



Modernismo e música brasileira: uma análise músico-literária da canção *Iracema voou*, de Chico Buarque

Alfredo Werney Lima Torres¹

Categoria: Comunicação

Resumo: As pesquisas no Brasil que articulam música e literatura cresceram de forma significativa nas últimas décadas. No que se refere especificamente às relações entre a literatura e a música popular brasileira, Chico Buarque de Hollanda é um dos compositores mais estudados, visto que sua obra situa-se no liame entre o discurso cancional e o literário. O presente artigo pretende estudar a relação entre a canção “Iracema voou”, de Chico Buarque, e a estética proposta pelos pensadores do Modernismo de 1922, sobretudo Mário de Andrade. Partimos da percepção que há um visível diálogo intertextual entre a referida canção e a estética defendida por Mário de Andrade no livro *A escrava que não era Isaura*. Procedimentos modernistas, como a linguagem sintética, o uso da ironia, a concisão e a sintaxe não linear, podem ser observados na construção músico-literária de “Iracema voou”.

Palavras-chave: Chico Buarque. Mário de Andrade. Iracema voou. Modernismo brasileiro.

Modernism and Brazilian music: a musician-literary analysis of the song “Iracema voou”, by Chico Buarque.

Abstract: Research in Brazil that articulates music and literature has grown significantly in recent decades. Concerning the relations between literature and Brazilian popular music, Chico Buarque de Hollanda is one of the most studied composers, since his work is situated between literature and popular song. The present article intends to study the relationship between the song "Iracema voou", composed by Chico Buarque, and the aesthetics proposed by Modernism of 1922, especially by the writer Mário de Andrade. We understand that there is a visible intertextual dialogue between the said song and the aesthetic defended by Mário de Andrade in the book "A escrava que não era Isaura." Modernist procedures, such as synthetic language, the use of irony, concision, and non-linear syntax, can be observed in the musician-literary construction of "Iracema voou".

Keywords: Chico Buarque. Mário de Andrade. Iracema voou. Brazilian modernism.

Introdução

Os estudos que articulam música popular e literatura brasileira tiveram um crescimento considerável nas últimas décadas, embora não exista ainda um panorama claro do diálogo empreendido entre o discurso da canção popular e o modernismo na perspectiva de Mário de Andrade. Pesquisadores como Affonso Romano de Sant’Anna, Santuza Naves, Augusto de Campos e José Miguel Wisnik procuraram, por diferentes

¹ Doutorando em Música, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Programa de Pós-Graduação em Música, alfredoviola@hotmail.com.



caminhos, entender o diálogo entre modernistas e compositores populares. Porém, o que encontramos, de uma maneira geral, são textos fragmentados, que não formam ainda uma visão coesa desse encontro proífico entre literatura acadêmica e música popular urbana.

A década de 1960, com o surgimento da bossa nova, foi uma época em que esse diálogo se acentuou. Vinícius de Moraes, ao mesmo tempo poeta do livro e da canção, foi um dos que promoveram essa articulação, fazendo da música popular um forte instrumento de interpretação da realidade urbana brasileira, uma das formas de “riflessione brasiliana” (WISNIK, 2004, p. 215). Chico Buarque de Holanda é um desses intérpretes do Brasil via canção popular. Ele se tornou um dos responsáveis pela constante associação que o leitor/ouvinte faz, no contexto da chamada MPB, entre poesia escrita e poesia cantada. Nascido em uma casa frequentada por escritores, a paixão do compositor pela literatura foi se delineando desde muito cedo. Por vezes, como no documentário *Chico: artista brasileiro*, de Miguel Faria Jr, ele chegou a declarar: “Me sinto profissionalmente mais um escritor do que um músico. Eu conheço a literatura mais do que a música”².

O trabalho musical de Chico Buarque está, com efeito, impregnado de elementos e técnicas de construção textual próprias do universo da literatura. Seu contato diário com a poesia e com a prosa dos livros fez com que o compositor construísse letras que travam um visível diálogo com a série literária. Em seu cancionário, encontramos sonetos, redondilhas, baladas, textos metrificados e diversos intertextos com autores canônicos da literatura, como Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meirelles, Guimarães Rosa, Jorge de Lima e Bertolt Brecht. Além de pensar nos aspectos orais da canção, Chico Buarque procura construir uma lírica auto-reflexiva. De modo análogo à obra de poetas como Carlos Drummond, ele elabora textos que, além de sua capacidade de imersão na realidade brasileira, refletem, constantemente, sobre o próprio processo de criação textual. Isso porque se utiliza de expedientes característicos da poesia escrita, como a construção de diversas imagens metafóricas, a utilização de formas poéticas já consagradas pela tradição, a expressividade fono-estilística, o diálogo intertextual com a literatura brasileira e universal.

