

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

INICIAÇÃO CIENTÍFICA (IC)
RELATÓRIO FINAL

A EXPLORAÇÃO DO TIMBRE A DA ORALIDADE
NA COMPOSIÇÃO DE CANÇÕES POPULARES

PESQUISADOR: MARCELO COSTA SEGRETO

ORIENTADOR: PROF. DR. PAULO DE TARSO CAMARGO CAMBRAIA SALLES

AGÊNCIA FINANCIADORA: FAPESP

São Paulo

2010

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles, pela receptividade e orientação. A Sergio Molina, João Bandeira, Ivan Vilela, Regina Machado, Carlos Rennó, Walter Garcia e Luiz Tatit pelas entrevistas. A Aylton Escobar pela orientação em meu trabalho de composição. A Gil Jardim pela atenção e críticas preciosas. A Filarmônica de Pasárgada, pelo espaço de pensamento e criação. A Paula Mirhan, Fernando Henna, Paulo Ramos, Raquel Rojas, Rubens de Oliveira e Migue Antar, pela interpretação da canção “Conceição”. A Fábio Barros, pelo cuidado na gravação e edição. A Fapesp (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) pela concessão da bolsa de estudos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	4
1. A ESPECIFICIDADE DA CANÇÃO BRASILEIRA NO SÉCULO XX	
1.1. O (en)canto da voz	6
1.2. A canção popular no Brasil	8
1.3. A formalização artística na canção popular	26
1.4. Perspectivas atuais da canção brasileira	38
2. O TIMBRE	
2.1. Procedimentos composicionais da música erudita do século XX	43
2.2. O uso do timbre na canção popular	48
2.3. Análise da canção <i>Jóia</i> de Caetano Veloso	52
3. A ORALIDADE	
3.1. O caráter entoativo da canção popular	66
3.2. Oralidade e vocalidade	70
3.3. A abordagem semiótica	77
3.3.1. Figurativização	77
3.3.2. Tematização	86
3.3.3. Passionalização	89
3.4. Análise da canção <i>Complexo de épico</i> de Tom Zé	92
4. “CONCEIÇÃO”: UMA PROPOSTA COMPOSICIONAL	
4.1. Análise e composição	102
4.2. Correspondências entre a música e o texto	103
4.3. “Conceição”	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	111
ANEXO	
Entrevistas	113
Transcrição da canção “Jóia”	154
Partitura de “Conceição”	161
Ficha técnica da gravação	166

INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende estudar a canção popular brasileira a partir de duas abordagens muito distintas. Por um lado, com base nos estudos desenvolvidos por Luiz Tatit, o seu estabelecimento como linguagem específica onde a oralidade exerce um papel fundamental. Por outro, uma abordagem musical que se debruce sobre as relações entre a canção e a música (no caso desta pesquisa, a composição não-tonal, a partir do timbre), relações que, apesar de não constituírem a sua linguagem propriamente dita, acabam participando do processo de criação.

O primeiro capítulo, *A especificidade da canção popular brasileira no século XX*, tem como objetivo cobrir algumas discussões fundamentais realizadas pelos principais estudiosos do assunto, para que se possa avaliar a importância deste gênero artístico dentro da cultura de nosso país. Assim, apoiando-se na obra de Luiz Tatit, traçaremos uma espécie de panorama histórico, ressaltando a presença da oralidade (um dos temas desta pesquisa) desde os primórdios de nossa canção até às produções mais recentes. Trataremos também da sua relação de proximidade com o mercado do entretenimento e do que parece constituir uma característica própria da canção no Brasil: a formação de uma linguagem atravessada por outras linguagens. Nesse sentido, contaremos com a abordagem de José Miguel Wisnik que identifica na permeabilidade entre as esferas erudita e popular um dado extremamente relevante de nossa produção. Ligado a este assunto, discutiremos a questão da formalização artística na canção popular em contraposição ao processo de formalização presente nas artes eruditas e a questão da inventividade (inovação da linguagem). Por fim, observaremos os debates atuais acerca da transformação da posição deste gênero dentro da cultura brasileira.

No segundo capítulo, *O timbre*, estudaremos alguns procedimentos composicionais característicos da música erudita do século XX, quando a música deixa de ser estruturada apenas a partir da funcionalidade harmônica dos acordes e da discursividade decorrente de sua combinação. O interesse volta-se para o aspecto sonoro com o trabalho sobre o timbre, a textura e o ritmo. Falaremos do uso do timbre na canção popular e analisaremos a canção “Jóia” de Caetano Veloso.

O terceiro capítulo, *A oralidade*, aprofundará alguns assuntos relacionados a esta questão na canção popular: o caráter entoativo (a relação da canção com a fala) que lhe concede o estatuto de linguagem específica em relação às outras artes como a música e a literatura. Para isso, estudaremos a abordagem semiótica da canção realizada por Luiz Tatit

que identifica três procedimentos composicionais: figurativização, tematização e passionalização. Poderemos então compreender a distinção entre a linguagem da música instrumental e a linguagem da canção popular, bem como entre a vocalidade (a melodia do canto ligada a música) e a oralidade (a melodia do canto ligada a fala) entendendo-as como diferentes formas de expressão artística. Ao final, analisaremos a canção “Complexo de épico” de Tom Zé.

No quarto capítulo, “*Conceição*”: *uma proposta composicional*, será realizado um comentário breve a respeito da atividade de criação de uma canção popular desenvolvida no decorrer desta pesquisa. A composição se fará a partir de elementos analisados nos capítulos anteriores e terá como objetivo a produção de uma obra que, apesar de inserida dentro do universo e da linguagem da canção popular, possa apresentar uma construção musical alternativa à tonalidade a partir de materiais ligados ao timbre, à textura e ao ritmo, em consonância com a proposta do projeto. Haverá ainda uma parte de anexos onde constará a partitura e a gravação em MP3 da canção composta, a transcrição das entrevistas realizadas durante a pesquisa e a transcrição da canção “Jóia”, como complemento ao capítulo dois.

1. A ESPECIFICIDADE DA CANÇÃO BRASILEIRA NO SÉCULO XX

1.1. O (en)canto da voz

Ao observarmos a cultura musical de sociedades pré-capitalistas nos diferentes continentes (a música da Grécia antiga, as tradições indiana e chinesa, as tribos indígenas da América, etc.), poderemos destacar como característica comum a todas elas, o cultivo da música como uma experiência do sagrado. Nesta condição, como um instrumento ritualístico pleno de poderes mágicos, a música terá uma função determinante, já que de sua harmonia depende muitas vezes a harmonia da ordem social. E neste quadro, não apenas a música, mas especificamente a voz ganha um lugar significativo. Em *O som e o sentido*, José Miguel Wisnik menciona as afirmações de Marius Schneider acerca do significado da música para esses povos tradicionais, destacando a sua presença em todas as cosmogonias. Dessa forma, o ato de gênese do mundo e da vida estaria sempre acompanhado de um elemento sonoro criador, frequentemente ligado à palavra:

No hinduísmo, que é, como já disse, uma religião intrinsecamente musical, toda constituída em torno do poder da voz e da relevância da respiração (...) atribui-se à proferição da sílaba sagrada OUM (ou AUM) o poder de ressoar a gênese do mundo. (WISNIK, 1989: 38)

E mais adiante:

Num contexto ritual e mítico como este a música é um espelho de ressonância cósmica, que compreende todo o universo sob a dimensão – demasiado humana da voz. O canto nutre os deuses que cantam e que dão vida ao mundo (os deuses, por sua vez, são seres mortos que vivem da proferição do canto dos homens). Mas o homem que canta profundamente, e realiza interiormente o sacrifício, acede ao mundo divino na medida em que se investe da energia plena do ser ganhando como homem-cantor a imortalidade dos deuses-cantores. (WISNIK, 1989: 38-39)

Penso ser interessante aproximar, com certo cuidado é claro, a caracterização da voz ou do canto presente no universo musical desses povos (o poder criador/transformador da palavra que institui uma nova realidade) com o que Luiz Tatit comenta a respeito do processo específico de enunciação que faz parte da interpretação de uma canção popular. Segundo o autor, neste processo, caso haja uma compatibilidade efetiva entre o texto e a melodia (no

sentido de uma simulação da fala na canção), o intérprete pode criar para ouvinte, ou melhor, juntamente com ele (já que o êxito desta comunicação necessita da mobilização das duas instâncias) uma nova realidade a cada nova canção que realiza. O ouvinte passaria então a aceitar como verdade algo que é dito de forma verdadeira. Assim, este processo de interação entre o cantor (destinador-locutor/D.ºR loc) e o público (destinatário-ouvinte/D.ªRIOouv) estaria ligado a um forte sentido de “presentificação locutiva” capaz de assegurar a sua eficácia e o seu encanto:

O primeiro tenta fazer com que o segundo reconheça, na canção, uma situação de locução possível na vida cotidiana. Em outras palavras, a persuasão entre D.ºR loc e D.ªRIO ouv se verifica através da impressão de que, não só a situação relatada é possível (parece “realidade”), como está sendo vivida no exato momento em que a canção se desenrola. (TATIT, 1986:9)

Dessa maneira, em ambos os contextos, podemos identificar algo de fundamental: a presença da voz que canta como uma força encantatória e criadora, necessária na invenção da mais simples cena cotidiana até a gênese do mundo e da vida. O compositor italiano Luciano Berio, cujo trabalho artístico com a voz contemplou desde o canto mais tradicional até experimentações extremamente radicais, de forma semelhante aponta toda a importância e complexidade que envolve a sua utilização nas obras musicais:

(...) a voz, do ruído mais insolente ao canto mais refinado, significa sempre alguma coisa, remete sempre para algo diferente dela e cria uma gama muito vasta de associações: culturais, musicais, cotidianas, emotivas, fisiológicas, etc. (BERIO, 1996:80)

Esta pluralidade de aspectos componentes da voz também é destacada por Roland Barthes em *O óbvio e o obtuso*. O autor, ao intrigar-se sobre a razão pela qual sua preferência estava no canto de certo intérprete em relação a outro que não lhe agradava, tenta definir o que denomina de o “grão da voz”. Este estaria ligado à presença da própria materialidade corporal do cantor no momento da interpretação, o entrelaçamento mágico da voz que canta e da voz que fala, da música e da língua, “como se uma pele cobrisse a carne interior do executante e a música que ele canta” (BARTHES, 1984: 219). No fragmento transcrito em seguida, Barthes, assim como destacou Berio na passagem anterior, indica toda a singularidade da manifestação vocal, que, longe de ser exaurida pelos estudos das diversas

áreas do conhecimento que sobre ela se debruçam, mantém ainda uma espécie de indecifrável e fascinante mistério:

A voz humana é, com efeito, o lugar privilegiado (eidético) da diferença: um lugar que escapa a toda a ciência, pois não há nenhuma ciência (fisiologia, história, estética, psicanálise) que esgote a voz: classifiquem, comentem historicamente, sociologicamente, esteticamente, tecnicamente a música, haverá sempre um resto, um suplemento, um *lapsus*, um não dito que se designa ele próprio: a voz (BARTHES, 1984: 226)

Seja como for, o que observamos a partir dos fragmentos transcritos acima é que o canto, esta que é a mais remota manifestação musical da humanidade, tem, talvez por sua especial e incontornável fusão da fala com a música, um grande poder e efeito sobre o homem. Como se a fala e toda a gestualidade que a cerca (algo que por si só já é significativo para o sujeito) fossem potencializadas pelo dado musical, tornando o momento do canto uma experiência arrebatadora.

1.2. A canção popular no Brasil

Fato comum é situar o surgimento da música popular propriamente brasileira no contexto do aparecimento das obras de compositores ligados ao gênero instrumental em fins do século XIX e início do século XX. Entretanto, segundo Luiz Tatit em seu livro *O século da canção*, a origem de nossa música popular estaria muito mais ligada ao contexto da música cantada (cujo nascimento remontaria ao período colonial), do que à produção artística mais recente de nomes como Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Anacleto de Medeiros¹. Ao longo deste livro, o autor vai fornecendo indícios do que seria a formação da canção popular brasileira desde os tempos da colonização até a sua configuração plena no século XX, com especial atenção à questão da oralidade.

Tatit localiza já no século XVI e XVII, aspectos fundamentais que caracterizariam o que denomina de “sonoridade brasileira”, fortemente marcada pela presença do elemento percussivo e do elemento entoativo. Nos dois primeiros séculos de colonização, temos

¹ Obviamente, como o próprio autor sublinha na apresentação de seu livro, trata-se de uma leitura parcial da história da música popular no Brasil que não exclui, de maneira alguma, outras visões possíveis e, sobretudo, necessárias sobre o mesmo assunto. Optou-se, para esta pesquisa, pelo seu posicionamento (combinado às visões de outros estudiosos), na medida em que a oralidade é um dos temas principais do projeto (neste item será traçado uma espécie de rápido panorama histórico da canção brasileira tendo como pano de fundo este aspecto).

inicialmente a fusão das práticas musicais indígenas (onde entram aspectos rítmicos e questões de religiosidade como a relação com o sagrado e a encantação) com as atividades jesuíticas/européias (as melodias elaboradas da igreja e os sons de viola) e, posteriormente, a entrada da força da percussão e da dança dos africanos. Esta última influência é na verdade a que se fez mais marcante no que concerne a formação da música popular nos diversos países da América onde ocorreu a imigração negra. Assim, por exemplo, podemos identificar três nações cuja música popular de forte influência africana tem um grande destaque social: os Estados Unidos com o jazz, Cuba com a habanera e o Brasil com o samba.

Entretanto, é apenas em meados do século XVIII que estaria localizado o primeiro acontecimento musical da cultura brasileira que poderia ser entendido como um possível antecedente histórico da canção popular. Trata-se da “cancionalização” dos batuques africanos, isto é, da miscigenação dos rituais negros (que a partir de então também passam a ser praticados como simples divertimentos, sem objetivos religiosos) com os costumes dos brancos e mestiços. Neste momento, se faz marcante na cultura musical do Brasil colônia a figura de Domingos Caldas Barbosa (1740-1800), cuja fama como compositor e intérprete de modinhas e lundus já era muito conhecida inclusive em Lisboa a partir de 1775 (é relevante observar, já no século XVIII, esta significativa presença da produção musical brasileira advinda de um ambiente popular na vida cultural da metrópole européia). De acordo com Luiz Tatit, encontramos em Caldas Barbosa características que são fundadoras da idéia de canção popular que se consolidou no decorrer do século passado. Há além do forte elemento rítmico originário dos batuques africanos, a presença de gestos e intenções marcadamente orais nas melodias (como um indício de força persuasiva) e inflexões mais musicais ou melódicas, ligados ao gênero da modinha. Quando observamos fragmentos de letras do compositor setecentista², podemos constatar de imediato esta tendência acentuadamente oral do texto, que muito se vale de elementos da fala cotidiana:

Por mais que me diga

Que pouco me crê

Eu digo o que sinto

Morro por você.

