência lírica compartilhada (cf. Silva, 2013) pelas condições sociais de seu tempo.

O clamor insistente ao ‘Pai’ emula as litânicas católicas, apesar da constituição melódica e harmônica da canção ser de natureza diatônica (e não modal, como nos antigos ritos), com progressões de acordes relativamente simples. Mais do que o percurso harmônico, são os uníssonos entre Milton Nascimento e Chico, os intérpretes da gravação, que ecoam as tradicionais monodias cristãs e conferem o ar litúrgico à interpretação.

c) Sinhá (2011)

Apresentamos as letras das duas canções seguintes para apreciação:

Quadro 2 - Letras das canções “Sinhá” e “Salmo”

Sinhá (2011)	Salmo (1985)
<i>Se a dona se banhou Eu não estava lá Por Deus, nosso Senhor Eu não olhei, Sinhá</i>	<i>Meu corpo está sofrendo É grande o meu torpor Eu vou enlanguescendo Rendo-vos mil graças, meu Senhor</i>
<i>Estava lá na roça Sou de olhar ninguém Não tenho mais cobiça Nem enxergo bem</i>	<i>Conturbam-se meus ossos Meu vulto perde a cor Minh'alma está confusa Fustigai-me, meu Senhor</i>
<i>Pra quê me por no tronco Pra quê me aleijar Eu juro a vosmecer Que nunca vi Sinhá</i>	<i>Meu Deus abri-me as portas Da eterna servidão Lançai-me vossa cólera No templo de Sião</i>
<i>Por que me faz tão mal Com olhos tão azuis Me benzo com o sinal Da Santa Cruz</i>	
<i>Eu só cheguei no açude Atrás da sabiá</i>	

⁵ Na passagem bíblica: “E retirou-se outra vez para orar: ‘Meu Pai, se não for possível afastar de mim este cálice sem que eu o beba, faça-se a tua vontade’.” (Mateus 26:42).

ECCOSS - REVISTA CIENTÍFICA

<p><i>Olhava o arvorero Eu não olhei Sinhá</i></p> <p><i>Se a dona se despiu Eu já andava além Estava na amoenda Estava para Xerém</i></p> <p><i>Por que talhar meu corpo Eu não olhei Sinhá Pra quê que vosmecer Meus olhos vai furar</i></p> <p><i>Eu choro em iorubá Mas oro por Jesus Pra quê que vassumcê Me tira a luz</i></p> <p><i>E assim vai se encerrar O canto de um cantor Um voz no pelourinho E ares de senhor</i></p> <p><i>Cantor atormentado Herdeiro sarará Do nome do renome De um feroz senhor de engenho E das mandingas de um escravo Que no engenho enfeitiçou Sinhá</i></p>	
--	--

Fonte: (Chediak, 1999).

À primeira vista, poderia se identificar a canção “Sinhá”, parceria com João Bosco lançada no álbum Chico (2011), como um dos exemplares em que a aguda crítica social de Buarque é exercitada, dado que a presença da escravidão – momento tenebroso e vexatório da constituição histórica brasileira – é trazida com maestria no embate entre o “escravo”, sua “sinhá” e o “senhor de engenho”. Mesmo sob esta chave analítica, a presença do sagrado irrompe na poética do compositor.

No texto, a escravidão é comentada a partir de uma relação que envolve o sagrado e o sensual. Este “sagrado” e o “sensual” também podem ser sublinhados noutros momentos do compositor, como na intersecção de Chico com a obra de Jorge de Lima (cf. Lima, 1997), quando o autor escreveu as letras de “O Grande Circo Místico” (1983), identificando-se com o poeta original nesta díade.

A onipresença da figura da Sinhá, que parece-nos ter conotações eróticas, sagradas e místicas para o eu lírico, também contribui para a construção do espaço do sagrado na canção. A letra evoca estes elementos místicos através da figura enigmática desta mulher, que parece

exercer um poder sobrenatural sobre o escravo, causando uma paixão e devoção que beira à experiência religiosa.