² In: CHICO: artista brasileiro. Produção de Miguel Faria Júnior. Rio de Janeiro: Sony Pictures, 2015 - DVD, 82min.



No presente artigo, objetivamos analisar a canção “Iracema Voou”, presente no disco *As cidades*, a partir das relações que ela estabelece com a moderna literatura brasileira. O Modernismo abordado neste artigo, visto que houve variadas experiências modernistas no Brasil, é o movimento literário realizado na cidade de São Paulo, que teve como principal meio de divulgação a Semana de Arte Moderna de 22, sob a regência de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Graça Aranha, dentre outros intelectuais. De forma mais específica, relacionaremos a canção aqui analisada com o pensamento estético de Mário de Andrade. Pautado nessa concepção de modernismo, este texto surge a partir da seguinte problemática: como a canção “Iracema voou” se inter-relaciona com o universo estético da literatura moderna do Brasil? Para chegar a conclusões mais seguras, dialogaremos com autores de diferentes linhas teóricas, principalmente com Mário de Andrade, Santuza Cambraia Naves e Luiz Tatit.

Em linhas gerais, defendemos a ideia de que a obra “Iracema voou” está pautada por um intenso diálogo intertextual com a moderna poesia brasileira. Procedimentos utilizados nessa obra – a linguagem coloquial, a ironia, a sintaxe não linear, a reconstrução da tradição literária e a linguagem como síntese – assemelham-se com a estética anunciada por Mário de Andrade no livro *A escrava que não era Isaura* (1924). Consideramos que alguns destes procedimentos presentes no plano da letra também podem ser observados no plano da música. Na que tange à música, eles se relevam a partir do arranjo mais conciso e menos denso no que se refere à textura musical, da melodia que se molda às instabilidades rítmicas da fala e da interpretação contrária ao excesso de expressão.

Compreendemos a canção na perspectiva da semiótica desenvolvida pelo pesquisador e músico Luiz Tatit (2007), isto é, como um sistema híbrido cujo sentido é construído a partir da articulação de, pelo menos, dois domínios semióticos: a melodia e a letra. Dessa forma, entendemos que a obra de Chico Buarque, embora estando intimamente ligada à série literária, é essencial examiná-las enquanto canção, pois o seu julgamento como sendo um poema feito para ser lido é unilateral e incapaz de descortinar suas potencialidades. Na mesma perspectiva de Flávio Barbeitas (2007, p. 37), consideramos que “a vinculação corpórea, vocálica, patente na palavra cantada,



problematiza o texto como código linguístico e o insere num outro campo de relações tradicionalmente desprezado pela epistemologia”.

1 As canções de Chico Buarque e a moderna poesia brasileira

As reformulações estéticas propostas pelo Modernismo literário de 1922 teve continuidade em diversos setores da arte brasileira, inclusive na música popular, embora saibamos que intelectuais, como o próprio Mário de Andrade, faziam severas críticas à canção difundida pelo rádio. Na realidade, muitos compositores da MPB, como Caetano Veloso, Edu Lobo, Gilberto Gil, Tom Jobim e Chico Buarque, sequer haviam nascido quando eclodiu o movimento modernista. O poeta Vinícius de Moraes, um dos artistas mais experientes dessa geração, era uma criança com apenas oito anos de idade. No entanto, as ressonâncias das ideias modernistas chegaram até essa plêiade de músicos e poetas da canção.

A pesquisadora Santuza Naves (2015, p. 42) afirmou que “o projeto musical de Mário, voltado para o ideal de formação, foi atualizado pelos mentores da ideia de MPB, que procuraram ‘costurar’ o Brasil através da música”. Em sua compressão, Mário de Andrade deixou como herança “um modelo edificante, sério e uma visão de arte como empreendimento didático e construtivo” (idem). Oswald de Andrade, por sua vez, transmitiu como legado “uma postura anárquica, zombeteira, descrente de qualquer intuito instrutivo e tendente a desconstruir ideias cristalizadas” (NAVES, 2015, p. 47). Movimentos como o Tropicalismo e a bossa nova estabeleceram um diálogo intenso com os autores modernos. A poesia como “síntese, invenção e surpresa” (ANDRADE, 2011, p. 63) e o tom zombeteiro de Oswald de Andrade encontraram eco nas experiências tropicalistas; enquanto a dicção mais depurada, a simplicidade e o espírito apolíneo de Mário de Andrade encontraram eco em diversas letras da bossa nova.