Ponha a mão sobre o meu peito

² Estas letras estão presentes no segundo volume da obra *Viola de Lereno* publicada em Lisboa em 1826. Os exemplos utilizados aqui foram extraídos da *História Social da Música Popular Brasileira* de José Ramos Tinhorão

*Porque a dúvidas dissipe,
Sentirá meu coração
Como bate, tipe, tipe.*

*Estou com ela
Entre agradinhos
Como os pombinhos
A dois e dois.*

*Menina, vamos amando,
Que não é culpa o amar.
O mundo ralha de tudo,
É mundo, deixa falar.*
(TINHORÃO, 1998:117)

De forma semelhante ao que ocorreu com Caldas Barbosa na segunda metade do século XVIII, temos no século seguinte a presença do ator e cantor Xisto Bahia, sucesso nos teatros de revista da época³, que transitava igualmente entre a interpretação de modinhas e de lundus. Para o primeiro gênero, cujas obras se aproximavam das operetas européias e da poesia erudita romântica, reservava um tom mais sentimental e grandiloqüente. Em contrapartida, para o segundo, de caráter mais irreverente ou cômico, dispunha de uma maneira mais natural de entoar o texto⁴. É neste tipo de canção, onde há maior proximidade com a entoação da fala, que Luiz Tatit observa a ocorrência do fenômeno já mencionado anteriormente, denominado “presentificação locutiva”, e que será característica essencial da canção popular brasileira no século XX:

A mistura das dicções de ator e interprete na apresentação desses gêneros mais agitados e maliciosos produzia no público a impressão de estar diante de alguém que ao mesmo tempo falava e cantava, numa clara demonstração de naturalidade locutiva, recurso pouco presente nas execuções solenes das modinhas. (TATIT, 2004: 118)

De qualquer forma, como sublinha o mesmo autor, devemos observar a partir das trajetórias dos dois artistas citados, Domingos Caldas Barbosa e Xisto Bahia, que a canção

³ Gênero teatral de fins do século XIX e início do século XX, de caráter fortemente popular, que consistia na apresentação de diversas cenas cômicas e satíricas combinadas com números musicais.

⁴ No primeiro registro musical ocorrido no Brasil, datado de 1902, o cantor Bahiano interpreta o lundu “Isto é bom” de Xisto Bahia, composição que exhibe este modo de cantar mais próximo da fala.

popular já estava há muito tempo se configurando num ambiente musical dividido entre o elemento rítmico e irreverente dos lundus (trazendo a marca da percussão negra e uma forte gestualidade oral) e o elemento melódico das modinhas (muito influenciadas pela música culta européia).

No início do século XX, no período que se estende de 1900 a 1930 destacam-se três fatos igualmente importantes para a conformação e afirmação da canção, todos eles ambientados na cidade do Rio de Janeiro. Primeiramente, temos a figura da baiana Hilária Batista de Almeida (1854-1924) mais conhecida como Tia Ciata. Na passagem do século XIX para o século XX intensificou-se o fluxo migratório de negros baianos para a capital federal, já que na província da Bahia não havia postos de trabalho suficientes para suprir a quantidade de trabalhadores livres surgidos após as leis abolicionistas⁵. Dentre as numerosas tias baianas que fizeram residência na cidade (personagens geralmente responsáveis pela continuidade das tradições religiosas africanas e pela organização das festas populares), Ciata é a figura de maior destaque, sempre relacionada ao surgimento do samba carioca e dos ranchos carnavalescos. Casada com um funcionário público (mais precisamente funcionário do gabinete do chefe de polícia), num momento em que expressões culturais negras como o samba e o candomblé eram frequentemente perseguidas pelo estado, sua casa ganhava certa respeitabilidade perante a sociedade tornando-se um espaço conveniente às festas e reuniões. São nestes encontros noturnos, cujas rodas eram freqüentadas por indivíduos de classes sociais diversas e onde apareciam, ainda crianças, nomes como Pixinguinha, Donga, João da Baiana e Heitor dos Prazeres, que encontramos manifestações artísticas importantes para a canção popular nascente. São os instrumentistas e cantores intuitivos cuja prática, segundo Tatit, consistia em fazer da instrumentação somente um apoio ao canto. Este, por sua vez, ganhava forte característica oral na voz dos improvisadores que desafiavam seus companheiros inventando novas estrofes.

O segundo fator importante deu-se na passagem do século com as primeiras atividades de gravação musical realizadas no Brasil⁶. No momento em que os empresários deste novo ramo faziam as primeiras experiências de registro sonoro, o gênero que se mostrou mais conveniente para as possibilidades técnicas dos seus aparelhos foi a canção na forma do samba partido-alto, pela centralidade ocupada pela voz do cantor e pelo acompanhamento

⁵ Sobre este assunto ver o livro *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro* de Roberto Moura (Funarte, 1983).

⁶ Como já foi mencionado anteriormente, os primeiros registros musicais brasileiros datam de 1902, momento em que surgem os primeiros cantores da história fonográfica do país como, por exemplo, Bahiano, Cadete e Eduardo das Neves.

mais facilmente controlável dos instrumentos de corda e percussão. As formas musicais ligadas às manifestações de dança e religião não interessavam na medida em que dependiam de fatores extra-musicais que não podiam ser dissociados de suas sonoridades. Além disso, os limitados equipamentos da época (que só haviam sido testados com voz) não conseguiam captar a forte massa percussiva de certos gêneros populares como o Batucada. Por outro lado, para as obras dos artistas da música erudita e da música popular instrumental já havia o registro através da escrita de partituras, o que era muito mais conveniente (além de suprir perfeitamente as necessidades do meio musical culto) do que as precárias formas de gravação da época. Assim, devido a uma questão puramente técnica, contemplou-se um gênero musical ligado à canção, significando para esta não apenas um importante impulso na direção de uma futura conquista de espaço na indústria do disco e no rádio, mas também a sua conseqüente afirmação dentro da cultura brasileira.

O terceiro fator relevante neste período inicial do século passado é, conforme aponta o mesmo autor, a personalidade musical de Sinhô e o sistema que se instaurou para a divulgação das canções nas diferentes épocas do ano. A partir destes dois elementos a canção popular pôde firmar seus três modelos de compatibilidade entre melodia e letra: a figurativização, a tematização e a passionalização⁷. Em Sinhô podemos reconhecer a força do primeiro modelo (que remete às “figuras” da fala coloquial) a partir de suas canções de melodias marcadamente entoativas como, por exemplo, o samba “Gosto que me enrosco”, sucesso de 1929. Além disso, o compositor, assim como outros de sua época, fazia da canção uma espécie de recado aos seus rivais do meio artístico carioca em famosas polêmicas musicais. Este tipo de canção, como é o caso do samba “Quem são eles” de 1918 (uma provocação aos músicos baianos que haviam obtido sucesso com a gravação de “Pelo telefone” no ano anterior), deixava ainda mais evidente o caráter entoativo da melodia. Por outro lado, o sistema pelo qual o mercado absorvia a produção dos cancionistas acabou firmando os outros dois modelos citados acima. Para o período do carnaval compunham-se marchinhas e sambas reiterativos e acelerados (marca da tematização) e para o meio do ano canções desaceleradas e de tessitura mais ampla geralmente com a temática do desencontro amoroso (características da passionalização).

Na década de 1930, impulsionando esta produção carnavalesca e pós-carnavalesca, observa-se a transferência da cena musical dos tradicionais teatros de revista (onde os intérpretes costumavam cantar as canções antes de registrá-las em disco) para o recém-

⁷ Esses três processos serão explicados de forma mais detida no terceiro capítulo desta monografia, que tratará da abordagem semiótica da canção.

chegado rádio⁸. Além da melhoria das perspectivas profissionais dos músicos, como consequência da consolidação deste importante meio de comunicação, ocorre também um importante desenvolvimento técnico no processo de gravação de discos que deixa de ser mecânico e passa a ser elétrico, novidade que chega ao Brasil no final da década de 20. Esta evolução técnica do registro sonoro, agora com maior qualidade e sutileza, contribuiu para que ao lado dos cantores de grande potência vocal surgissem intérpretes que aproximavam o canto da voz falada, como Mário Reis e Carmem Miranda.

Conforme aponta Luiz Tatit⁹, é neste momento de popularização do rádio que o samba se consolida como uma “espécie de núcleo” da música brasileira cantada, além de grande símbolo da cultura popular nacional¹⁰. Isto porque este gênero apresentava como diferencial em relação aos demais uma significativa “elasticidade” de fisionomias. Poderia assumir certo caráter a partir da utilização de um andamento acelerado e da ênfase no refrão (se aproximando da marchinha) e outro muito distinto através da desaceleração da pulsação e de melodias não reiterantes (estabelecendo contatos com a seresta). Entre estes uma gama muito variada de possibilidades, todas, porém, com a característica comum de integrar o texto e a melodia através da aproximação com a fala cotidiana.

Contudo, o que se observou nas décadas seguintes, anos 40 e 50, foi o amplo domínio das canções passionalizantes, as chamadas canções de “meio de ano” citadas acima. Por um lado, uma ênfase na fisionomia mais desacelerada do samba com o estilo do samba-canção. Por outro, o grande sucesso de gêneros estrangeiros como o tango e o bolero. É justamente em contraposição a este cenário musical demasiadamente sentimental que surgirá no final da década de 1950 o movimento renovador da bossa nova, entendido, segundo o mesmo autor, como “a primeira tomada de posição estética ocorrida no interior da música popular brasileira”¹¹. A música desses jovens artistas, encantados com cultura norte americana do progresso e da modernidade (trazida através do cinema de Hollywood e da música do jazz e de Frank Sinatra), passa então a valorizar o gesto da contenção em todos os parâmetros musicais: na melodia, na letra, no arranjo e, sobretudo, na interpretação. Antes mesmo do que se convencionou chamar de marco fundador da bossa nova (geralmente atribuído ao

⁸ O rádio foi oficialmente inaugurado em 1922, mas sua fase comercial e de grande popularidade ocorreu apenas a partir de 1930.

⁹ TATIT, 2004: 148

¹⁰ O samba acabou se afirmando como principal gênero nacional também devido a fatores históricos e políticos que não vem ao caso para este projeto (a valorização e oficialização de dados da cultura brasileira por Getúlio Vargas é um deles). Sobre isso ver *O mistério do samba* de Hermano Vianna. Rio de Janeiro, Jorge Zahar/ Editora UFRJ, 1995

¹¹ TATIT, 2004: 78

lançamento do disco *Chega de Saudade* de João Gilberto em 1958), já observamos em canções como “Teresa da Praia” (1954) de Tom Jobim e Billy Blanco este desejo de coloquialidade e economia interpretativa¹². Contudo, o passo decisivo nesse sentido da naturalidade e contenção expressiva é dado indiscutivelmente por João Gilberto. O cantor baiano, além de praticar uma interpretação sempre próxima da voz falada (diferentemente da ênfase na potência vocal dos famosos intérpretes de então), procurava selecionar para o seu repertório canções cuja temática, a letra e mesmo a maneira melódica de entoá-la dispensassem qualquer sinal de grandiloquência. O assunto da letra, privado dos grandes abalos emocionais, quase que se dessemantiza na medida em que não apresenta desencontros intransponíveis ou problemas a resolver. Nada deve transtornar a naturalidade interpretativa:

Quanto ao texto, mesmo este é submetido ao crivo do intérprete que rejeita as mensagens cujo peso semântico possa se sobrepor à articulação da sonoridade. Para João Gilberto, o texto ideal é levemente dessemantizado, quase um pretexto para se percorrer os contornos melódicos dizendo alguma coisa (afinal a voz por ser voz deve sempre dizer alguma coisa). Daí sua predileção por canções lírico-amorosas sem tensividade passional, pelas canções quase infantis (“O Pato”, “Lobo Bobo”, “Bolinha de Papel”) e o modelo de suas raras composições (como as famosas “Bim Bom” e “Hô-Bá-Lá-Lá”), verdadeiro manifesto do despojamento do conteúdo. (TATIT, 2002: 163)

Interessante notar que assim como a bossa nova significou uma reação contrária às canções por demais eloqüentes dos anos 40 e 50, o tropicalismo de forma semelhante (e de certa maneira inspirado pelo movimento anterior) reagiu fortemente contra a volta desta grandiloquência que ocorria, no final da década de sessenta, na chamada canção de protesto, de forte engajamento ideológico de esquerda. Esta MPB engajada centrava-se exclusivamente nos conteúdos nacionais, muitas vezes a partir de temas folclóricos ou rurais e excluía tudo o que poderia se referir a cultura estrangeira (sobretudo norte-americana) ou a uma posição ideológica que consideravam alienada ou atrasada. Os tropicalistas (cujos dois principais representantes eram Caetano Veloso e Gilberto Gil), ao contrário, passam a valorizar esta multiplicidade cultural (incluindo as tendências musicais mercadológicas e estrangeiras) entendendo-a como uma expressão mais complexa e verdadeira da sociedade brasileira:

¹² Nesta conhecida canção, trava-se um diálogo entre os cantores Dick Farney e Lúcio Alves (como uma espécie de disputa pela personagem que dá nome ao samba), elemento que confere à obra esta coloquialidade.

Os tropicalistas apostam então na diversidade, no reconhecimento de todos os estilos que compuseram a sonoridade brasileira, sem qualquer restrição de ordem nacionalista, política ou estética. Incorporam o mercado e suas leis capitalistas como um aliado pela pluralidade musical (TATIT, 2004: 84)

Mais do que a restrição estética nacionalista adotada pela canção de protesto, observou-se o que seria a perda de uma das principais conquistas da bossa nova: a naturalidade e o despojamento da voz cantada. Interessante destacar que justamente a jovem guarda, duramente criticada pelos artistas da MPB como um movimento musical alienado, mostrava-se muito mais próxima dessa característica essencial da canção brasileira e bossanovista. O estilo interpretativo mais exagerado de Elis Regina opunha-se a esta coloquialidade, enquanto que a interpretação de Roberto Carlos aproximava-se da voz de João Gilberto.

(...) enquanto a música popular de raízes nacionalistas, apelando à teatralização e a técnicas derivadas do *bel canto*, descambava para o “expressionismo” interpretativo e voltava a incidir no gênero grandiloquente, épico-folclórico, de que a bossa-nova parecia ter-nos livrado para sempre, a jovem guarda de Roberto e Erasmo Carlos estava muito mais próxima, sob o aspecto da interpretação, da sobriedade de João Gilberto e conquistava o público, descontraidamente, usando só a “lâmina da voz”, “sem a arma do braço” (CAMPOS, 1974: 142) [rodapé: Fragmento do artigo “O passo à frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil” de Augusto de Campos publicado no *Correio da Manhã* em 1967 e posteriormente incluído no seu conhecido livro *O Balanço da Bossa*]

Seja como for, o importante é sublinhar, conforme aponta Luiz Tatit, que ambos os movimentos, bossa nova e tropicalismo passam a representar paradigmas estéticos fundamentais para canção popular brasileira, influenciando toda a produção artística posterior. É como se esta, a partir de então, oscilasse entre uma concepção musical mais contida e depurada e outra cujo gesto de abertura assimila uma rica pluralidade de elementos¹³:

¹³ Este trânsito entre as duas tendências pode ser observado de variadas maneiras. Além de o notarmos na comparação entre os estilos de determinados artistas, podemos também presenciá-lo na obra de um mesmo compositor. Neste sentido, por exemplo, é notável na obra do cancionista Zeca Baleiro a diferença de sonoridade entre os discos *Vô Imbolá* e *Líricas* que, como os próprios títulos sugerem, têm como proposta musical a assimilação e a depuração respectivamente.