Elencamos aqui outros elementos possíveis de serem examinados dentro da proposta lírica de “Sinhá”:

- Sincretismo: a letra de “Sinhá apresenta referências diretas ao cristianismo, ao citar "Por Deus, nosso Senhor" e "Me benzo com o sinal da Santa Cruz"; e à cultura e religião Iorubá⁶, “Choro em iorubá” e “Das mandingas de um escravo”. Este sincretismo é o primeiro aspecto que podemos apontar na composição. Em "Raças e Classes Sociais no Brasil" (Ianni, 1982), obra seminal do sociólogo brasileiro Octavio Ianni, publicada originalmente em 1960, o autor argumenta que a sociedade brasileira é marcada por este sincretismo e pela complexa mistura de culturas, resultado da presença dos povos originários no país, da colonização portuguesa, da escravidão africana e da imigração europeia, entre outros fatores. Esta mistura criou uma sociedade hierarquizada e desigual, na qual as diferenças raciais estão profundamente enraizadas, e que nos dias atuais seguem sendo tratadas como manifestações do chamado racismo estrutural, tal como exemplificado na relação “escravo – senhor do engenho – sinhá”.

- Personagens e contexto histórico do Brasil escravocrata: a letra retrata personagens típicos do contexto histórico da escravidão no Brasil, como o senhor de engenho, a sinhá e o escravo. A voz lírica, possivelmente um escravo, expressa sua revolta e angústia diante da opressão e da violência a que estaria sendo submetido, ainda que se reafirme inocente no caso de ter espionado a sinhá desnuda em um rio. A capacidade de resistência à aculturação e aos maus tratos demonstrada pelo protagonista ("Eu choro em iorubá / Mas oro por Jesus") revela a força física e mental destes indivíduos, por vezes rebaixados na história oficial como fracos ou submissos, ao lidar com a privação de sua liberdade e identidade.

- Patriarcado e estrutura de classes no Brasil colonial: Chico Buarque discute a estrutura patriarcal da sociedade colonial brasileira, destacando o papel central do patriarca – aqui, o feroz senhor de engenho – como figura de autoridade implacável para com os escravos e de proteção irrestrita para a família.

⁶ A religião e a cultura iorubá – que cultuava os orixás – cobria ampla parte da África e foi trazida ao Brasil no período colonial, influenciando várias religiões típicas que se dispuseram sobre esta mesma matriz. De acordo com Prandi (2020), na sociedade tradicional dos iorubás de tradição oral, “é pelo mito que se alcança o passado e se explica a origem de tudo, é pelo mito que se interpreta o presente e se prediz o futuro, nesta e na outra vida. Como os iorubás não conheciam a escrita, seu corpo mítico era transmitido oralmente. Na diáspora africana, os mitos iorubás reproduziram-se na América, especialmente cultivados pelos seguidores das religiões dos orixás no Brasil e em Cuba. A partir do século XIX, primeiramente estudiosos estrangeiros, sobretudo europeus, e mais tarde letrados iorubás iniciaram a compilação desse vasto patrimônio” (Prandi, 2020, p.18).

- Sexismo e racismo como elementos conformadores da estrutura social nacional: Lélia Gonzalez (2018), ao comentar as relações sexuais entre homens negros⁷ e mulheres brancas no Brasil colonial, lindava como essas relações muitas vezes eram – e ainda podem ser, no cenário atual – estigmatizadas e vistas como uma ameaça à suposta “pureza racial branca” (Gonzalez, 2018), refletindo a persistência de ideologias racistas na sociedade brasileira, mas também de um sexismo que considerava a mulher branca inviolável pelo “potente” e “indomável” homem negro (cf. Gonzalez, 2018).

Trata-se de conclusão semelhante à observada nos experimentos da socióloga Neusa Santos Souza (Souza, 1983), que examinou as interseções entre raça, gênero e sexualidade no contexto brasileiro. Ela argumentava que as relações sexuais entre homens negros e mulheres brancas eram frequentemente marcadas por estereótipos e preconceitos, refletindo as hierarquias de poder e as dinâmicas raciais presentes na sociedade. Souza (1983) destacava como essas relações eram muitas vezes percebidas como transgressoras e subversivas, desafiando as normas sociais estabelecidas em torno da superioridade racial ariana e do controle dos corpos.

- Espaços do cotidiano X espaços do sagrado: a presença do sagrado no cotidiano é estendida pelos elementos religiosos, como a referência à contemplação da natureza na roça, ao açude e à amoenda, que evocam o ambiente rural, em que a espiritualidade e o místico se revelam.