O projeto de reconstrução musical e literária empreendido pelos bossanovistas chamou a atenção de jovens músicos que começaram a erigir suas carreiras artísticas na década de 1960, dentre eles Chico Buarque de Hollanda. Esse compositor faria, posteriormente, uma profícua parceria com o pianista Antônio Carlos Jobim. Alguns sucessos do “maestro soberano” tiveram letras elaboradas por Chico Buarque – a exemplo de “Retrato em branco e preto”, “Sabiá”, “Anos dourados” e “Piano na mangueira”. Ele também fez parceria com Vinícius de Moraes, poeta que, encantado com



as ideias dos intelectuais modernistas, chegou a dizer que a bossa deveria ter – para a música popular – a mesma importância que teve a Semana de Arte Moderna de 1922 para a literatura (DINIZ, 2008).

As canções de Chico Buarque, devido à relação isotópica entre melodia e letra, não podem ser examinadas apenas por meio de seus aspectos musicais. Da mesma forma, não é salutar retirar a letra de sua junção orgânica com a melodia e analisá-la como se fosse um poema feito para ser lido. Porém, mesmo não sendo exatamente um poeta do livro, no trabalho músico-literário desse compositor, muitas vezes, a palavra é experimentada como palavra e não como “simples substituto do objeto nomeado” (JAKOBSON, 1978, p. 177). Há quem o considere um verdadeiro artesão da linguagem, um “alquimista verbal” (MENESES, 2002, p. 197).

Por serem elaboradas com muita expressividade no que se refere aos seus aspectos linguísticos – sonoridade, metáforas, imagens – as letras buarqueanas chamam a atenção porque, além disso, elas criam pequenas narrativas e estabelecem com o interlocutor uma conversa descontraída, como “quem senta e conta uma história para os amigos” (FISCHER, 2009, p. 296). Essa espontaneidade criativa de sua escrita esconde um artesanato poético muito elaborado e não deixa transparecer, para os ouvintes mais apressados, o acentuado diálogo empreendido com a tradição literária brasileira. Em um ensaio esclarecedor, o letrista Carlos Rennó assegura que a obra de autores como Caetano Veloso, Cole Porter, Bob Dylan e Chico Buarque, está situada no limite entre a poesia da série literária e a poesia cantada, levando em consideração “o enorme engenho-e-arte do conjunto de suas letras e músicas (de suas poemúsicas, digamos assim) ou particularmente da porção mais engenhosa e artística, do ponto de vista poético especialmente, de seus repertórios” (RENNÓ, 2014, p. 166).

O cancionário de Chico Buarque, não raro, apresenta uma relação intertextual com os poetas brasileiros modernos da década de 1930. Canções como “Flor da idade”, “Até o fim”, “Cara a cara”, por exemplo, fazem alusão a poemas de Carlos Drummond de Andrade. A relação, na maioria das vezes, não é manifesta, pois o seu trabalho é tecido por meio de uma intertextualidade implícita³. Algumas operações estilísticas utilizadas pelos escritores da literatura moderna brasileira estão presentes na construção de suas

³ Processo de construção textual em que não há a citação expressa da fonte, “cabendo ao interlocutor recuperá-la na memória para reconstruir o sentido do texto, como nas alusões, na paródia, em certos tipos de paráfrase e de ironia” (KOCH, 2011, p. 63).



composições. Destacamos as seguintes: I. A inserção do cotidiano (“Logo eu?”, “Cotidiano”); II. A linguagem coloquial (“Meu caro amigo”, “Feijoada completa”); III. A concisão (“A Rita”, “Iracema voo”); IV. A ironia (“Acorda amor”; “Partido alto”); VI. A utilização da paródia (“Doze anos”, “Até o fim”).