(...)tropicalismo e bossa nova podem ser vistos como formas eficazes de mistura e triagem respectivamente que dão à canção popular brasileira um equilíbrio estético nem sempre presente em outras cultural musicais (TATIT, 2004: 104)

Como podemos observar, a década de 1960 caracterizou-se por uma significativa ebulição cultural: a consolidação da bossa-nova, a canção de protesto, a jovem guarda, e o tropicalismo. Todas estas manifestações tinham forte destaque na mídia com os variados programas de televisão e os concorridos festivais da canção. Tendo em vista este denso cenário, a década seguinte pode ser entendida como um período de relativa distensão quando as iniciativas musicais citadas, ao desdobrarem-se, vão configurando um novo ambiente onde os choques e tensões são atonizados. Além disso, encerra-se a chamada era dos festivais e o mercado de consumo ganha mais importância enquanto parâmetro para a produção, não havendo a preocupação com grandes projetos estéticos ou ideológicos. De acordo com o mesmo autor, o movimento que mais fez sentir a sua influência nos anos 70 foi o tropicalismo, firmando um pensamento musical que dispensava restrições históricas, geográficas ou ideológicas. Contudo, mais do que esta atitude tropicalista de assimilação, Tatit destaca como uma importante decorrência do mesmo movimento, a libertação em relação aos gêneros ou ritmos pré-estabelecidos. A maneira de entoar a melodia-letra passaria a prevalecer sobre a força dos gêneros tradicionais e de seus enquadramentos musicais:

Em vez de produzir um samba, um blues, um baião ou um rock, o compositor propunha diretamente um modo de dizer melódico que só mantinha compromisso com a própria letra (TATIT, 2004: 229)

Na década de 1980, destaca-se a força da música pop internacional nos meios de comunicação e o poder comercial das grandes gravadoras. Apesar do surgimento do chamado rock nacional e da configuração de grupos de artistas independentes (como a Vanguarda Paulista em São Paulo), o domínio do mercado pelo repertório estrangeiro dá vazão a previsões negativas sobre o futuro da música popular nacional¹⁴. O que ocorreu, no entanto, na década de 90 foi a tomada do espaço da música de consumo pelo repertório nacional a partir da eclosão dos gêneros sertanejo, axé e pagode. Interessante sublinhar que as canções destes gêneros, ligados ao consumo de massa e indissociáveis do espetáculo televisivo do

¹⁴ Pensava-se desde a década de 70 que ao final do século todas as emissoras de rádio e televisão veiculariam apenas a música norte-americana.

qual faziam parte, não tinham grandes pretensões artísticas e vinham apenas para ocupar o espaço da música comercial que lhes cabia:

(...) os críticos passaram a se manifestar como se essas músicas “simplificadas” estivessem usurpando o lugar da música brasileira “de qualidade” quando, na verdade, estavam se apropriando do lugar de outras músicas igualmente de consumo, em especial as norte-americanas(...) (TATIT, 2004:109)

De qualquer maneira, para além da produção que obteve maior sucesso comercial, a década de 90 deve ser compreendida como o palco de uma grande diversidade sonora. Não apenas pelo aparecimento de novos artistas como Chico Science e Lenine ou pelo resgate de compositores como Tom Zé, mas também pelo surgimento de gêneros como o *rap*. Esta manifestação artística, parte integrante da cultura hip hop nascida em Nova York, colocava em primeiro plano a entoação pura da fala e teve como principal expoente o grupo da periferia paulistana Racionais MC's. O que talvez deva ser destacado desta grande variedade na produção de canções (que vai desde a ênfase total na oralidade explorada pelo rap até o interesse mais passional da música sertaneja), é o fato de que esta heterogeneidade é um valor intrínseco à cultura musical do país, tendo em vista, obviamente, a diversidade da sociedade brasileira como um todo:

não se pode cultivar um só gênero ou uma só dicção por muito tempo pois a sociedade é complexa e precisa dos gêneros e dicções abandonados para se reconhecer integralmente (TATIT, 2004:232)

Este breve e parcial panorama histórico que foi traçado até o momento, nos permite observar que a canção popular no Brasil configurou-se no decorrer do século XX como uma nova forma de expressão artística específica e muito própria de seu tempo assim como o cinema e a história em quadrinhos. Da mesma maneira como este último, apesar de manter relações com o universo das artes plásticas, possui uma linguagem própria que absorve muitos outros aspectos, a canção popular ainda que muitas vezes dialogue com a música e a literatura pode ser caracterizada como uma arte independente, com suas próprias leis de

funcionamento, em geral ligadas à questão da oralidade¹⁵. Trata-se exatamente do mesmo dilema vivido em fins do século XIX pelos artistas que se dedicavam à nova arte da fotografia: uma grande dificuldade de obter independência estética em relação à manifestação artisticamente mais “próxima”, neste caso a pintura, e já consagrada socialmente:

(...) só surgirá uma fotografia de alto nível estético quando os fotógrafos, deixando de se envergonhar por serem fotógrafos e não pintores, cessarem de pedir à pintura que torne a fotografia artística e buscarem a fonte do valor estético na estruturalidade intrínseca à sua própria técnica. (ARGAN, 1992: 81)

Por outro lado, observa-se que a canção é, inevitavelmente, o resultado da confluência de fatores “externos” muito variados e que a evolução de sua linguagem não pode ser tratada de maneira isolada sem levar em conta esses diversos elementos: a incorporação dos mais diferentes gêneros populares instrumentais ou cantados, nacionais ou estrangeiros; os recursos tecnológicos disponíveis para a produção; a relação com as artes eruditas (poesia e música); as tendências do mercado de consumo, etc. Vislumbra-se aqui a complexidade deste gênero que apesar de suas leis específicas pode internalizar muitas outras linguagens e atender a diferentes demandas. Um fragmento que ilustra bem esta questão ambivalente é aquele em que Luiz Tatit, em *O Cancionista*, se refere a Caetano Veloso como um desespecialista:

Esse eterno desespecialista que, ao produzir, toca profundamente o ouvinte é a versão mais bem acabada do cancionista, aquele que realiza uma alquimia com ingredientes de diversas áreas e obtém um produto autônomo, responsável por uma esfera de conteúdo impenetrável por outras formas estéticas (TATIT, 2002: 273)

Esta característica de assimilação da canção popular é segundo Tiago de Oliveira Pinto uma marca fundamental de culturas como a brasileira:

A estética sonora dos trópicos sempre se mostra eclética e, mais do que isso, apresenta um grau de tolerância que seria incomum em qualquer outra parte do globo. (OLIVEIRA PINTO, 2008: 108)

¹⁵ Estas leis específicas da canção, que se referem principalmente a relação entre melodia e letra, serão tratadas de forma mais detida no capítulo 3 desta monografia.

Este ecletismo pode decorrer do fato de que a canção, por não possuir uma definição única e absoluta acerca de seu caráter estético (marca de uma produção que sempre esteve associada ao mercado e ao entretenimento), podia vagar livremente por diferentes espaços artísticos assumindo uma rica pluralidade de fisionomias. Vejamos alguns aspectos importantes para a sua formação no século XX.

Primeiramente, identificamos a sua raiz fincada na tradição oral tendo em vista o papel determinante da cultura africana em nossa música popular. Esta característica pode ser facilmente constatada na canção brasileira se observarmos que a maioria dos compositores, sobretudo no início do século, não possuía qualquer formação musical acadêmica e grande parte deles tinha baixo nível de escolaridade e pouco contato com a cultura escrita.

Podemos também destacar os fatores ligados ao desenvolvimento das técnicas de gravação e dos veículos de comunicação. Veremos então que a canção popular caminhou sempre ao lado dessas transformações tecnológicas. Como já foi comentado anteriormente, o gênero canção foi o que se mostrou mais conveniente aos recursos disponíveis no momento em que se faziam as primeiras gravações musicais no país. Este encontro entre os cancionistas e a tecnologia foi muito importante na medida em que a produção desses artistas populares dependia fortemente desse registro sonoro como o único “recurso de fixação das obras”¹⁶, já que não dispunham do conhecimento da escrita de partituras. Além de possibilitar o registro, o disco também permitiu, com a chegada da gravação elétrica no final da década de 1920, uma transformação de ordem estética, já que a maior sutileza dos novos equipamentos condizia com outro tipo de interpretação mais próxima da fala, como a da cantora Carmen Miranda.

Igualmente indissociável do desenvolvimento da linguagem cancional é a sua presença nos meios de comunicação como o rádio, a televisão e o cinema, além da sua relação próxima com o mercado de cultura e entretenimento. Assim como o rádio, aliado a comercialização de discos, representou um forte impulso na produção e na divulgação dos compositores e intérpretes a partir da década de 1930 (tendo então um papel fundamental na consolidação de gêneros como o samba e na conformação de um modelo para a canção), a televisão na década de 1960 também fomentou de maneira decisiva o universo cancional do período. No canal da TV Record de São Paulo, por exemplo, estava contemplada uma vasta gama de estilos musicais: O Fino da Bossa comandado por Elis Regina, núcleo da incipiente

¹⁶ TATIT, 2004: 71

MPB, convivia com o programa Jovem Guarda liderado por Roberto Carlos. Na mesma emissora tínhamos ainda os Festivais da Música Popular Brasileira e programas dirigidos por intérpretes famosos como Elizeth Cardoso, Agnaldo Rayol e Wilson Simonal. Assim, esta ebulição da cultura musical nos anos 60, que proporcionou significativas movimentações artísticas na canção brasileira, está também muito ligada ao seu espaço nas emissoras de televisão. Além disso, podemos destacar o cinema como mais um veículo de comunicação importante para a canção se pensarmos, por exemplo, na influência da ideologia e da música norte-americana (trazida com os filmes de Hollywood) que se fez presente na produção da primeira geração bossanovista, encantada com o seu ideal de prosperidade. E não são apenas os meios de comunicação em si (rádio, televisão e cinema) que estão intimamente ligados ao universo cancional, mas também as próprias tendências do mercado e a importância da aceitação do público ouvinte. Trata-se de mais uma característica diferenciadora da canção popular: em geral as suas propostas estéticas não se separam do entretenimento e de objetivos comerciais.

Este caráter agregador e francamente mercadológico é, possivelmente, conforme comenta Luiz Tatit¹⁷, o motivo pelo qual este gênero sempre foi visto com certa desconfiança pela intelectualidade brasileira. Para os artistas modernistas, por exemplo, havia uma grande dificuldade em incluir em seus projetos estéticos este tipo de cultura popular urbana, muito ligada à moda e ao mercado. Dessa maneira, os nacionalistas priorizam a pesquisa de materiais presentes na cultura popular rural ou folclórica, na procura de uma fonte mais autêntica, livre das “impurezas” das manifestações urbanas.

Além desses fatores ligados ao mercado e a tecnologia envolvida na produção e divulgação desta música, há também, como questão importante para a sua configuração estética no século XX, a relação fecunda com as artes eruditas, sobretudo a música e a literatura. Esta ligação intensa entre a expressão popular e a expressão culta ocorre, na cultura brasileira a partir da década de 1960, com grande força e naturalidade e pode ser entendida como um reflexo de nossa sociedade em seu momento histórico atual:

Nunca foi tão fluida a passagem entre músicas “eruditas” e “populares” (...) As faixas de onda dos mais diversos repertórios se contaminam e se interferem, levadas pela aceleração geral do trânsito das mercadorias e pelo traço polimorfo da sua base social e cultural (WISNIK, 1989:210)

¹⁷ TATIT, 2004:36

Esta penetração entre os dois campos é segundo José Miguel Wisnik uma característica que singulariza a produção de canção no Brasil. Aqui ela representaria um dos modos mais fecundos de expressão da cultura do país e ao mesmo tempo, um espaço propício para a reflexão intelectual nacional, o que em outros países estaria reservado apenas a esfera das artes cultas ou da academia. O autor destaca este aspecto apontando para a dificuldade (ou impertinência) em separar o que seria uma música artística de uma música de consumo, conseqüência deste fértil entrelaçamento:

Aparentemente, um dos seus traços mais notáveis é a permeabilidade que nela se estabeleceu a partir da bossa nova entre a chamada cultura alta e as produções populares, formando um campo de cruzamentos muito dificilmente inteligível à luz da distinção usual entre música de entretenimento e música informativa e criativa (WISNIK, 2004:215)

Para Wisnik¹⁸, a arte erudita poderia ser comparada a uma espécie de substância concentrada que as diversas manifestações artísticas vão diluindo em diferentes concentrações. Assim, apesar da dissolução das barreiras entre música erudita e música popular, poderíamos identificar uma estrutura profunda sendo trabalhada pela primeira e uma estrutura de superfície pela segunda. *A Sagração da Primavera* de Stravinsky seria então a estrutura profunda de uma música exploradora de ritmos, timbres e ruídos que o rock, como estrutura de superfície, também irá desenvolver. Falaremos mais sobre este assunto no capítulo seguinte.

Para comentar a significativa relação que observamos em nossa cultura, entre as duas estâncias (cultura e popular), o autor analisa a ligação entre a literatura e a canção pontuando, nessa direção, alguns fatos importantes. A partir da figura de Vinicius de Moraes a divisão entre poesia escrita e poesia cantada se dilui. Os cancionistas e letristas, como Chico Buarque e Caetano Veloso, são leitores dos poetas modernos. Nas proposições estéticas do tropicalismo encontramos a influência do antropofagismo de Oswald de Andrade e da poesia concreta. Além disso, são muitos os artistas que passaram a transitar entre a canção e o livro como Torquato Neto, Cacaso, Paulo Leminski e Arnaldo Antunes.

¹⁸ WISNIK, 1989:57

A partir desses indícios, Wisnik identifica esta tradição da canção popular brasileira como a nossa gaia ciência por excelência¹⁹. Isto devido a sua capacidade de produzir formulações intelectuais muito complexas a partir de meios extremamente simples, como uma profundidade cheia de leveza, “a inocência cem vezes refinada”²⁰.

Noutras palavras, o fato de que o pensamento mais “elaborado”, com seu lastro literário, possa ganhar vida nova nas mais elementares formas musicais e poéticas, e que essas por sua vez, não sejam mais pobres por serem “elementares”, tornou-se a matéria de uma experiência de profundas conseqüências na vida cultural brasileira das últimas décadas (WISNIK, 2004:218)

Este peso na leveza, que seria a conseqüência dessa relação entre canção popular e literatura no Brasil, não tem de modo algum um caráter artificial e exterior. Não se trata de acoplar a construções musicais simples formulações poéticas “requintadas”. O que ocorre, segundo o autor, é que esta linhagem da canção tem como um procedimento já plenamente interiorizado a preocupação com o “estado musical da palavra perguntando a língua o que ela quer, e o que ela pode”²¹. Enfim, no mesmo artigo, temos uma breve análise da letra da canção “A Terceira Margem do Rio” de Caetano Veloso e Milton Nascimento inspirado no conto homônimo de Guimarães Rosa, exemplificando a complexidade e nível estético alcançado pela produção brasileira de canções:

A singularidade da canção popular brasileira tem nesse exemplo a demonstração de uma de suas conseqüências inusitadas: em que cultura, ou em que país, pode-se perguntar, o cancionista popular chega a ser o sujeito de uma interpretação vertical do seu maior escritor? Nisso não vai apenas uma questão de competência específica e de arranjo original das especialidades, mas o índice de uma trama cultural em que a malha das permeabilidades é muito intrincada (WISNIK, 2004:234)

Além deste contato com a literatura, observa-se também, como não poderia ser diferente, uma ligação significativa com a música erudita, sobretudo a partir do tropicalismo. Compositores como Rogério Duprat, Damiano Cozzella e Júlio Medaglia, interessados na

¹⁹ O termo “gaia ciência” refere-se à poesia trovadoresca européia do século XII, cuja prática poética identificava-se com certo “saber alegre”. Posteriormente, na modernidade, Nietzsche resgatou esta mesma idéia em sua obra *A Gaia Ciência* de 1882.