- Forma e estrutura: quanto à versificação, a letra segue um padrão irregular de rimas, alternadas ou simplesmente abandonadas, que reflete a intensidade emocional do narrador. A variação nos comprimentos dos versos pode sugerir um ritmo mais fluido e natural, que acompanha o fluxo de pensamento do personagem. Esta ausência de um padrão rígido contribui para a sensação de espontaneidade e autenticidade na voz lírica. As rimas internas alternadas, quando presentes, adicionam musicalidade e coesão à letra, enquanto as rimas ocasionalmente utilizadas enfatizam pontos-chave ou criam conexões entre os versos.

- Final ambíguo: apesar da construção da letra apoiar-se na sentença de tortura e morte dada pelo senhor ao escravo, a seção final põe em xeque a história narrada nas estrofes anteriores: há uma confissão do personagem principal, indicando que de fato o escravo esteve apaixonado pela sinhá e foi correspondido? O sujeito lírico, em uma ascensão de teor místico, passa imediatamente de escravo submisso à senhor de seu tempo e condição; um cantor conhecido no pelourinho e aquele que enfeitiçou a sinhá.

⁷ Optou-se aqui e nas passagens seguintes pela terminologia encontrada nos escritos originais, a despeito das variações e atualizações encontradas nos estudos étnicos ou de gênero mais recentes.

d) Salmo (1985)

A primeira gravação de “Salmo” foi feita por Cláudio Nucci e Zé Renato para a peça de Augusto Boal, “O Corsário do Rei” (1985), no álbum homônimo de Edu Lobo e Chico Buarque. Repetindo o “O Grande Circo Místico” (1983), reedita-se aqui a parceria musical erigida com letras de Chico e melodia e arranjos de Lobo, com forte dedicação ao sagrado, como observaremos.

A letra de Chico Buarque apresenta uma temática francamente religiosa, ligada à tradição poética e mística depositada no Livro dos Salmos⁸, tomo igualmente valorizado por judeus e cristãos. As duas religiões conferiram aos Salmos um lugar de destaque dentro das práticas de liturgia, da mística e da piedade, conforme aponta Berkovitz, (2023), e o seu legado literário influenciou a tradição das duas ramificações religiosas e a própria cultura ocidental, sendo a “grande coletânea de composições poéticas da Bíblia” (Champlin, 2001, p.2056) e parte de uma antiga e longa tradição na literatura dos hebreus (Champlin, 2001).

Tal como a maioria dos salmos bíblicos⁹ (cf. Champlin, 2001), a letra de “Salmo” (1985) é composta em primeira pessoa, em tom penitente e confessional. O eu lírico expressa um profundo sofrimento físico e espiritual, buscando alívio e redenção através da fé. O ritmo e a estrutura poética, caracterizada por versos curtos e uma sonoridade recitativa, contribui para a solenidade do texto. A repetição de rimas cria uma atmosfera de contemplação e introspecção, evocando uma oração.

Diversas temáticas religiosas são expressas na canção, como se destaca a seguir:

- O poema abre com uma declaração de sofrimento físico e emocional, indicando um estado de torpor e enfraquecimento do corpo pelos erros cometidos, pelo pecado. O eu lírico expressa sua dor espiritual, que também é manifestada fisicamente.
- A submissão e devoção judaico-cristãs estão presentes, pois o eu lírico demonstra uma profunda reverência a Deus, apregoando gratidão e submissão diante das adversidades, como um Jó contemporâneo. A linha "Rendo-vos mil graças, meu Senhor" reflete uma atitude de entrega e confiança na vontade divina, mesmo em meio ao sofrimento.
- O apelo à providência divina é um eixo temático recorrente no Livro dos Salmos e também se apresenta na canção. O indivíduo busca consolo e redenção, apelando a Deus para

⁸ “O moderno título desse livro do Antigo Testamento vem do grego *psalmós*, que indica um cântico para ser cantado com o acompanhamento de algum instrumento de cordas, como a harpa. O verbo grego *psallein* significa ‘tanger’. A *Septuaginta* diz *Psalmoi* como o título do livro. E é da Septuaginta que se deriva nosso título moderno do livro. A *Vulgata Latina* diz, como título, *Liber Psalmorum*. O título hebraico antigo do livro era *Tehillim*, ‘cânticos de louvor’. Esse título refletia o principal conteúdo dessa coletânea em geral” (Champlin, 2001, p.2051).