Algumas dessas constantes estéticas também podem ser percebidas na construção musical *stricto sensu*, uma vez que o contato entre os signos musicais e literários faz com que um sistema de significação afete o outro. Há, portanto, uma “contaminação feliz” (WISNIK, 2004, p. 218) entre os elementos advindos da literatura moderna e os componentes musicais. Nesse processo de “contaminação”, vemos que o material literário manifesta-se no musical por meio de arranjos econômicos e elaborados com uma textura musical leve, de melodias com poucas notas e da voz cantada de forma mais intimista. As gravações da bossa nova contribuíram para estabelecer essa nova estética, em especial o trabalho de João Gilberto, músico que procura atingir o perfeito equilíbrio entre o texto e a melodia através do canto falado e do violão tocado em contraponto com a voz, eliminando tudo que seja capaz de desestabilizar a clareza apolínea desse sistema de signos. A seguir, mostraremos que a canção “Iracema voou” é uma das composições de Chico Buarque que se filia a essa concepção músico-literária.

2 *Iracema voou*: o encontro entre música popular e tradição literária

Após um intervalo de três anos sem gravar em estúdios, Chico Buarque lança o disco *As cidades*, em 1998. Passadas duas décadas, o disco ainda continua despertando o interesse do público ouvinte de música brasileira, de músicos especializados e de pesquisadores. A sonoridade, os arranjos e a capacidade de interpretação da realidade urbana brasileira tornam essa obra uma das mais significativas de seu cancioneiro. O cenário apresentado nas canções parece não ter se modificado drasticamente: as Iracemas continuam indo para os Estados Unidos tentar uma vida mais próspera; as meninas “peitinhos de pitomba” continuam vendendo suas bugigangas em Copacabana; os trabalhadores rurais zanzando periferia afora; o carnaval e a Mangueira garbosos, girando como cata-vento e os poetas e cantores, com mil refletores, ainda sonham em conquistar suas Cecílias.



Estamos diante de um trabalho músico-literário que procura expressar a multiplicidade de vozes e de culturas do Brasil contemporâneo. É possível notar que o compositor pretendeu captar a dinâmica da vida urbana brasileira em suas diversas matizes, mostrando, sobretudo, os personagens que estão fora do “quadro oficial”, como malandros, prostitutas, imigrantes em situação irregular, trabalhadores sem-terra, vendedores ambulantes. Um exame da capa do disco, elaborada pelo artista gráfico Gringo Cardia, é o primeiro passo para entendermos o seu conteúdo sonoro, pois nela o rosto de Chico Buarque aparece transfigurado em diferentes etnias: negra, nórdica, oriental e árabe. É possível vermos ainda, no encarte desse álbum, a imagem do cancionista transformado em um ameríndio. Essas imagens criam um painel do Brasil, um país mestiço, onde a confluência de várias etnias delineou uma cultura bastante complexa e contraditória.

O álbum é formado por onze composições: “Carioca”, “Iracema voou”, “Sonhos sonhos são”, “A ostra e o vento”, “Xote da navegação”, “Você, você”, “Assentamento”, “Injuriado”, “Aquela mulher”, “Cecília”, “Chão de esmeraldas”. Dessas obras, quatro são regravações. Em termos gerais, ouvimos canções que evitam tanto a dicção acentuadamente política que marcou alguns discos de Chico Buarque na década de 1970 – *Construção* (1971) e *Sinal Fechado* (1974) –, quanto o tom eloquente (“a estética da monumentalidade”⁴, para usar um termo de Santuza Naves). Dessa forma, o disco apresenta texturas musicais menos densas, um tratamento orquestral centrado nas cordas friccionadas e um acompanhamento harmônico conduzido, principalmente, pelo violão.

“Iracema voou” é uma das obras do disco que se tornou mais conhecida pelo público. O elemento mais visível de sua composição é a síntese, recurso muito caro à poesia modernista. Lembremos que, na visão de Mário de Andrade, o texto deveria ser “resumo, essência, substrato” (ANDRADE, 2010, p. 65). Essa canção possui apenas duas estrofes, mas, a despeito de sua curta extensão, nela se desenrola uma estória com espaço, personagens, confluência de tempos, intertextos:

Iracema voou

⁴ Estética da monumentalidade é um termo que se refere ao projeto de totalidade que se caracteriza pelo excesso e pela gravidade. Ela se manifesta na música através das obras sinfônicas, da abundância e diversidade de instrumentos musicais, dos extremos dinâmicos, da quantidade de temas diferentes e da complexidade do desenvolvimento (NAVES, 1998).