²⁰ Referência à frase de Nietzsche citada por Wisnik em relação à gaia ciência: “segunda e mais perigosa inocência na alegria, ao mesmo tempo mais ingênua e cem vezes mais refinada do que ela pudesse ter sido jamais” (WISNIK, 2004: 218).

²¹ (WISNIK, 2004:225).

música de vanguarda e integrantes do grupo Música Nova surgido no início da década de 1960, participam ativamente do movimento tropicalista como arranjadores. No movimento denominado Vanguarda Paulista, grupo heterogêneo de artistas de São Paulo formado no começo da década de 1980, também se destaca um contato forte com a esfera erudita, sobretudo no que diz respeito a uma busca pela renovação da linguagem musical. Na obra de Arrigo Barnabé, além da composição baseada em procedimentos do serialismo temos a experimentação de timbres e vocalidades incomuns na canção popular, mas já usadas na música de concerto. O Grupo Rumo, por outro lado, ao enfatizar o trabalho com a entoação da fala coloquial também alcançou propostas inovadoras de trabalho com a música e, sobretudo com o canto. Este teve que adquirir novos parâmetros de afinação, pois, ao aproximar-se radicalmente da fala, acabou incorporando as suas variações microtonais características. Além disso, a ênfase na entoação exigia um outro “acompanhamento” sonoro, harmonias inusitadas e arranjos voltados para uma questão mais melódica do que propriamente harmônica²².

Todos esses aspectos comentados acima (a música erudita, a literatura, a indústria do disco, o rádio, a televisão e muitos outros que foram deixados de lado, como por exemplo, a internet para a atualidade) são importantes para a configuração da canção popular brasileira no século XX. Entretanto, apesar desta variada lista de influências, é necessário sublinhar novamente que a canção tem uma evidente autonomia estética, que se deve não apenas a autenticidade com que interiorizou e digeriu todos esses fatores, mas principalmente a importância da oralidade. Esta se referindo tanto ao que se comentou no item 1.1 deste capítulo, isto é, o simulacro de uma situação enunciativa real que seduz e encanta o público, como a própria construção da melodia em função do texto lingüístico. Prova desta autonomia artística dada através da oralidade é a nítida diferença entre a canção erudita e a canção popular nas quais observamos interesses estéticos distintos. Na canção erudita, além de haver um trabalho propriamente musical muito mais intenso e investigativo²³ e um interesse mais centrado na questão da sonoridade, o poema escrito e sua constituição formal geralmente servem de apoio para a composição:

(...) o compositor e o intérprete relacionam-se com a canção através do poema.

Estudam sua estrutura, o movimento do verso, a organização das linhas, rimas e

²² Sobre estas diferentes vocalidades nas obras dos artistas da Vanguarda Paulista ver: *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista* de Regina Machado (dissertação de mestrado, 2007, Unicamp).

²³ Basta destacarmos o trabalho musical com a voz realizado pelo compositor italiano Luciano Berio.

estrofes. Isto é importante, pois o poema dá a forma para a música. [rodapé: Fragmento de James Hall (*The Art Song*, 1953:4) citado por Carin Zwillling (2007, página 87)]

Diferentemente, na canção popular, além do elemento musical não ser tão determinante para o processo criativo, essa ligação com a poesia escrita é trocada por uma ligação com a fala coloquial. Obviamente, há muitos exemplos na nossa música popular em que a “letra” incorpora o “poema”. Temos as construções inspiradas na poesia romântica e parnasiana dos poetas-letristas do início do século XX como Catulo da Paixão Cearense e Cândido das Neves e que também observamos na conhecida canção “Rosa” de Pixinguinha²⁴. Entretanto, o que passou a predominar a partir da chamada era do rádio, foi a valorização da letra enquanto texto falado para ser ouvido e não lido. E isto servirá de parâmetro para toda a produção posterior, como nas canções de Chico Buarque e Caetano Veloso que, se travam algum contato com a poesia escrita, tem o elemento entoativo como procedimento criador fundamental.

(...) a nova letra, que só se consolidou nos anos 1920 com Sinhô, substituiu o compromisso poético pelo compromisso com a própria melodia, ou seja, o importante passou a ser a adequação entre o que era dito e a maneira (entoativa) de dizer, bem mais que o valor intrínseco da letra como poema escrito ou declamado (TATIT, 2004:71)

O que tentamos demonstrar neste segundo item, através da contribuição dos diversos estudos citados, é que a canção popular brasileira teve um desenvolvimento histórico próprio, de certa forma, separado da evolução da música erudita ou popular instrumental, justamente por este seu fator entoativo. Por outro lado, enquanto arte recente, de difícil definição e ligada ao mercado, também dependeu, para a constituição de sua linguagem, de outras inúmeras influências. É interessante observar este seu caráter ambivalente: um universo fechado e aberto, independente e dependente, ao mesmo tempo.

Por fim, como um último aspecto que reitera a idéia da canção como um espaço artístico específico, podemos destacar a constituição de um intenso campo dialogal que se observa numa intrincada rede de intertextualidades.

²⁴ A autoria da letra desta valsa ainda é muito discutida, embora o próprio compositor afirme pertencer a Otávio de Souza, conforme registra Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello no primeiro volume de *A Canção no Tempo* (Editora 34, 1997).

(...) o musicólogo italiano Paolo Scarnecchia observa com pertinência que a canção no Brasil é um campo dialogal em que os compositores, à maneira dos desafios improvisatórios dos repentistas nordestinos, travam entre si, enquanto ‘poetas urbanos’, um grande desafio ralentado(...) (WISNIK, 2004: 219)

Esses diálogos constantes travados entre os cancionistas (diálogos que ocorrem em diferentes níveis e de variadas formas, através de intertextualidades musicais, lingüísticas e mesmo interpretativas), fazem com que pensemos a canção como um sistema auto-suficiente. Nesses casos, os compositores, arranjadores e intérpretes da canção popular, quando em pleno processo criativo, respondem a uma tradição artística especificamente cancional, inspirando-se ou citando canções de outros autores e de outros tempos. De certa maneira, este cenário cultural se aproxima do que Antonio Candido comenta, ao tratar da formação do sistema literário brasileiro no início do século XIX:

Entendo aqui por *sistema* a articulação dos elementos que constituem a atividade literária regular: *autores* formando um conjunto virtual, e veículos que permitem o seu relacionamento, definindo uma “vida literária”: *públicos*, restritos ou amplos, capazes de ler ou ouvir as obras, permitindo com isso que elas circulem e atuem; *tradição*, que é o reconhecimento de obras e autores precedentes, funcionando como exemplo ou justificativa daquilo que se quer fazer, mesmo que seja para rejeitar. (CANDIDO, 1997: 13)

Esta “vida literária” que se constituiu no Brasil durante o século XIX, a partir desses elementos articulados (“autores”, “veículos”, “públicos” e “tradição”), poderia ser aproximada da constituição de uma “vida cancional” no decorrer do século seguinte. Observamos claramente, a partir do que já foi comentado neste capítulo, uma forte articulação entre os cancionistas, os meios de comunicação e os ouvintes. O importante elo entre os compositores e intérpretes das décadas de 20 e 30 com o disco e com o rádio e o significativo espaço televisivo na década de 60 reunindo tendências variadas e recebendo o público dos festivais da música popular brasileira são apenas dois exemplos. E a questão da “tradição”, como um referencial de autores e obras, se identifica facilmente com o que acabamos de tratar como o “campo dialogal” presente na canção popular. Enfim, trata-se de mais um aspecto que corrobora a idéia central deste capítulo, cujo objetivo principal é situar as especificidades de uma arte que se mostra autônoma e muito própria de nosso país.

1.3. A formalização artística na canção popular

Devido ao caráter recente e à especificidade de sua formação, observa-se em relação à canção popular uma dificuldade em consolidar-se não apenas enquanto gênero artístico independente, mas também enquanto objeto “digno de estudo” por parte dos críticos de arte. Além disso, para os poucos intelectuais que se debruçavam sobre o assunto, a abordagem teórica escolhida era geralmente aquela que transferiam diretamente da literatura e da música eruditas, sem atentarem para o fato de que o processo de criação da maioria dos cancionistas era significativamente diferente dos procedimentos de um poeta ou de um compositor de música instrumental. Assim, devido à adoção de um método analítico equivocado, encontravam deficiências artísticas onde só havia “acertos”. O cancionista parecia não possuir técnica e a canção popular perdia valor enquanto linguagem estética. Se não encontravam deficiências, deixavam de lado um vasto universo, impossível de ser explorado com as ferramentas que tinham à disposição. Torna-se necessário, então, observarmos de que maneira se dá o processo de formalização artística para o cancionista em contraposição aos processos presentes na chamada arte culta²⁵.

Em *Reflexões sobre a arte*, Alfredo Bosi aborda os pensamentos de Luigi Pareyson, apontando os três momentos fundamentais do processo artístico, cujas formulações iniciais remontam ao pensamento grego: o *fazer*, o *conhecer* e o *exprimir*. O primeiro aspecto está ligado à idéia de arte como “construção” destacando a importância da técnica, do trabalho de produção do objeto artístico. As próprias palavras usadas para denominar a atividade artística nas línguas clássicas, o vocábulo grego *Techné* e o latino *Ars* (presente na raiz de palavras do português como “articular”, o que remete à idéia de se fazer operações estruturantes), explicitam a importância desse elemento técnico na arte. Esta atividade humana tem então, como característica fundamental, a tradição de um trabalho de formalização racional e intenso chegando inclusive, em certos períodos artísticos como o Renascimento, a reivindicar para si o *status* de ciência rigorosa, por sua proximidade em relação à matemática²⁶.

²⁵ As leis específicas características da canção popular, ligadas à adequação entre texto e melodia, serão tratadas de maneira detalhada no capítulo 3 desta monografia. Aqui, o interesse é levantar questões mais gerais acerca do fazer artístico do cancionista.

²⁶ Era justamente o que defendia Leonardo da Vinci ao preferir a pintura à poesia, já que a técnica da perspectiva possibilitava, a seu ver, a aproximação dessa arte com as ciências exatas. Sobre isso ver *Reflexões sobre a arte* de Alfredo Bosi.

A técnica produziu, ao longo da história de cada arte, um conjunto de regras úteis ao projeto e à execução da obra. Desde a Antiguidade formou-se uma tradição normativa. Essa tradição, quando aplicada à arquitetura e às artes plásticas, recorreu muitas vezes às figuras e aos procedimentos da geometria (BOSI, 2000: 17)

Este rigor formal que atravessou a história da arte ocidental, sendo mais enfatizado em certos momentos históricos como a Renascença e cujo puro tecnicismo já foi questionado pela arte romântica, não deve, entretanto, ser tomado como um processo aprisionador. Mesmo na modernidade, quando a arte procura romper com os padrões estéticos clássicos, ele ainda está presente. Trata-se, na verdade, de uma mudança na origem das normas que fundamentam a composição. Para o artista clássico, as regras, compartilhadas por toda a coletividade, já estavam pré-estabelecidas e consagradas antes do ato de criação. Para o artista moderno as normas são internas à obra. Cada uma sugere e exige seus próprios procedimentos, mas o rigor na formalização ainda persiste:

Em termos de arte poética, e aproveitando a velha retórica, poderia dizer-se: para cada *invenção* livre o poeta deve ser fiel à melhor *disposição* das partes e à sua melhor *elocução* possível. A liberdade exige e cria uma norma interna. Segundo Pareyson, o fazer do artista é tal que, enquanto opera, inventa o que deve fazer e o modo de fazê-lo (BOSI, 2000: 16)

O segundo componente do processo artístico, o *conhecer*, nos indica a relação íntima entre arte e realidade, seja ela natural, psíquica ou histórica. O autor assinala que o conhecimento na arte esteve fortemente ligado à tradição da representação fundamentada pelo conceito de *mimesis*, formulado inicialmente na *Poética* de Aristóteles. E esta representação, como comentamos acima acerca do Renascimento, ganha ares de “ciência da visão”, o que lhe garante, de acordo com o pensamento de Leonardo da Vinci ao tratar da pintura e do desenho, o *status* de uma forma nobre de conhecimento. Em relação ao terceiro aspecto, o *expressar*, Bosi configura-o a partir de uma necessária contraposição entre força e forma expressiva, o que nos leva novamente a tocar em questões ligadas à técnica. Segundo o autor, o processo expressivo é justamente a dialética entre esses dois elementos. A força expressiva precisa necessariamente da mediação da forma, não podendo ser representada diretamente sob o risco de não constituir-se num objeto estético:

A energia persegue formas que a liberem e ao mesmo tempo, a intencionem e a modulem. O *pathos* que não encontra essas formas pulsa aquém da experiência artística. Quem chora ainda não está cantando (BOSI, 2000: 56)

Há, dessa maneira, uma íntima relação entre a energia psíquica do sujeito, seus movimentos de alma e o trabalho técnico do artista que precisa conjugar a sua imaginação com o seu artesanato. Praticamente nos mesmos termos escreveu Pierre Boulez em *Penser la Musique Aujourd'hui*: “Que nossa imaginação aguçe nossa inteligência, e que nossa inteligência assegure nossa imaginação”²⁷. De maneira semelhante, assinalando a necessidade de uma construção formal de grande clareza e rigor mesmo para a expressão de sentimentos obscuros e incoerentes (como na representação de um sonho fantasioso, por exemplo), temos este fragmento de Baudelaire, extraído de *Curiosités esthétiques*:

Delacroix era apaixonadamente amante da paixão, e friamente determinado a procurar os meios de exprimir a paixão da maneira mais visível (...) Se uma execução muito nítida é necessária, isto se dá para que a linguagem do sonho seja muito nitidamente traduzida (Citado por BOSI, 2000: 56)

Esta tradição artística, de produção e de crítica, altamente comprometida com a idéia de arte enquanto um processo de formalização rigoroso (onde o estudo técnico regular e intenso, geralmente vinculado à academia, ocupa um espaço central), é aparentemente muito distinta da atividade de grande parte dos compositores de canção no Brasil. A formalização nesta manifestação artística, como veremos adiante, também possui suas técnicas específicas que visam a um objetivo igualmente muito particular. O que ocorre, no entanto, é que o aprendizado desses procedimentos composicionais não se dá de maneira formal ou convencional, através de um estudo regular e orientado por um mestre, mas de forma espontânea e intuitiva:

O dom inato, o talento antiacadêmico, a habilidade pragmática descompromissada com qualquer atividade regular são valores tipicamente atribuídos ao cancionista. Afinal nunca se sabe exatamente como ele aprendeu a tocar, a compor, a cantar, parece que sempre soube fazer tudo isso. Se despendeu horas de exercícios e dedicação foi em função de um trabalho que não deu trabalho (TATIT, 2002: 17)

²⁷ BOSI, 2000: 22.