⁹ O livro de Salmos, tradicionalmente atribuído ao rei Davi e outros autores identificados ou não identificados textualmente, “é uma antologia de cânticos e poemas sagrados dos hebreus. [...] Os temas dos Salmos envolvem não somente louvores [...], mas também alegria e tristeza pessoais, redenção nacional, festividades e eventos históricos. O seu fervor religioso e poder literário têm conferido a essa coletânea uma profunda influência através dos séculos [...]” (Champlin, 2001, p.2051).

que abra as portas da eternidade e o livre da aflição. As referências às "portas" e ao "Templo de Sião" são carregadas de simbolismo e mistérios: as "portas" podem ser interpretadas como um limiar entre a vida terrena e a espiritual, sugerindo a passagem para uma esfera transcendente. O "Templo de Sião" evoca imagens de redenção e a promessa de vida eterna e reconciliação com o divino.

- A complexidade da relação com o sagrado também é tangenciada, em uma mistura complexa de gratidão e submissão, desespero e esperança. Enquanto o eu lírico expressa sua devoção ao "meu Senhor", também questiona a natureza do sofrimento e busca compreender o propósito de toda a dor. Essa ambiguidade reflete a complexidade da experiência, que toma parte nos mistérios aos quais os iniciados são expostos em quaisquer religiões.

- Pessoaalidade e universalidade se misturam na letra de Chico Buarque. Embora apresente um tom intimista, a temática e as imagens empregadas têm o potencial de ressoar experiências universais de dor, sofrimento, expiação, transcendência e busca pelo sentido da vida. Anseios humanos que independeriam do credo pessoal, conectando a canção às experiências e aspirações comuns.

Notamos, portanto, intensa correspondência da letra com a maior parte das temáticas identificadas por Champlin (2001), em seu comentário analítico e exegético, como principais no Livro dos Salmos e que se encontram igualmente presentes na composição de Buarque:

Quadro 3 - Relações temáticas de “Salmo” (1985) e o Livro dos Salmos

Principais temáticas identificadas (Champlin, 2001)	Exemplo em “Salmo” (1985)	Exemplos nos Salmos bíblicos	Exemplo de correspondência
Louvor (Sl. 33; 47; 63; 104; 145-150)	“Rendo-vos mil graças, meu Senhor”	Salmo 33	Hino de louvor à grandeza do Criador. Destaca a soberania de Deus sobre todas as nações.
		Salmo 145	Exalta a grandeza e a bondade de Deus. Destaca as várias qualidades de Deus, como sua grandeza, poder, bondade, compaixão e fidelidade.
Arrependimento e penitência pelo pecado (Sl. 6; 22; 31; 32; 38; 42; 48; 51; 69; 102; 130; 143)	“Conturbam-se meus ossos Meu vulto perde a cor Minh'alma está confusa Fustigai-me, meu Senhor”	Salmo 6	Expressa aflição e súplica por misericórdia divina. O salmista se sente fraco, angustiado e clama a Deus por livramento.
		Salmo 32	O perdão divino após a confissão dos pecados. O salmista reconhece sua culpa, mas também confia na misericórdia de Deus.
		Salmo 38	Retrata a dor física e espiritual do salmista, bem como sua súplica por ajuda divina.
	“Lançai-me vossa cólera No templo de Sião”	Salmo 51	Confissão de pecado e súplica por perdão e restauração espiritual. O