Para a América
Leva roupa de lã
E anda lépida
Vê um filme de quando em vez
Não domina o idioma inglês
Lava chão numa casa de chá

Tem saído ao luar
Com um mímico
Ambiciona estudar
Canto lírico
Não dá mole pra polícia
Se puder, vai ficando por lá
Tem saudade do Ceará
Mas não muita
Uns dias, afoita
Me liga a cobrar:
- É Iracema da América
(HOLLANDA, 2006, p. 415)

O tema abordado, muito atual, é a migração de mulheres brasileiras, que buscam condições de vida melhor nos Estados Unidos (América). As dificuldades encontradas no percurso são muitas, como a comunicação em língua estrangeira (“Não domina o idioma inglês”), o estabelecimento no mundo do trabalho (“Lava chão numa casa de chá”), a ilegalidade (“Não dá mole pra polícia/ Se puder vai ficando por lá”), as condições climáticas (“Leva roupa de lã e anda lépida”) e a distância da terra natal (“Tem saudade do Ceará”). No entanto, Iracema “vai ficando por lá” enquanto for possível e, nos momentos de saudade, ela procura manter contato com o Brasil por meio de telefonemas (“Uns dias afoita / Me liga a cobrar”).

Alguns procedimentos de “Iracema voou” se inter-relacionam com o modernismo. A letra poética dessa canção é eminentemente visual, composta de recortes narrativos, embora possamos extrair dela uma estória; o discurso é coloquial e marcado por um “lirismo levemente irônico” (BRITTO, 2009, p. 140), em que o eu lírico nos mostra as pequenas experiências cotidianas do sujeito imerso no mundo fragmentado das urbes. Ademais, a letra poética trava um nítido diálogo com a tradição literária brasileira, no caso com o romance *Iracema*, de José de Alencar.

É possível fazer um paralelo entre as duas Iracemas. O sujeito lírico, que só se apresenta no final (Uns dias afoita/ me liga a cobrar), cria uma narrativa que aproxima as duas personagens: elas são cearenses, deixaram a família para se aventurar em outra



vida e representam um confronto de diferentes culturas, já que existe um contato amoroso com a figura do estrangeiro (Tem saído ao luar/ Com um mímico). O que Chico Buarque faz, na realidade, é uma espécie síntese atualizada do romance de José de Alencar, apontando para os aspectos mais recentes dos processos de dominação social.

É certo que escritor cearense se utiliza de uma linguagem composta de imagens idílicas e permeada por um lirismo amoroso que, de certa forma, escamoteia a violência excessiva que houve no processo de colonização no Brasil, representado pelo confronto entre europeus e ameríndios. Além disso, sua narrativa deixa transparecer, ao fim e ao cabo, que “o risco do sofrimento e morte é aceito pelo selvagem sem qualquer hesitação, como se sua atitude devota para com o branco representasse o cumprimento dum destino” (BOSI, 1992, p. 179). Porém, mesmo que seja apresentada como pano de fundo, a violência existente na fundação da cultura brasileira é mencionada no romance:

— Tupã deu à grande nação tabajara toda esta terra. Nós guardamos as serras, donde manam os córregos, com os frescos ipus onde cresce a maniva e o algodão; e abandonamos ao bárbaro potiguara, comedor de camarão, as areias nuas do mar, com os secos tabuleiros sem água e sem florestas. Agora os pescadores da praia, sempre vencidos, deixam vir pelo mar a raça branca dos guerreiros de fogo, inimigos de Tupã. Já os emboabas estiveram no Jaguaribe; logo estarão em nossos campos; e com eles os potiguaras. Faremos nós, senhores das aldeias, como a pomba, que se encolhe em seu ninho, quando a serpente enrosca pelos galhos? (ALENCAR, 2006, p. 22-23).

Moacyr, filho de Iracema e Martim, é o representante dessa síntese tensa. Ele é o filho da dor, o resultado de uma cultura edificada por meio de intermináveis combates entre as diferentes etnias. A passagem do romance que se segue é significativa:

Iracema cuidou que o seio rompia-se; e buscou a margem do rio, onde crescia o coqueiro.
Estreitou-se com a haste da palmeira. A dor lacerou suas entranhas; porém logo o choro infantil inundou todo o seu ser de júbilo.
A jovem mãe, orgulhosa de tanta ventura, tomou o tenro filho nos braços e com ele arrojou-se às águas límpidas do rio.
Depois suspendeu-o à teta mimosa; seus olhos então o envolviam de tristeza e amor.
— Tu és Moacir, o nascido de meu sofrimento.
(ALENCAR, 2006, p. 74-75).