Trabalho que não dá trabalho também é trabalho. A valorização da espontaneidade não impede que o cancionista possua as suas técnicas de formalização específicas. Como destaca Tatit, pelo simples fato de se tratar de uma produção já temos pressuposta a existência de uma técnica que transforma as “idéias e emoções” do sujeito em “substância fônica”. Em consonância com o que vimos em Bosi, que observava que a expressão artística não se faz diretamente sem a mediação da forma (o choro de tristeza ainda não é o canto), também na canção popular a representação, apesar da espontaneidade, não é direta. A emoção do cancionista, nas palavras de Tatit, é “altamente disciplinada e minuciosamente preparada para receber um tratamento técnico”. O autor observa a particularidade deste tipo de atividade artística. O cancionista não se exercita pelo exercício em si. O seu treinamento se dá de forma mais irregular e através de suas criações, mas, sem dúvida, ele existe e contribui para formar um aparato técnico fundamental no momento da produção. Nos fragmentos transcritos adiante, podemos observar aspectos desse treinamento, cujos procedimentos se aproximam significativamente da atividade de um artista erudito, isto é, ressaltam a importância da experimentação do material e da técnica alcançada após trabalhos formais anteriores:

Para inventar melodias, precisa experimentar várias combinações, tocar muitas vezes cantarolar de todas as maneiras (TATIT, 2002: 17)

As inúmeras tentativas, aparentemente malogradas, de composição, os retalhos eliminados como sobra de outras produções e mesmo a maior habilidade adquirida no decorrer dessas etapas formam um arsenal em potência que rapidamente se estrutura quando o compositor se concentra e se dispõe a retratar a singularidade de sua vivência (TATIT, 2002: 18-19)

O que torna o produto final, que é resultado desses procedimentos também altamente técnicos, algo que parece extremamente espontâneo e sem técnica é o fator “naturalidade”, um elemento extremamente caro aos cancionistas.

Há, sem dúvida, uma técnica assimilada durante as produções. Na verdade, um equilíbrio de técnicas, como veremos adiante, que se configura numa estratégia geral de persuasão dos ouvintes. Dentro dessa estratégia, ocupa posição de destaque a naturalidade: a impressão de que o tempo da obra é o mesmo da vida (TATIT, 2002: 18)

Assim, o que ocorre é que a canção, elaborada a partir do equilíbrio desses procedimentos criativos (as três práticas de adequação entre texto e melodia já comentados

anteriormente: *passionalização, tematização e figurativização*), para efetivamente convencer o ouvinte de que a situação retratada pela letra está sendo vivida naquele exato instante, precisa de naturalidade, isto é, da simulação de uma situação real de fala. E esta simulação muitas vezes “esconde” o trabalho formal do artista. O ouvinte tem a impressão de ouvir o que sempre ouviu (e por isso acredita no que está sendo dito/cantado). Como se a técnica do cancionista consistisse em nunca fazer transparecer o seu trabalho técnico. Escondê-lo em favor da espontaneidade.

Temos então um aspecto muito importante do processo de formalização na canção: a gestualidade oral. O cancionista é frequentemente comparado por Tatit a um malabarista. O seu trabalho seria equilibrar as questões musicais com as questões textuais, sempre desejando garantir uma naturalidade entoativa:

E na junção da seqüência melódica com as unidades lingüísticas, ponto nevrálgico de tensividade, o cancionista tem sempre um gesto oral elegante, no sentido de aparar as arestas e eliminar os resíduos que poderiam quebrar a naturalidade da canção. Seu recurso maior é o processo entoativo que estende a fala ao canto (TATIT, 2002: 9)

Dessa maneira, o compositor, ao elaborar suas melodias, mesmo que separadamente do texto lingüístico, precisa cuidar para que certos “resíduos”, como, por exemplo, os saltos intervalares muito extensos ou abruptos, não atrapalhem a naturalidade oral da frase musical. Afinal, ela precisa dizer alguma coisa.

Esta aproximação com a fala poderia, de certo modo, suscitar uma nova divergência entre a formalização cancional e a formalização “tradicional” da arte comentada por Bosi. Como se essa tendência oral, que quer “reproduzir” a fala na canção, tirasse a importância do trabalho formal. Bastaria então dar total vazão a força expressiva a partir do uso direto da fala, sem a mediação da forma²⁸. Contudo, há uma diferença crucial entre a fala e a canção. O compositor, ao contrário do falante, precisa produzir algo sonoramente duradouro. O interessante é que ele o faz a partir dos materiais efêmeros da fala:

A fala pura é em geral instável, irregular e descartável no que tange a sonoridade. Não mantém ritmo periódico, não se estabiliza nas freqüências entoativas e, assim que transmite mensagem, sua cadeia fônica pode ser esquecida. Fazer uma canção é

²⁸ Podemos pensar aqui em gêneros cancionais como o *rap*, que radicalizam esse aspecto. Não é a toa que frequentemente reaparece a polêmica sobre a validade desta manifestação enquanto música. Pela sua exposição crua da fala, há quem o desconsidere como arte.

também criar uma responsabilidade sonora. Alguma ordem deve ser estabelecida para assegurar a perpetuação sonora da obra, pois seu valor, ao contrário do colóquio, depende disso (TATIT, 2002: 12)

Assim, não existe nenhuma contradição entre a remissão à fala realizada pela canção e a existência de um trabalho formal em sua produção. Isto porque o compositor cria determinada ordem que a mantém a salvo da efemeridade. E esta ordem é também um trabalho formal. No *rap*, ela não se dará através do arranjo das frequências, mas talvez a partir do ritmo verbal das palavras, de suas sonoridades e acentuações: um cantor de *rap* pode então repetir a sua composição sempre da mesma maneira. Ela é perene nesse sentido.

A discussão acerca do processo de formalização na canção traz outra questão muito relevante para a arte da modernidade: a inventividade artística, o empenho em relação à evolução da linguagem. A originalidade na música popular, no sentido de uma busca pelo novo, tão própria das vanguardas estéticas do século XX, foi examinada pela primeira vez por Augusto de Campos em seu conhecido livro *Balanço da bossa e outras bossas*, também a primeira publicação de maior fôlego a se dedicar ao tema da canção popular. De acordo com o autor, até aquele instante (a primeira edição é de 1968), haveria apenas dois momentos de invenção na música brasileira: a bossa nova e o tropicalismo. Campos inclusive aplica a classificação formulada por Ezra Pound, que dividia os artistas em “inventores”, “mestres” e “diluidores”²⁹ aos cancionistas. Assim, Tom Jobim e João Gilberto, Caetano Veloso e Gilberto Gil, os ícones dos dois movimentos citados acima, estariam na posição de “inventores”, isto é, aqueles artistas que contribuem efetivamente para o avanço da linguagem, subvertendo o estabelecido.

Seu raciocínio amparava-se também na teoria da informação e em reflexões de Abraham Moles segundo o qual haveria uma dialética envolvendo a produção de arte fazendo-a oscilar entre a banalidade e a originalidade, a redundância e a informação. A redundância estaria ligada ao código do ouvinte pouco afeito às inovações estéticas, esterilizado pela rotina e pelo hábito e com o qual deveria haver uma ruptura.

a informação, o conhecimento novo, só podem existir na medida em que esse código é violado. É a missão dos artistas informativos, os inovadores, contrariar o código de

²⁹ Esta classificação do poeta norte-americano Ezra Pound (1885-1972) encontra-se em seu livro *ABC da literatura* de 1934 e divide os escritores em seis categorias: “inventores”, “mestres”, “diluidores”, “lançadores de moda”, “belle-letristas” e “bons escritores sem maiores qualidades”. Os estudiosos, no entanto, costumam utilizar apenas as três primeiras definições.

convenções do ouvinte, para forçar o seu amadurecimento criativo, aumentar o seu repertório de informações e enriquece-lo (CAMPOS, 1974: 266)

Augusto de Campos aponta então de que forma enxerga a violação desses códigos por parte das propostas musicais da bossa nova e do tropicalismo. Seu pensamento aponta na direção de dois caminhos que, sem dúvida, estão muito conectados: a violação se daria, por um lado, pelo contato com os materiais ou ideologias da arte erudita (em especial das manifestações de vanguarda) e por outro, através de uma atitude de abertura e consciência da complexidade da música brasileira, a chamada “linha evolutiva” que comentarei mais a frente.

Em relação à bossa nova, os próprios adjetivos usados por Júlio Medaglia para qualificá-la, em seu artigo presente no mesmo livro, já nos dão indícios do primeiro caminho de reflexão. Ao referir-se a ela como “música camerística”, “progressiva”, “de pesquisa”, “de elaboração”, “vanguardista”, “música de detalhe”, está claramente valorizando-a pelo que ela possuía de elementos próximos à música erudita. Assim, as transformações na harmonia tonal realizadas pelo acréscimo de dissonâncias aos acordes e pela expansão do campo harmônico, são muitas vezes vistas como atualizações da canção popular em relação a música erudita. É o que observamos neste trecho do artigo de Brasil Rocha Brito, também incluído em *O balanço da bossa e outras bossas*:

A música popular brasileira, anteriormente ao advento da bossa-nova, estava, inegavelmente, mais de meio século atrasada em relação à erudita. Hoje pode-se afirmar que houve uma considerável diminuição desse distanciamento, e isto graças principalmente à concepção musical bossa-nova. (CAMPOS, 1974: 27)

Dessa forma, esta inventividade, ou melhor, esta nova informação bombardeadora do código, viria primeiramente da arte culta³⁰. O outro caminho que levou à ruptura da bossa nova em relação aos padrões musicais da época seria a sua atitude artística de abertura às diversas influências, onde tem especial destaque o jazz norte-americano. Segundo Campos, esta linha evolutiva apontada por João Gilberto, seria a sua mais importante lição: colocar a música brasileira não na posição de “matéria bruta” a ser consumida pelos turistas como manifestação folclórica pitoresca, mas sim como uma arte sofisticada, moderna e

³⁰ Há grandes polêmicas em torno deste assunto. Além desta fonte na música erudita, os procedimentos harmônicos presentes na bossa nova já existiam, por exemplo, na música de Garoto e conforme assinala Sérgio Molina (ver a questão 4 de sua entrevista no anexo desta monografia) podem ter surgido de experimentações improvisatórias do jazz.

antropofágica, nos termos de Oswald de Andrade, em relação à cultura estrangeira. Uma posição estética que tenha consciência da formação complexa da cultura nacional e incorpore essas complexidades em suas obras de arte.

Esta linha evolutiva será então revalorizada pelo movimento tropicalista que sente a necessidade de reabrir o ambiente musical que se fechava com as inclinações nacionalistas radicais da MPB, sobretudo através da chamada canção de protesto. O olhar amigável dos tropicalistas para a jovem guarda, fenômeno de massa de alcance internacional (que curiosamente compartilhava das conquistas interpretativas da bossa nova), não deixa de representar um aspecto desta retomada. Significava abertura em tempos de fechamento. Conforme o autor, esta “lição de João” é, para esses artistas, um norteador que permite uma ação artística mais independente e por isso receptiva a novas experimentações formais. E essa inovação, esta música de invenção, é aquela informação que pode “envenenar” o código do ouvinte.

Ao longo dos artigos de *O balanço da bossa*, também é destacada como fonte da originalidade tropicalista a sua relação com a literatura e com a música de vanguarda. Campos identifica características comuns entre o grupo baiano (assim o autor denomina muitas vezes o movimento musical) e o grupo concretista paulista do qual fazia parte, “ambos em prol de uma arte brasileira de invenção” (CAMPOS, 1974: 286)³¹: a exploração de uma linguagem não discursiva; uma sintaxe sem conectivos; uma poética não linear. Outro ponto em comum seria a influência de Oswald de Andrade, tanto por sua postura antropofágica quanto por seu espírito de paródia, elementos importantes para a estratégia da tropicália. O primeiro pelo sentido de abertura, o segundo em oposição à seriedade que dominava a produção da MPB nacionalista.

O casamento entre a canção do grupo baiano e os músicos eruditos de vanguarda, outro fator gerador da inventividade, era, de acordo com Augusto de Campos, resultado de um sentimento de insatisfação comum diante dos valores estéticos estabelecidos. O autor destaca o arranjo de *Domingo no Parque*, realizado por Rogério Duprat e Gilberto Gil, como um exemplo bem acabado desse trabalho em conjunto de um artista erudito com um artista popular. Em conversa com o segundo, comenta:

³¹ Tendo em vista o surgimento relativamente recente do movimento da poesia concreta (o seu lançamento oficial ocorrera em 1956 com a “I Exposição Nacional de Arte Concreta” no Museu de Arte Moderna de São Paulo) era interessante para o autor sublinhar as “qualidades” tropicalistas que indiretamente acabavam por valorizar a atividade artística de seu grupo.

Me parece, por isso mesmo, que o contato entre vocês e esses músicos é diferente dos que anteriormente ocorriam na música popular brasileira. Não é um mero acompanhamento o que vocês pedem a eles. Trata-se de um contato integrativo e que surgiu quase que por imposição das propostas de cada um, na medida em que estas se identificam num campo comum que repudia a música institucionalizada (CAMPOS, 1974:196-197)

A partir do que foi exposto até aqui, podemos observar uma forte tendência em pensar a inventividade na canção popular como reflexo direto do seu contato com a arte erudita e não a partir dos seus procedimentos específicos de linguagem. Isto porque, para Campos, a arte culta é o espaço por excelência da pesquisa estética, já que não precisa se ater às questões ligadas ao consumo imediato. A música popular, ao contrário, já que é parte integrante da cultura de massa, apresenta maior redundância artística, como forma de respeitar o código de convenções do ouvinte. Sendo assim, se o elemento “novo” vem da primeira, a segunda deve tê-la como exemplo, se quiser alçar vôos estéticos mais amplos:

...a aproximação com a música erudita de vanguarda (que, ao contrário, trabalha exclusivamente com a informação original) só pode ter efeitos benéficos, no sentido de tornar mais exigente compositores e ouvintes de música popular, dando a esta um significado maior do que o de mero entretenimento(CAMPOS, 1974: 154)

A intenção seria chegar ao que Décio Pignatari chamou de *produssumo*, isto é música de produção e consumo ao mesmo tempo. Daí então, na visão do autor, a necessária relação entre os artistas eruditos (“de produto”) e os artistas populares (“de consumo”), que já tinha nos Beatles um exemplo significativo³². De qualquer maneira, o que percebemos é que nesta época, as fronteiras entre “canção de massa” e “canção de qualidade”, na prática, começavam a se diluir. Uma visão de separação rígida, onde os artistas “cultos” aprimoram a produção inocente dos artistas populares, é substituída pela idéia, defendida por José Miguel Wisnik e já comentada no item anterior, de que a formação diferenciada e complexa da cultura brasileira não permite mais esse tipo de barreira³³. Em “Global e mundial”, Wisnik, sem ignorar os aspectos negativos da cultura de massas como fenômeno do processo de globalização, enxerga a arte de consumo em sua densa complexidade, como o resultado da dialética cultural brasileira e como um espaço onde há arte viva e, porque não, inventividade:

³² Refiro-me a conhecida união dos quatro músicos ingleses com o produtor e arranjador George Martin

³³ Talvez o momento histórico da publicação de *O balanço da bossa*, com suas posições intelectuais de época, o levasse a colocar este assunto em termos de uma música de massa não artística que devia ser “aprimorada” através do contato com os artistas eruditos.

Mercadoria de massas, consumismo, regressão da audição e império do gênero estão associados a essa cultura dita globalizada. Isso tudo seria simplesmente acachapante não fosse o fato de que, apesar de tudo, há vida cultural como fenômeno vivo (me desculpem o pleonasma), em que se dão trocas, diálogos, expressão de contradições, de experiências singulares, de talentos e de espontaneidades, e que, efetivamente, se constituíram criadores e ouvintes que não são nativos de nichos culturais fechados, mas desse mundo poroso que vigora, num equilíbrio muito instável ou precário, fora e dentro da indústria do entretenimento (...)