Principais temáticas identificadas (Champlin, 2001)	Exemplo em “Salmo” (1985)	Exemplos nos Salmos bíblicos	Exemplo de correspondência
			salmista reconhece sua transgressão e busca a misericórdia de Deus.
Pedidos de intervenção divina (Sl. 38; 88; 137)	“Lançai-me vossa cólera”	Salmo 38	Ao expressar sua dor física e espiritual, bem como seu reconhecimento de pecado, roga a Deus por ajuda e cura.
	“Fustigai-me, meu Senhor” “Meu Deus abri-me as portas”	Salmo 88	O salmista expressa sua solidão, dor e desespero. Ele clama a Deus por ajuda em meio à sua angústia.
Confissão de fé, submissão e devoção (Sl 94; 97; 103; 136)	“Meu Deus abri-me as portas Da eterna servidão” “Rendo-vos mil graças, meu Senhor”	Salmo 94	Súplica por justiça divina contra os ímpios e opressores. Expressa a confiança do salmista na justiça de Deus e sua crença de que Deus não deixará o mal prevalecer indefinidamente.
		Salmo 97	Proclama a soberania de Deus sobre todas as nações e celebra a justiça e a retidão. Também enfatiza a proteção de Deus sobre os justos e sua ira contra os ímpios.
		Salmo 136	Salmo de ação de graças que enfatiza a fidelidade eterna de Deus e sua bondade demonstrada na criação, na história de Israel e na libertação de seu povo.
A existência da alma e sua sobrevivência à morte (Sl. 16:10-11; 17:15; 31:5; 41:12; 49:9,14,15)	“Minh'alma está confusa Fustigai-me, meu Senhor” “Meu Deus abri-me as portas Da eterna servidão”	Salmo 16	Proteção do poder da morte. Fidelidade do salmista que não permita que vá ao inferno. Deus que mostra o caminho que leva à vida eterna.
		Salmos 17:15	Esperança da vida eterna: “a mim, feita a justiça, verei a tua face; quando despertar, ficarei satisfeito ao contemplar a tua forma”.

Fonte: De autoria, sobre fontes diversas.

Quanto ao quadro acima, frequentemente os eixos temáticos se entrelaçam no mesmo salmo, podendo receber mais de uma realocação. A proposta aqui é somente identificar e reforçar a forte correspondência e filiação da canção à tradição do saltério.

Por certo, letra e melodia de “Salmo” (1985) perfazem uma composição de caráter místico, que pode ser contemplada por um não-professo em qualquer religião. Esta percepção se acentua pela constituição típica da poesia, que à maneira dos salmos, reverbera “as mais profundas experiências e necessidades do coração humano, e assim exercem uma atração permanente sobre as pessoas” (Champlin, 2001, p.2051), acompanhada por um surpreendente desenvolvimento musical, com um gestual melódico e harmônico diatônico e arranjo delicado,

mas que ganha impulso pela modificação sucessiva da tonalidade principal na última seção, em uma modulação de terça maior ascendente – de Fá maior à Lá maior¹⁰.

Realizando o exercício proposto por Berkovitz (2023), de que o saltério estaria aberto às novas e revitalizadas contribuições, pois a experiência humana seria perene – com suas alegrias, aflições e incertezas – e permaneceria assemelhada dos reis bíblicos aos dias atuais, Chico Buarque se coloca entre os quais se atribuiu a autoria do Livro dos Salmos, podendo figurar e compartilhar do cancionero daqueles que estão com a alma angustiada, cansada ou penitente.

3 Considerações finais

O artigo apresentou uma análise lírica, no formato preconizado por Shuker (1998) e Silva (2013) de composições selecionadas de Chico Buarque, sob o aspecto da presença e espaço do sagrado na concepção de quatro de suas canções, “Dueto”, “Cálice”, “Sinhá” e “Salmo”.

Oferece-se aqui uma perspectiva analítica introdutória, sobre a qual outras tantas poderão ser exercitadas, em termos musicais e literários, por exemplo. As letras de Buarque abordam o sagrado e os elementos místicos de maneiras distintas, refletindo as diferentes leituras e interpretações depositadas em seu ofício. Suas canções, como obras multimodais – musicais, literárias e poéticas – comentam e aprofundam ideias sobre a sociedade brasileira, apresentando uma riqueza temática compatível com o que se produziu de melhor na literatura histórica e sociológica nacional.

Sob pena de sucumbir à concisão extremada, a análise das canções de Chico Buarque deve ser ampliada a partir destas primeiras notas, a fim de não ficar circunscrita ao “comentário perspicaz sobre letras de canções e enredos de livros, refletindo basicamente sobre seus conteúdos, não sobre suas formas” (Garcia, 2006, p.189). Considerando a breve análise lírica proposta, esboçamos a presença marcante do sagrado em sua obra. A incursão neste “espaço do sagrado” de Chico é instigante e poderá se estender sobre outras de suas composições – como as sugeridas na seção introdutória deste texto e que ficaram de fora do nosso escopo de pesquisa.