A letra de Chico Buarque também ressalta o conflito entre diferentes culturas, mas agora em outra pauta, posto que os instrumentos de dominação do mundo

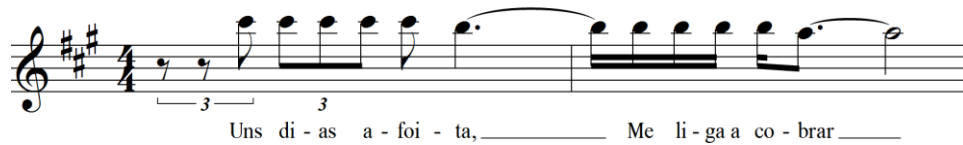


contemporâneo são mais refinados, estão para além de uma ideologia centralizadora. Recorremos ao pensamento de Michel Foucault, que contesta a existência de uma configuração global de poder, mostrando que este possui uma forma capilar de existir, está no nível dos indivíduos e “atinge seus corpos, vem se inserir em seus gestos, suas atitudes, seus discursos, sua aprendizagem, sua vida quotidiana” (FOUCAULT, 2006, p. 131). Chico Buarque explora essas formas difusas de poder em sua canção, mostrando que ele se revela por meio das relações de trabalho (Lava chão numa casa de chá), pela linguagem (Não domina o idioma inglês) e através do discurso da arte (Vê um filme de quando em vez).

Em última análise, o compositor realizou uma reconstrução da tradição, assinalando que o universo indianista narrado no romance de José de Alencar ganhou novas configurações no cenário brasileiro contemporâneo. Ao escutarmos a canção de forma analítica ficamos com a impressão de que, na realidade, as duas Iracemas são muito semelhantes, pois elas representam, apesar da distância histórica, as variadas formas de colonização presentes no Brasil.

Em relação aos aspectos musicais, destacamos o arranjo de Luiz Cláudio Ramos, que nos ajuda a compreender de forma mais significativa o discurso da letra poética. O tratamento musical procura não sobrepular o texto, por isso ele cresce – no que se refere à textura e à dinâmica – de forma gradativa, fazendo com que a voz do cantor permaneça em um plano sonoro de destaque. A primeira vez que a canção é cantada na íntegra, o acompanhamento harmônico é realizado por dois violões. Em sua repetição, são inseridos novos timbres (cordas friccionadas, piano, contrabaixo) e a marcação rítmica da bateria. Essa gradação sonora reforça a inquietude de Iracema que, “afoita”, liga a cobrar para sua terra natal. Para Luiz Tatit (2007, p. 94), o tempo “rege a duração, estendo-a ou contraindo-a, de acordo com as oscilações ligadas à ‘vida interior’ do sujeito enunciativo”. Nessa perspectiva, notamos que a sucessão de semicolcheias da frase “Me liga a cobrar”, por conta da curta duração entre as notas, enfatiza o carácter de pressa do sujeito enunciativo⁵:

⁵ Transcrição musical realizada pelo autor do texto.



Sugestivo também é a proximidade dessa canção com o estilo do foxtrote norte-americano. Esse ritmo dançante, muito apreciado pela elite brasileira na década de 1930, contribuiu para popularizar o estilo de vida norte-americana, que afluía como o paradigma de civilização moderna. Percebemos, desse modo, que a presença do foxtrote funciona como uma forma de localização espacial da personagem (notemos que a música, por si só, é capaz de situá-la no ambiente dos Estados Unidos). Além disso, por estar associado à manifestação da elegância, esse gênero musical, embora mitigado pela leve inclinação irônica de Chico Buarque, faz com que a letra não resvale para um sentimento de dor e angústia existencial. Por certo, estes sentimentos não combinariam com a estética do disco *As cidades*.

3 Considerações finais

O projeto poético-musical do Modernismo de 1922, especialmente em sua vertente orquestrada por Mário de Andrade, excedeu os limites da literatura acadêmica e da música erudita brasileira. Gêneros de música popular urbana como a bossa nova e movimentos artísticos como o Tropicalismo deram continuidade às ideias do poeta modernista. As gerações pós-bossa, formada por compositores como Edu Lobo e Chico Buarque, do mesmo modo, estabeleceram variadas relações dialógicas com o estilo modernista.