A minha posição supõe que se aceite ou que se aposte numa capacidade qualquer de autonomia da criação cultural em relação à economia mercadológica e consumista, inclusive dentro desta. (WISNIK, 2004:322)

E como já registramos no item anterior deste capítulo, esta característica de entrecruzamento, que permite a inventividade onde só haveria redundância, é, segundo o mesmo autor, algo que particulariza a produção brasileira de canções em relação aos demais países.

Sintomáticos dos descompassos paradoxais do país, esses traços singularizam a música brasileira no mundo, pois sabemos que o comum, na maioria dos países ditos avançados, com a sua indústria cultural organizada e sua música popular morta há muito tempo, é a separação muito mais nítida entre música de mercado banal e música de qualidade em nichos culturais ou de mercado reduzidos (WISNIK, 2004: 327)

Contudo, apesar desta naturalidade com que parece funcionar a mistura de formas eruditas e populares na música brasileira, não podemos pensar que a recepção de canções com propostas mais experimentais tenha se dado de maneira absolutamente “silenciosa”. É o que assinala Luiz Tatit em *O Cancionista*, ao tratar do disco que representou um manifesto para o movimento tropicalista e que apresentou dificuldades em se firmar mercadologicamente:

Panis et Circenses abriu o campo da canção popular para a experimentação estética de ponta, antes reservada apenas à música e à literatura eruditas, mas, ao mesmo tempo, comprovou a sua inviabilidade comercial fora dos parâmetros exigidos pelas diversas dicções que compuseram sua linguagem até então (TATIT, 2002: 276)

De qualquer forma, ainda em relação à “informação artística nova”, após relativizarmos a separação entre a esfera erudita e popular em sua produção e constatarmos a sua possível inviabilidade comercial, resta percebermos que ela ainda se faz presente em propostas estéticas posteriores. No início dos anos 80, surge no ambiente musical de São Paulo um grupo de artistas independentes de tendências muito variadas, manifestação que ficou conhecida como a Vanguarda Paulista. Aqui também podemos localizar o anseio pela criação de um objeto artístico novo, onde a informação pudesse superar a redundância. Esta era, inclusive, a característica que alinhavava os componentes do movimento:

Segundo o compositor Luiz Tatit, o único dado comum entre os grupos era o desejo de realizar algo novo, pois naquele momento a busca por uma nova maneira de criar, compor e se expressar era mais que um dado comum a muitos artistas, uma prerrogativa para a produção (MACHADO, 2007: 39)

Regina Machado, em sua dissertação de mestrado sobre as novas propostas de trabalho com a voz na Vanguarda Paulista, comenta que esta procura pelo novo resultou em experimentações radicais na linguagem do canto popular. Primeiramente, temos a exploração de vocalidades incomuns ao gênero como, por exemplo, na música de Arrigo Barnabé que trabalha com registros estridentes e com maior ênfase no aspecto timbrístico da voz. Por outro lado, uma radicalização da entoação no canto, o que resultou em uma redefinição dos padrões de afinação, inclusive com a utilização de passagens microtonais, aspecto presente na música do Grupo Rumo:

Muitas vezes nós preferimos não fixar ou mesmo propor uma entoação no sentido tradicional porque, se você perceber, as músicas da gente tem notas muito precisas, são repetidas sempre do mesmo jeito. Se fosse só um texto falado, cada vez sairia um pouquinho diferente. Só que nós fixamos elementos que o Chico Buarque, por exemplo, não fixa, ou seja, microtons, nuanças de voz. Há uma tradição na canção popular brasileira de se deixar tudo afinadinho, de nota para nota, meio em meio tom, temperar em resumo. E nós não estamos temperando. (Depoimento de Luiz Tatit ao Diário Oficial do Estado IMESP, fevereiro de 1992. In: MACHADO, 2007: 40)

Conforme a autora, essas experimentações que se davam não apenas no âmbito vocal, mas também com procedimentos de composição musical (como as incursões dodecafônicas de Arrigo Barnabé ou os arranjos baseados em questões mais melódicas do que harmônicas

do Grupo Rumo), também eram provenientes da relação desses artistas com o ambiente erudito da academia. Mais uma vez, o entrelaçamento referido por Wisnik:

Como alunos da Escola de Comunicações e Artes da USP, famosa pelo ensino de música erudita, tanto Arrigo Barnabé quanto Luiz Tatit e alguns dos integrantes do Premê (Premeditando o Breque), ao partirem para uma produção em música popular, puderam levar para esse ambiente de criação elementos estranhos a ele. Promovendo uma intersecção entre códigos da música erudita com a música popular, criaram um terceiro espaço para abrigar essa música que resultaria da fusão da academia com a rua. (MACHADO, 2007: 43-44)

Por fim, para fecharmos esta discussão sobre a inventividade artística, devemos lembrar que esta oposição informação/redundância é, e sempre será um parâmetro natural e mesmo inconsciente de percepção do objeto estético, e não apenas dele, por parte dos indivíduos. Considerando este fato, em princípio, a repetição é uma característica essencial para que o ser humano possa (re)conhecer o mundo à sua volta e agir sobre ele.

Repetir o que já deu certo é evidentemente, uma das tendências mais fortes dos seres vivos: é difícil calcular o quanto a história das civilizações deve à capacidade imitativa dos homens! O artífice aplica regras ou receitas bem logradas nas quais a variação é mínima e a constante é máxima. No entanto a criação artística traz em si um dinamismo expressivo que ultrapassa o modo de ser do artesanato e da indústria mecânica (BOSI, 2000: 23)

O que Bosi assinala, no final deste fragmento, momento em que está tratando do maneirismo na arte, no sentido da fase tardia de qualquer movimento que acaba por produzir “imitadores de segunda categoria”³⁴, é que, apesar da imitação representar um dos procedimentos vitais para o ser humano, a arte deve conter algo que supere o uso “compulsivo de fórmulas já testadas e consagradas”. Segundo o autor deve haver um equilíbrio entre a técnica e a força inventiva, que por sua vez, faz a primeira expandir-se. Na canção popular, o exemplo, comentado há pouco, relacionado ao uso das linhas melódicas microtonais na produção do Grupo Rumo parece ilustrar perfeitamente este último pensamento de Bosi. O desejo inovador (a força inventiva) de incorporar mais radicalmente a

³⁴ O maneirismo, como o próprio autor define, se refere tanto a esta desvalorizada fase de repetidores como, na história da arte, ao período de transição entre o Classicismo italiano e o Barroco internacional no fim do século XVI.

entoação da fala no canto fez com que surgissem novos parâmetros técnicos de execução, ligados aos padrões de afinação.

1.4. Perspectivas atuais da canção brasileira

Indiscutivelmente, a canção popular foi ganhando, ao longo das últimas décadas do século XX, um espaço de reflexão consideravelmente maior e mais especializado. Por todo o país e, sobretudo, nas grandes capitais, estuda-se música popular brasileira a partir de diferentes áreas do conhecimento que compõe as pesquisas acadêmicas. Ela está, inclusive, cada vez mais presente como opção de curso de graduação nas faculdades de música das maiores instituições de ensino do país. Isto, sem dúvida, gerou uma transformação significativa no perfil do músico popular seja ele instrumentista ou cancionista. É o que aponta Sérgio Molina em seu artigo “Música popular erudita: relações entre a história da música popular no século XX e o perfil do estudante brasileiro, de música popular, no século XXI”.

Podemos chamar esses músicos populares de hoje de *eruditos*, porque sabemos que, de maneira semelhante ao que acontece com a formação do músico da chamada música erudita, os músicos populares são altamente especializados no artesanato de suas técnicas; estudaram e praticaram horas e horas diárias durante longos anos de treinamento e aprendizagem; dominam cada vez mais e com total consciência a questão rítmica com todas as sutilezas peculiares à música popular, o ambiente harmônico, a utilização timbrística de seus instrumentos e as técnicas de arranjo e orquestração, além de uma capacidade única de improvisação como processo de criação e variação, entre outras inúmeras capacidades específicas (MOLINA, 2007: 94-95)

Segundo o autor, até a década de 1980, a formação do músico popular estava mais ligada ao contexto da chamada *música prática*, nos termos propostos por Michael Chanan: a música como uma manifestação cultural coletiva, ligada à tradição oral e à improvisação, e onde há uma relação mais participativa do público. Assim, o fazer cancional era aprendido e vivenciado na prática, como uma atividade mais autodidata. Aprimorava-se em contato com os amigos, com o rádio, o disco e a TV. Atualmente, o processo de formação de grande parte dos músicos populares é substancialmente diferente. Há, sem dúvida, um estudo mais

formalizado através de diversos tipos de instituições de ensino: escolas de música, conservatórios e faculdades. Mas, além disso, há uma transformação no modo como esses profissionais tomaram contato com a produção que os formou enquanto artistas. Como destaca Molina, este músico, sobretudo aquele ligado a certa tradição da canção brasileira, já não procura música nos veículos de comunicação como o rádio ou a TV, identificando-se com obras cujo conhecimento se deu através desta sua vivência mais “formalizada” ou a partir de meios de difusão alternativos. O artigo termina observando que esta “linha” da canção popular, atualmente, tem um espaço precário de divulgação na mídia (como a música erudita), isto é, é uma música popular não mais popularizada. Esta constatação nos transporta para uma questão muito em voga nos meios especializados: a discussão acerca do fim da canção.

Este assunto tomou força a partir da conhecida entrevista de Chico Buarque, concedida ao *Jornal Folha de São Paulo* em dezembro de 2004, que projetou a questão para um público maior, fora do ambiente acadêmico. Nesta ocasião, o compositor mostrou-se inseguro em relação à importância desta tradição de canção (da qual ele mesmo faz parte) para a cultura brasileira atual. Observa, então, que ela poderia representar um gênero de certa forma ultrapassado, restrito ao século XX, sem caminho certo por onde prosseguir.

Talvez tenha razão quem disse que a canção, como a conhecemos, é um fenômeno próprio do século passado. [...] A minha geração, que fez aquelas canções todas, com o tempo só aprimorou a qualidade da sua música. Mas o interesse por isso hoje parece pequeno. Por melhor que seja, por mais aperfeiçoada que seja, parece que não acrescenta grande coisa ao que já foi feito. E há quem sustente isso: como a ópera, a música lírica foi um fenômeno do século 19, talvez a canção, tal como a conhecemos, seja um fenômeno do século 20. No Brasil, isso é nítido. Noel Rosa formatou essa música nos anos 1930. Ela vigora até os anos 1950 e aí vem a bossa-nova, que remodela tudo e pronto. (BUARQUE, 2004)

No artigo “O Fim da canção (em torno do último Chico Buarque)” de Fernando de Barros e Silva³⁵, o mesmo jornalista que realizou a entrevista citada acima, temos uma tentativa de avaliação das implicações deste polêmico depoimento. A questão do fim da canção é abordada principalmente nos termos de uma transformação do papel ou do lugar social que este gênero possuía nas décadas de 60 e 70 e que hoje, parece ter se perdido. Assim assinala o autor, referindo-se aos depoimentos de Chico Buarque sobre Vinicius de

³⁵ Artigo publicado na *Revista Serrote* n°3 em novembro de 2009.

Moraes e sobre sua própria carreira³⁶, e retomando um pensamento de José Miguel Wisnik em artigo sobre a obra de Chico³⁷:

Eles nos remetem a uma época em que a música popular funcionava como um espelho afetivo, um lugar privilegiado da cultura, no qual identidade coletiva e experiência interior se tocavam de maneira significativa, compondo uma atmosfera comum e um horizonte partilhado. Isso, como se sabe, não existe mais, o que não deixa de configurar um certo fim da canção (BARROS E SILVA, 2009)

Ao longo da década de 1980 a MPB vai perdendo a sua posição de centralidade na cultura brasileira. A indústria da música de massa, cujos investimentos priorizavam a produção pop e estrangeira, gerava um ambiente pouco favorável aos artistas lançados nas décadas anteriores. O mercado tendia para um repertório de consumo mais garantido, deixando de lado o caminho de maior sofisticação que trilhara a MPB a partir da bossa nova. Há quem veja o resultado deste fenômeno como um processo de “regressão da audição”, o argumento adorniano definido aqui através das palavras de José Miguel Wisnik, como a “incapacidade de ouvir aquilo que não esteja no horizonte repetitivo da escuta” (WISNIK, 2004:321). Entretanto, o suposto rebaixamento do gosto e mesmo da produção (este, um lugar-comum da opinião geral sobre a música popular no país) talvez não seja o aspecto principal desta perda de centralidade. Mesmo porque, é inegável a continuidade do surgimento de grandes valores cancionais, com uma variedade de fisionomias ainda mais rica do que no passado. Os artistas continuam surgindo. A mudança estaria no impacto gerado ou esperado por suas canções na sociedade.

O que não se sustenta mais, para falar como José Miguel Wisnik, é o mito alimentado por gerações inteiras, segundo o qual no Brasil, a possibilidade de haver música popular difundida em grande quantidade e com extraordinária qualidade ligou-se ao mesmo tempo ao horizonte de uma modernização progressista do país. (BARROS E SILVA, 2009)

Para Chico Buarque, um forte indício de que a canção popular vive um esgotamento histórico e formal é o surgimento do *rap*. Da mesma maneira, outras personalidades se pronunciavam em relação a esta manifestação musical como uma experiência “limite” ou, pelo menos, um fato cultural extremamente marcante. Tinhorão também defendia o fim da

³⁶ Trata-se da participação do artista no filme *Vinicius* (2005) de Miguel Faria Jr. e nos documentários de Roberto de Oliveira sobre sua própria obra.

³⁷ “O artista e o tempo” In: *Sem receita*, 2004.

canção (daquela linha de canção que tanto critica, surgida com a bossa nova, e que denomina individualista e burguesa) a partir do advento do *rap* como um retorno à música da palavra. Wisnik apontara o CD *Sobrevivendo no inferno* dos Racionais MC's como o principal acontecimento musical no Brasil dos últimos tempos, não apenas como linguagem estética original e fenômeno social significativo, mas também como um fato bem sucedido de produção e formação de público. Mas o depoimento de Chico Buarque, pela importância do lugar que o artista ocupa na canção brasileira, causa um especial interesse. Eis o fragmento da entrevista do compositor em que o assunto é mencionado:

Quando você vê um fenômeno como o *rap*, isso é de certa forma uma negação da canção tal como a conhecemos. Talvez seja o sinal mais evidente de que a canção já foi, passou. Estou dizendo tudo isso e pensando ao mesmo tempo que talvez seja uma certa defesa diante do desafio de continuar a compor. Tenho muitas dúvidas a respeito (BUARQUE, 2004)

Contudo, esta posição crítica que vislumbra no fenômeno do *rap* a marca de um fim de linha histórico da canção não é, de maneira alguma, unânime. Luiz Tatit, por exemplo, observa que a eclosão deste gênero nada mais é do que a clara demonstração de que a canção continua sendo uma manifestação de grande força artística:

Um dos equívocos dos nossos dias é justamente dizer que a canção tende a acabar porque vem perdendo terreno para o *rap*! Equivale a dizer que ela vem perdendo terreno para si própria, pois nada é mais radical como canção do que uma fala explícita que neutraliza as oscilações “românticas” da melodia e conserva a entoação crua, sua matéria-prima. A existência do *rap* e outros gêneros atuais só confirma a vitalidade da canção (TATIT, 2007:231)³⁸

Também poderíamos destacar como prova da vitalidade da canção ligada ao advento do *rap* (como fenômeno cultural dinâmico), o fato deste gênero, assim como a bossa nova ou o tropicalismo, se apropriar de uma manifestação estrangeira (a música negra norte-americana) e a reinventar a partir de sua própria cultura. No entanto, entender o *rap* como vitalidade, não elimina, como observa Wisnik, a idéia de que há uma vertente importante da canção brasileira que está fora do mercado de massas e sem a importância cultural que possuía nas décadas passadas. Segundo o autor, este fato precisa ser muito considerado e aprofundado pelos intelectuais e pesquisadores que estudam a música popular, já que esta

³⁸ Citado por BARROS E SILVA, 2009.

tradição de canção, de grande densidade poética, é um aspecto muito próprio da experiência cancional brasileira³⁹.