O espaço do sagrado, nas canções analisadas, envolve sincretismo, mistério, sensualidade, dúvida e fé. É sugerido no plano físico por meio de imagens que evocam locais

¹⁰ Dependendo do efeito desejado, modulações mais ou menos súbitas, do ponto de vista formal da canção, podem ser incorporadas. Ao realizar a modulação definitiva de um trecho, as modulações por terça menor ascendente ou descendente oferecem forte contraste entre seções, conforme aprendemos com Arnold Schoenberg (2001).

de intimidade e mistério, como alcovas, tocas e botecos. Mas também nos locais do cotidiano e da labuta, como a amoenda, a roça ou o pelourinho. Esses espaços representam diferentes aspectos da vida humana, onde o sagrado pode ser experimentado por crédulos e incrédulos, em uma analogia que se estende desde os recantos mais íntimos dos indivíduos até os lugares mais comuns e inesperados. Por força desta exclusividade, fala à muita gente.

Ao examinar esta poética do sagrado nas canções de Buarque, o estudo não apenas contribui para revisitarmos uma vez mais a obra do artista na comemoração dos seus 80 anos, mas também oferece um percurso para a educação musical e o letramento, que pode ser útil à educação básica e também à educação especializada em música e literatura.

Referências

BERKOVITZ, Abraham Jacob. *A Life of Psalms in Jewish Late Antiquity*. Philadelphia: University of Pennsylvania/Penn: 2023.

BRASIL. MEC. *Base Nacional Comum Curricular: Ensino Médio*. Brasília: MEC/Secretaria de Educação Básica, 2018.

CARVALHO, Gilberto de. *Chico Buarque: análise poético-musical*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CAVALCANTE, Ronaldo (Org.). *Cultura, religião e sociedade em Chico Buarque de Hollanda*. São Paulo: Recriar, 2019.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Música popular brasileira: poesia menor? *Revista Travessias* [Educação, Cultura, Linguagem e Artes - UNIOESTE], n.3, 2008. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/2993/2342>. Acesso em: 26 jan. 2024.

CESAR, Lígia Vieira. *Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque*. São Paulo; São Carlos: Editora UFSC; Estação Liberdade, 1993.

CHAMPLIN, Russell Norman. *O Antigo Testamento interpretado*. v.4. São Paulo: Hagnos, 2001.

CHEDIAK, Almir. *Songbook Chico Buarque*. v.2, v.4. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, Ed. Universidade de São Paulo, 1973.

ELIADE, Mircea. *The sacred and the profane: the nature of religion*. New York: Hartcourt, Brace & World, 1959.

FONSECA, Aleilton. Cálice que não se cala. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org.). *Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos*. São Paulo: Leya, 2013. p.21-28.

FONTES, Maria Helena Sansão. *Sem fantasia: masculino e feminino em Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Graphia, 1999.

FRITH, Simon. *Music for pleasure: essays in the Sociology of Pop*. Cambridge: Polite Press, 1988.

GARCIA, Walter. Um mapa para se estudar Chico Buarque. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 43, p. 187-202, 2006. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i43p187-202. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34550>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34550>. Acesso em: 27 jan. 2024.

GIL, Gilberto. *Todas as letras*. Organizado por Carlos Rennó. São Paulo: Companhia das Letras, 1996;

GONZALEZ, Lélia. *Lélia Gonzalez: primavera para as rosas negras*. São Paulo: Diáspora Africana, 2018.

HOMEM, Wagner. *Histórias de canções: Chico Buarque*. São Paulo: Leya, 2009.

IANNI, Octávio. *Raças e classes sociais no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

LIMA, Jorge de. *Jorge de Lima: poesia completa*. v.II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Milton Keynes: Open University Press, 1990.

NEGUS, Keith. *Popular music in theory*. Cambridge: Polite Press, 1996.

PERRONE, Charles A. *First Chico Buarque*. 33 1/3 Series. New York: Bloomsbury, 2022.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1986.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Unesp, 2001.

SHUKER, Roy. *Key concepts in popular music*. London; New York, Routledge, 1998.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. A lírica buarqueana. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org.). *Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos*. São Paulo: Leya, 2013. p.29-62.

SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro: as vicissitudes do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

STROUD, Sean. *The defense of tradition in Brazilian popular music: politics, culture sand the creation of musica popular brasileira*. Birlington: Ashgate Publishing Company, 2008.

TATIT, Luiz. *O cancionista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. Fora do povo, só Chico Buarque é realmente grande. *Jornal do Brasil* [artigo], p.05, 12 de novembro de 1977.

WERNECK, Humberto. *Chico Buarque: letra e música*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

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