A canção “Iracema voou” é um exemplo de uma obra – como pudemos ver – que busca uma contenção retórica, assimilando as experiências fragmentadas do cotidiano de uma grande cidade, por meio de uma construção fraseológica “mais enérgica, sugestiva, rápida e simples” (ANDRADE, 2010, p. 48). Por este motivo, ressaltamos que há um vínculo entre essa canção e a visão estética de Mário de Andrade registrada no livro *A escrava que não era Isaura*.

Na linha teórica da semiótica da canção, argumentamos que o julgamento da letra poética separado de sua estrutura musical é insuficiente para apreendermos os efeitos



de sentido gerados pelo discurso cancional. Desse modo, estamos conscientes de que os procedimentos que fazem uma letra de canção funcionar de forma eficiente são diferentes dos procedimentos utilizados para a escrita de um poema *stricto sensu*. Por essa razão, a canção popular “não precisa ser legitimada pela poesia literária” (MELLER, 2015, p. 91). Entretanto, na análise aqui apresentada, mostramos que, mesmo sabendo da ligação orgânica entre o elemento discursivo e o musical, o exame da canção de Chico Buarque a partir do diálogo travado com a tradição literária brasileira é determinante para percebermos a tessitura poética de sua letra. Isso porque o cancionista, além de pensar nos efeitos produzidos pela junção da letra com a melodia, também explora o potencial de sedução da palavra.

Em conclusão, entendemos ser necessário responder, de modo mais sucinto, a seguinte questão que norteou este trabalho: De que modo a canção “Iracema voou” está inter-relacionada com o pensamento modernista de Mário de Andrade? Dois procedimentos, em especial, revelam essa ligação intertextual: 1. No que se refere ao plano da letra, há um processo de construção que mantém estreita ligação com a série literária. O texto de Chico Buarque busca atingir a síntese e a rapidez do lirismo moderno, engendrando uma linguagem poética que, mesmo com uma visível capacidade de narração, mostra-se fragmentada e composta com uma sintaxe não-linear. 2. No que se refere ao plano da música, há uma clara convergência entre o processo de criação poética do texto e a concepção musical. Isso pode ser observado no arranjo musical conciso, composto com texturas musicais leves, e na forte ligação das escolhas musicais (harmonia, timbres, ritmo e melodia) com o conteúdo da letra.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. **A escrava que não é Isaura**: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- ANDRADE, Oswald de. “Manifesto da poesia pau-brasil”. In: Andrade, Oswald de. **Obras Completas**: A utopia antropofágica. São Paulo: Globo, 2011.
- ALENCAR, José de. **Iracema**. Série bom livro. 36 ed. São Paulo: Editora Ática, 2006.
- BOSI, Alfredo. “Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar”. In: **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BARBEITAS, Flávio. **A música habita a linguagem**: teoria da música e noção de musicalidade na poesia. 2007. 201 f. Tese. (Doutorado em Estudos Literários – Literatura Comparada) – Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2007.
- BRITTO, Jomard Muniz de. **Do modernismo à Bossa Nova**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.



- DINIZ, Júlio. **Bossa Nova**: um retrato em branco e preto. Rio de Janeiro: Ed. Puc-Rio/Santander Universidades, 2008.
- FISCHER, Luís Augusto. “A Iracema de Chico”. In: FERNADES, Rinaldo de (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, 2009.
- FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. 22 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. **Tantas palavras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- JAKOBSON, Roman. “O que é poesia?”. In: TOLEDO, Dionísio (org.). **Círculo Linguístico de Praga**: estruturalismo e semiologia. Porto Alegre: Ed. Globo, 1978.
- KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **O texto e a construção dos sentidos**. 10 ed. São Paulo: Contexto, 2011.
- MELLER, Lauro. **Poetas ou cancionistas**: uma discussão sobre música popular e poesia literária. Curitiba: Appris, 2015.
- MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico**: poesia e política em Chico Buarque. 3 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- NAVES, Santuza Cambraia. **A canção brasileira**: Leituras do Brasil através da música. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2015.
- NAVES, Santuza Cambraia. **O violão azul**: modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- RENNÓ, Carlos. **O voo das palavras cantadas**. São Paulo: Dash Editora, 2014.
- TATIT, Luiz. **A semiótica da canção**: melodia e letra. 3 ed. São Paulo: Editora Escuta, 2007.
- WISNIK, José Miguel. **Sem receita**: ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.