Penso que podemos, de certa maneira, considerar as posições aparentemente opostas comentadas acima como complementares e mesmo indispensáveis para a abordagem da situação atual da canção no Brasil. A posição de Wisnik e Chico Buarque se refere à perda de centralidade de certa linhagem de canção cuja tradição estaria se diluindo. O comentário de Tatit, por outro lado, volta-se para a canção enquanto linguagem que se transforma e se reinventa para manter-se viva. Uma não exclui a outra. Ambas são importantes para uma compreensão mais profunda do atual contexto da música brasileira. No artigo mencionado acima, de Fernando de Barros e Silva, o autor finaliza o texto, propositadamente sem alcançar uma resposta definitiva a este impasse representado pelo fim da canção, considerando-o uma situação de difícil solução. Indica, no entanto, algo que se relaciona com o que acabo de comentar. Segundo o autor, há neste fato uma complexidade que não pode ser ignorada. Assim como não lhe interessa acreditar no fim real da canção, também não lhe interessa deixar de lado uma reflexão sobre o que parece ser um momento de mudança da sua linguagem e do seu papel social. O entrave desta questão deve provocar a atenção dos que trabalham e estudam a canção brasileira.

Tomar o ‘fim da canção’ ao pé da letra, pelo valor de face, parece tão equivocado quanto imaginar, na ponta oposta, que estamos diante de um artifício retórico, um mero truque de linguagem. Nem uma coisa nem outra, a pedra, também aqui, está no meio do caminho. (BARROS E SILVA, 2009)

³⁹ WISNIK, 2004: 328

2. O TIMBRE

2.1. Procedimentos composicionais da música erudita do século XX

Na música do século XX observamos variadas propostas de criação que rompem, a partir de técnicas composicionais muito diversas, com o sistema tonal sobre o qual se baseou a música europeia dos séculos anteriores. A música deixa de ser estruturada a partir da funcionalidade harmônica dos acordes e da discursividade decorrente de sua combinação. E neste novo contexto, como assinala Stefan Kostka em *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*, ganha especial destaque a escritura musical baseada no timbre e na textura:

In the absence of tonal and thematic forces, other elements have to be employed to shape a composition – to give it forme. In a number of twentieth-century compositions, the primary form-determining element is texture, usually with a good deal of assistance from dynamics, timbre, and register. (KOSTKA, 2006: 239)

A forma, isto é, a maneira de organizar o material sonoro, já não vem dada a priori. Constitui-se de acordo com as especificidades e exigências de cada composição, no momento exato de sua criação. Além disso, conforme veremos em seguida, outras técnicas vêm substituir a estruturação ligada à tonalidade como, por exemplo, os blocos ou objetos sonoros. Comentaremos também a posição privilegiada do timbre enquanto gerador e organizador, por si só, da obra musical e a idéia de *processo*, ou seja, a ênfase na transformação sucessiva do som como elemento principal da peça. Para isso, tomaremos como base o livro *Ouvir o Som: Aspectos de Organização na Música do Século XX* de Paulo Zuben que dedica seus três capítulos para cada um desses assuntos aqui referidos: *forma, timbre e processo*.

Quanto ao primeiro aspecto, a forma, o autor concentra-se na questão do bloco ou objeto sonoro (uma formação complexa resultado da sobreposição e fusão de sons) enquanto elemento organizador da composição. Esta terá como procedimento usual a técnica da montagem, isto é, a justaposição destas entidades sonoras de certa forma “autônomas” numa construção não-linear onde o corte se faz muito presente. Este tipo de estruturação pode ser constatado em obras do começo do século XX de compositores como Igor Stravinsky (1882-

1971) e Claude Debussy (1862-1918). Do primeiro são exemplos as conhecidas obras *A Sagração da Primavera* de 1913 e *Sinfonias para instrumentos de sopro* de 1920, ambas pertencentes à chamada fase russa do compositor. Do segundo, temos as peças dos livros I e II dos *Prelúdios* para piano de 1910-1913.

A criação a partir dos blocos sonoros resulta, segundo aponta Pierre Boulez⁴⁰, em dois tipos de escritura musical: a escritura interna que se refere a própria escolha do material sonoro e a formação do objeto com suas cores tímbricas características; e a escritura externa, ligada à organização desses objetos no decorrer da obra, estruturando a sua forma. Tanto em Debussy como em Stravinsky, apesar de diferirem no que tange à utilização desta técnica (o primeiro apresenta blocos mais uniformes enquanto o segundo trabalha com blocos mais isolados e de dimensões mais irregulares), observamos que o procedimento tradicional das tensões e resoluções harmônicas é abandonado em favor da justaposição de estruturas tímbricas e complexos harmônicos estáticos, sem qualquer funcionalidade tonal. Este novo tipo de organização se afasta radicalmente do pensamento discursivo presente na música européia dos séculos XVIII e XIX, onde um elemento motivico inicial era delineado e desenvolvido de maneira contínua ao longo de toda a peça. Esta ausência de narrativa acaba propondo, para o ouvinte, uma nova experiência de escuta centrada na não-linearidade:

A discursividade musical é substituída pelo mergulho atemporal na profundidade da sensação luminosa dos timbres orquestrais. O material, que já não se desenvolve linearmente e nem sistematicamente, transforma-se por ressonâncias e reverberações com a aproximação de novas idéias musicais.” (ZUBEN, 2005, p. 37)

Os acordes deixam de obedecer a uma hierarquia harmônica pré-estabelecida. Apresentam também formações incomuns, aspecto característico na música de compositores como Debussy, a partir de escalas e modos alternativos, como as pentatônicas e a escala de tons inteiros. E mesmo quando são utilizadas formações acordais próprias da tonalidade, a sua combinação não respeita a funcionalidade harmônica tradicional, evitando então a referência a um centro tonal. Dessa forma, acabam por cumprir uma função muito mais ligada a uma diferenciação puramente colorística. Ao comentar procedimentos de criação presentes na obra do compositor francês Olivier Messiaen (1908-1992), Zuben observa em relação aos acordes empregados:

⁴⁰ Citado por Zuben, 2005, p. 22-23.

Acabam-se os desenvolvimentos temáticos clássicos e surgem as composições nas quais os acordes não são usados para dar forma às frases por tensão e abrandamento. Cada acorde é concebido como uma unidade sonora em uma frase cuja estrutura é mais determinada pelo perfil melódico ou pelo valor do timbre do que pelo movimento harmônico (ZUBEN, 2005: 51)

São os momentos em que a percepção de determinado acorde baseia-se muito mais numa combinação de qualidades sonoras do que na sobreposição de alturas com finalidade funcional. Assim, para falarmos acerca do timbre na música do século XX, devemos fazer a diferenciação apontada por Pierre Schaeffer (1910-1995) entre o timbre de cada instrumento (a referência a uma fonte sonora) e o timbre de um som ou complexo sonoro usado na composição contemporânea. Esta nova prática firmou-se e desenvolveu-se ainda mais com o advento da música concreta no início da década de 1950, quando a atividade com gravações em fita magnética possibilitou um mergulho ainda maior na manipulação da matéria sonora concreta.

Contudo, assumir o pensamento timbrístico como o principal recurso de estruturação musical requer, por parte do compositor, uma nova prática artística. Diferentemente da música baseada no sistema tonal, onde os elementos de organização do discurso já aparecem amplamente estabelecidos, a obra contemporânea tem que abarcar novas e variadas categorias: o trabalho com as propriedades do som como as frequências, intensidades e durações torna-se mais complexo. Além disso, coloca-se o problema não apenas da formação do objeto sonoro em si, mas também a questão da combinação eficiente entre cada um deles numa forma que organize realmente as idéias da peça. Abre-se, em suma, um campo vastíssimo para novas experiências musicais, porém de difícil acesso, por tratar-se de uma prática pouco sistematizada se comparada à prática da tonalidade.

Em *Ouvir o som*, são localizadas, no repertório do século XX, outras propostas musicais que possuíam como elemento fundamental a dimensão timbrística. Primeiramente é apontado o trabalho do compositor Arnold Schoenberg (1874-1951) com as chamadas “melodias de timbres” (*Klangfarbenmelodien*) observadas em sua peça *Farben*, a terceira das *Cinco Peças para Orquestra Op. 16*. A *Klangfarbenmelodien*, como atesta a definição de Kostka para este procedimento, transcrita em seguida, coloca o timbre, agora como dimensão funcional, na mesma posição de importância que a variação de alturas em uma melodia:

Perhaps a more far-reaching contribution by Schoenberg was his notion of *Klangfarbenmelodien*, or “tone-color melody”, in which progressions of timbres would be equivalent in function to successions of pitches in a melody. (KOSTKA, 2006: 233)

E mais adiante:

Perhaps a satisfactory definition of tone-color melody would be “the Constant reorchestration of a line or sonority as it proceeds through time” (KOSTKA, 2006: 234)

Contudo, Zuben destaca que para caracterizar a obra *Farben* seria mais apropriado usar o termo “colorações de acordes”, já que ela traz mudanças tímbricas sutis realizadas dentro de uma “extensa camada de acordes” (ZUBEN, 2005:76). O termo *Klangfarbenmelodien* poderia ser mais apropriadamente utilizado, segundo Boulez⁴¹, para a análise da quinta peça do mesmo opus 16 de Schoenberg, o *Recitativo Obligato*. Aqui sim, constatamos uma alteração progressiva do timbre na dimensão horizontal, quando uma mesma melodia vai sendo costurada ou “reorquestrada”, como prefere Kostka, por diferentes instrumentos. De qualquer maneira, como assinala Zuben, em ambas as peças, tanto nas melodias de timbres quanto nas colorações de acordes, observamos o timbre sendo utilizado de maneira funcional, estruturando a obra. Acerca da construção musical de *Farben*, o autor recupera a análise de Charles Burkhart⁴² que destaca um interessante procedimento usado pelo compositor. Diferentemente do que se observa em peças orquestrais anteriores a ela, onde a mudança de instrumentos é mais lenta do que a mudança das alturas das melodias (a instrumentação permanece fixa durante todo um trecho musical), em *Farben*, as alterações da instrumentação são mais frequentes do que a variação das notas. Assim, a coloração tímbrica da obra aparece em permanente transformação, chamando a atenção do ouvinte para este aspecto sonoro.

Outro compositor a ser sublinhado, pelo emprego do timbre em seu trabalho de criação seria Edgard Varèse (1883-1965). Em sua obra tem destaque o procedimento de adição e subtração de elementos com o objetivo de transformação tímbrica das massas

⁴¹ Citado por Zuben, 2005, p.85.

⁴² BURKHART, C. “Schoenberg’s *Farben*”. In: *Perspectives of New Music*, vol.12, Seattle, Washington University Press, 1973-1974, PP. 141-172. (citado por ZUBEN, 2005, p. 76).

sonoras, o que determina, conseqüentemente, a forma musical da peça em oposição ao desenvolvimento convencional de motivos e temas. Dessa maneira, como assinala Zuben, na conhecida obra do compositor, *Ionisation* (1929-1931) para treze percussionistas, apesar da ausência de frases melódicas, observamos uma evidente clareza discursiva.

Este tipo de atividade composicional liga-se ao que o mesmo autor denomina, no terceiro capítulo de seu livro, como *processo*, isto é, a alteração contínua do som como recurso essencial da composição. Idéia que nos remete novamente à maneira moderna de se trabalhar a escritura musical: o desenvolvimento dos materiais fica a cargo das leis internas e dos acontecimentos sonoros já desencadeados pela obra até então, e nunca sistematizado a priori. Assim, são destacados, como artistas adeptos dessa criação musical a partir da alteração sucessiva de timbre e textura, os compositores Iannis Xenakis (1922-2001) e György Ligeti (1923-2006). Ambos atuam nesse mesmo sentido, trabalhando o *continuum* sonoro a partir de variações progressivas das texturas dessas massas, delineando, no decorrer do processo, a sua organização formal. Interessante notar que, a partir do emprego dessa nova técnica, tanto Xenakis quanto Ligeti passam a estabelecer relações entre diferentes domínios de percepção, como a ligação entre o ato da composição musical e um pensamento mais plástico: o trabalho com o som é também um trabalho com linhas, pontos, superfícies, cores, densidades, rugosidades e lisuras, como se pudessem torná-lo concretamente sensível:

Ligeti exterioriza a forma, fazendo com que as pequenas partículas sonoras concorram para construir uma *Gestalt* que traduza também a forma musical e determine uma certa taticidade do som, reconhecendo a sinestesia como ponto de entrada da percepção musical.” (FERRAZ, 1998, p.57)⁴³

Tratando especialmente dos procedimentos empregados por Ligeti, Zuben identifica três importantes pontos de sua escritura musical, todos eles encontrados em sua conhecida peça *Lux aeterna* (1966) para coro misto: a transformação contínua das texturas; o corte expressivo com variações inesperadas; e a técnica das micropolifonias. Interessa-nos, sobretudo, este último ponto para que possamos compreender mais claramente de que maneira o material musical é tratado para que seja percebido enquanto massa sonora e não como ritmos, melodias e harmonias independentes como numa escuta convencional. A técnica das micropolifonias consiste então no entrelaçamento e fusão das linhas melódicas e

⁴³ Citado por Zuben, 2005, p. 128.

rítmicas horizontais e individuais numa superfície textural complexa que prevalece sobre os seus componentes formadores gerando uma estrutura única e coesa.

A predominância da textura em Ligeti é o resultado da submissão de suas figuras rítmicas e melódicas à trama polifônica, ao tecido sonoro cerrado. As figuras tornam-se neutras, perdendo sua individualidade dentro de um complexo mais homogêneo: a textura (ZUBEN, 2005: 135)

Essa dissolução das linhas individuais na superfície textural é mais um dado que reforça a opção dos compositores contemporâneos por um trabalho mais centrado em questões tímbricas onde a transformação da qualidade do som ou dos complexos sonoros substitui o que era o desenvolvimento tradicional a partir de motivos e temas amparados pela harmonia tonal. Devemos, desse modo, entender esse tipo de procedimento composicional como algo próprio da arte musical do século XX. E ele só ocorrerá de maneira plena quando distanciado das operações tonais. Assim comenta Paulo de Tarso Salles sobre a música de Villa-Lobos, no que diz respeito ao aspecto textural de sua escritura. Quanto maior a proximidade em relação à tonalidade, menor o interesse na textura, menor a sua influência gerativa:

Uma das principais características, presente em muitas obras de Villa-Lobos, é o manuseio das texturas integrando os vários aspectos da composição. No entanto, a importância da concepção textural diminui na medida em que determinada obra apresente elementos organizadores voltados para as relações triádico-tonais. (SALLES, 2009: 70)

2.2. O uso do timbre na canção popular

Visto de que maneira a música erudita do século XX propôs e desenvolveu a composição a partir de timbres e texturas, vejamos de que forma a canção popular pode incorporar este tipo de procedimento. Como se sabe, o plano musical da maioria das canções se baseia na harmonia tonal. Entretanto, tentarei indicar aqui a possibilidade de um trabalho com a canção a partir de recursos sonoros alternativos à tonalidade, obtendo o mesmo rendimento no que se refere à junção eficaz com a melodia-texto. Luiz Tatit, em seu ensaio *Da tensividade musical à tensividade entoativa* distingue, como marca o título, dois tipos de

tensividade que se fazem presentes durante o processo de criação cancional. Tratemos neste item, da primeira delas, a musical, já que as questões entoativas serão abordadas de forma mais detalhada no capítulo seguinte, dedicado à oralidade.

A tensividade musical da canção está, desse modo, fortemente ligada ao emprego tonal da harmonia triádica. Retomando um artigo de Marcello Castellana, Tatit comenta a aplicação do princípio semiótico da *tensividade* na reflexão dos processos da harmonia funcional. Os movimentos de afastamento e de aproximação em relação à tônica são entendidos então como aumento e diminuição da tensividade. E esta movimentação, que é o elemento essencial do sistema tonal, acaba por organizar os acordes de maneira hierárquica. Contudo, apesar de constatar a presença de uma oscilação tensiva a partir dessa movimentação harmônica, o autor vê como elemento mais preponderante para a canção o fator entoativo, fazendo, como é comum em suas publicações, a distinção entre as questões musicais e as questões cancionais. Não há, no entanto, como ignorar o papel da tensividade harmônica já que a melodia da canção funciona frequentemente através das leis da tonalidade. Ambas têm importância para a composição. Naturalmente, de canção para canção, variam os seus graus de influência:

Essas constatações a respeito da tensividade entoativa não suprimem jamais a presença simultânea da tensividade musical em qualquer segmento melódico. É comum verificarmos que a opção por esta ou aquela terminação melódica decorre bem mais de uma condução harmônica do que de uma resposta entoativa natural do falante. Mas isso também não significa que o encaminhamento musical elimine os influxos prosódicos dos contornos emitidos pela voz. Ambas as tensividades estão sempre atuantes, às vezes de forma dominante, às vezes de forma recessiva. (TATIT, 2007:179)

O que interessa para nós, neste momento em que tentamos vislumbrar uma “substituição” da harmonia de acordes por uma construção voltada para o som, não é tanto explorar o jogo entre estas duas forças tensivas que coexistem na canção, mas sim apenas constatar que a discussão se faz em termos de *tensividade*. Este fato, por si só, já é suficiente para balizar uma nova proposição composicional. Se a questão central é a tensividade, basta lembrarmos que ela não está presente apenas na tonalidade.

Vemos com bons olhos a idéia de uma tensividade disseminando a timia no discurso musical. Entretanto, não cremos que essa mesma tensividade só se restrinja ao

aspecto harmônico da música, pois isso equivaleria a dizer que a música depende da tonalidade para existir. Talvez dependa da tensividade – portadora dos valores tímicos -, pois é por seu intermédio que os homens manifestam sua presença emotiva nos discursos, mas o princípio da tensividade tem que ser proposto como um dispositivo flexível, aplicado sobre o ponto mais pertinente do sistema semiótico em questão. Na dodecaфония, por exemplo, com certeza não se pode incidir sobre o tom, uma vez que este foi suprimido (TATIT, 2007: 166)

Dessa forma, a tensividade, ao invés de resultar das relações entre as tríades tonais seria consequência direta da organização do som em texturas, ritmos e timbres, possibilitando o aparecimento de estruturas mais ou menos tensas, que realizem função semelhante à dos acordes em relação à melodia-texto. O princípio da tensividade se mantém, mas sua proveniência passa a ser o timbre. Na música erudita este tipo de procedimento já é amplamente utilizado. Por exemplo, no primeiro movimento da peça *Quatour pour la fin du temps*, de 1941, Messiaen usa séries rítmicas com pulsações amétricas, e não acordes, para criar movimentos de tensão e relaxamento harmônicos (ZUBEN, 2005: 51). Em *O som e o sentido*, José Miguel Wisnik faz um interessante comentário acerca do tratamento dos afetos, preocupação estética que começava a ser valorizada pelos compositores no início do século XVII, sobretudo aqueles ligados ao nascimento da ópera e à música vocal.

Da renascença para o Barroco, a música não se contenta em ser um código de caráter polifônico, mas quer ser uma verdadeira linguagem dos afetos, um discurso das emoções. Os madrigais e o melodrama barrocos assumirão um estilo expressivo, declamatório, climatizando os recursos melódicos e harmônicos, as consonâncias e dissonâncias com uma gesticulação entoativa a serviço da ênfase nas palavras. Essa ênfase vai investir o sistema tonal nascente de uma carga semântica para a qual ele contribuirá com suas cadências e sua capacidade de articular com riqueza de nuances as tensões e os repousos. (WISNIK, 1989: 127)

Essa “semantização” do sistema tonal a que se refere o autor, de certa maneira, se aproxima da proposta composicional defendida aqui, como se também pudéssemos dar uma carga semântica aos jogos de texturais e timbrísticos, explorando o que este “novo” sistema poderia oferecer em termos de tensões, repousos, etc. Recursos que estariam, é claro, sempre ligados às exigências do texto ou da entoação.

Neste mesmo livro, também encontramos passagens que comentam um importante gênero de canção, o *rock*, especialmente interessante para o tema deste capítulo, devido sua experimentação de diferentes sonoridades com instrumentos elétricos e outros recursos eletrônicos. Veremos assim que este tipo de composição centrada mais no som do que nas convenções harmônicas não está tão distante da música popular como geralmente se pensa. E mesmo que esta música não abandone as relações triádicas, estas são claramente obscurecidas pela ênfase concedida ao elemento timbrístico:

O Rock é a centelha que espalha, no campo das músicas dançantes, a novidade do pulso-ruído. A intensidade e o timbre hiperbolizados estouram a retícula das elementares cadências tonais da base (a harmonia é rasgada pelas sonoridades da voz e da guitarra, golpeada pela bateria e soterrada sob os decibéis do conjunto) (WISNIK, 1989:216)

Wisnik trata esta característica do rock como mais um ponto de ligação entre a esfera erudita e a esfera popular. Como vimos no capítulo anterior, o autor, ao destacar a relação entre canção e literatura como fator da singularidade brasileira na produção de sua música popular, defende a idéia de uma significativa interpenetração, incomum em outros países, entre arte culta e arte de massa. Compara então a música “alta” a uma substância concentrada que as diferentes manifestações populares vão diluindo de variadas maneiras. Mas apesar deste fértil diálogo ainda teríamos uma diferenciação contundente entre estes dois âmbitos, uma “distinção entre estrutura profunda e estrutura de superfície (sem que esse último termo seja pejorativo)”⁴⁴. O rock seria então a estrutura de superfície (já que não abandona certos padrões rítmicos e harmônicos convencionais) da música ligada ao timbre que por sua vez teria como estrutura profunda *A Sagração da Primavera*. Penso que esta colocação pode ser entendida como a resposta legítima de cada uma dessas linguagens (canção e música) para o procedimento de criação com o timbre. Não poderiam chegar ao mesmo resultado, pois não possuem as mesmas preocupações estéticas (mesmo que algumas delas se toquem). A música erudita, ao tomar o timbre como elemento composicional fundador, pode e deve levá-lo a desenvolvimentos muito mais amplos. O seu foco está todo concentrado na linguagem musical. A canção popular, no entanto, tem o olhar dividido entre a linguagem da canção e a linguagem da música. Não há o interesse em seguir exatamente o mesmo caminho dos compositores eruditos e colocar o timbre em primeiríssimo plano. O rock, por ser a canção

⁴⁴ WISNIK, 1989: 57.

que é, precisa, antes de tudo, fazer dizer alguma coisa e, por que não, também fazer alguém dançar. Aqui, as preocupações entoativas ou corporais podem ser tão importantes quanto às preocupações musicais.

Seja como for, o que fica assinalado é que a experiência musical com procedimentos timbrísticos e o uso de recursos que escapam à tonalidade, de certa forma, já se fazem presentes na canção popular. Concentramo-nos aqui, em fazer um contraponto entre esta sua ênfase no timbre e os processos observados na composição erudita. Porém, a não utilização da harmonia tonal, obviamente, não se encontra somente na música de concerto. Não é o objetivo desta pesquisa fazer uma investigação detalhada sobre as características musicais não-tonais de manifestações populares ou folclóricas. Mas não é difícil imaginar que elas possam surgir não apenas de uma fonte artística erudita, mas sim de seus próprios recursos e de sua vivência interna com eles, da mesma forma como a incorporação de dissonâncias no jazz pode ter surgido de sua natural propensão improvisatória⁴⁵.

2.3. Análise da canção *Jóia* de Caetano Veloso

Jóia

Beira de mar

Beira de mar

Beira de mar na América do Sul

Um selvagem levanta o braço

Abre a mão e tira um caju

Um momento de grande amor

De grande amor

Copacabana

Copacabana

Louca total e completamente louca

A menina muito contente

Toca a coca-cola na boca

⁴⁵ Sobre isso ver o depoimento de Sérgio Molina na questão 4 da entrevista transcrita no anexo desta monografia.

Um momento de puro amor

De puro amor

Esta canção de Caetano Veloso, gravada no LP *Jóia* lançado em 1975, é um exemplo claro de uma composição popular que se volta para um pensamento musical não-tonal. Mas o interesse pelo aspecto sonoro, em detrimento da criação mais convencional de uma melodia acompanhada por uma harmonia de acordes, não é, neste momento, um fato novo na obra do compositor. O disco *Araçá Azul*, de 1973, já realiza experimentações com a linguagem musical através de variados recursos: colagens, sobreposição de vozes, cortes, mudanças na velocidade de gravação, entre outras técnicas da música concreta e eletroacústica. O que nos interessa aqui é verificar de que maneira na canção *Jóia*, a partir de procedimentos mais sonoros do que harmônicos, se estabelece a relação íntima entre a música e a letra.

Se observarmos a letra isoladamente, já podemos identificar uma clara simetria entre as duas estrofes que a compõe. Elas expõem duas cenas contrastantes e similares ao mesmo tempo. Ao colocá-las em diálogo, no espaço da canção, a letra explora este jogo de semelhanças e diferenças que, ao final, revelam um sentido comum aos dois momentos retratados. Vejamos então de que maneira este jogo se desenrola.

Se tomarmos os três primeiros versos de ambas as estrofes já veremos que eles exercem funções referenciais semelhantes, determinando para o ouvinte o espaço geográfico específico onde o breve momento descrito a frente se ambientará.

Beira de mar

Beira de mar

Beira de mar na América do Sul

Copacabana

Copacabana

Louca total e completamente louca

Os dois primeiros versos de cada estrofe já têm entre si uma diferença significativa: o termo “beira de mar” é mais geral do que “Copacabana”. O primeiro aparece despido das informações culturais que o segundo nos sugere. “Copacabana” já é nome próprio, de uma importante praia carioca, nome que, por sua vez tem origem num elemento da cultura ocidental (a denominação teria surgido devido à igreja de Nossa Senhora de Copacabana

fundada no local). Já “Beira de mar” nos indica um lugar mais indeterminado, como se representasse qualquer praia da América do Sul (não ignoremos, contudo, a sugestão da canção de uma identificação entre os dois espaços, onde esta beira de mar seria a própria praia de Copacabana em um período histórico anterior à chegada dos portugueses). Mas, de qualquer forma, no terceiro verso de ambos os fragmentos, temos um movimento semelhante em direção a uma especificação do sentido: a beira de mar da qual se fala é na América do Sul e a Copacabana da qual se fala é aquela que é “louca total e completamente louca”. O espaço se constitui a partir da maneira como cada personagem (selvagem e menina) e a sociedade representada por eles (povos indígenas e Brasil nação) interagem com o ambiente em questão. O lugar do selvagem não tem nome, seu espaço é grandioso, pois não se define: pode ser uma praia como Copacabana ou o litoral brasileiro inteiro. O lugar da menina é nomeado, tem história e, além disso, se refere a uma Copacabana também específica, mergulhada na euforia dos jovens dos anos setenta. O verso “Louca total e completamente louca” poderia até, num primeiro momento, parecer redundante. No entanto, a repetição do sentido de “louca total” em “completamente louca”, além de aumentar a intensidade desta “loucura”, dá a este verso uma forma irreverente (ou louca) assim como quer expressar o seu conteúdo. Além disso, o fato do verso começar e terminar com a palavra “louca” também contribui para o sentido de completude (louca do início ao fim) que a letra nos indica.

Nos dois versos seguintes de cada estrofe temos o que seria o núcleo de cada uma das cenas. Neles os personagens, já ambientados em seus respectivos espaços, executarão suas pequenas ações que serão avaliadas pelo eu-lírico nos dois últimos versos, como momentos preciosos.

Um selvagem levanta o braço

Abre a mão e tira um caju

A menina muito contente

Toca a coca-cola na boca

Observamos novamente a oposição entre as duas estrofes. As diferenças quanto ao grau de determinação também se fazem presentes nos termos “um selvagem” e “a menina”. *Um* é artigo indefinido e *a* é definido (além da diferença de gênero, masculino e feminino). Temos novamente a indefinição para o item da primeira estrofe e a definição para o componente da segunda. O levantar do braço do selvagem para colher a fruta na árvore,

diretamente da natureza, não deixa de sugerir igualmente um gesto de certa forma sagrado. Como uma homenagem ao divino, estendendo os braços e tocando a fruta que vem do alto. Seja como for sentimos esta personagem em harmonia absoluta com seu ambiente. A menina, por sua vez caracterizada como “muito contente” também entra em consonância com seu espaço cujo clima é de euforia geral (“Louca total e completamente louca”) da Copacabana retratada na canção. Sua ligação com o ambiente, entretanto, já não se faz através de um contato direto com a natureza propriamente dita (o caju como fruto nativo do Brasil), mas sim com um objeto industrializado e símbolo da cultura norte-americana presente em todo o globo. Falaremos disso mais a frente. Por ora basta assinalarmos que o contato harmonioso da menina com o seu mundo, através da coca-cola, é valorizado na letra pelas aliteraões do verso “Toca a coca-cola na boca” aproximando e, porque não, tornando um só (pela semelhança sonora gerada pela repetição das sílabas “to”, “co” e “ca”), todos os elementos que compõe esta ação: toca, coca-cola, boca. Vale dizer que esta característica sonora já está presente no verso anterior, por exemplo, na palavra “contente”. Assim, a harmonia presente no plano do conteúdo também se mostra nos elementos formais da letra desta canção.

Um momento de grande amor

De grande amor

Um momento de puro amor

De puro amor

O que importa aqui é destacar que apesar desta distância temporal/social extrema entre os dois momentos descritos na letra (o fruto colhido no pé pelo selvagem e o refrigerante industrializado na boca da menina), ambos são caracterizados de forma muito próxima. Parecem significar um único acontecimento: no mesmo espaço (mas separados no tempo), o mesmo gesto, o mesmo amor. A atmosfera geral da canção (produzida também por seu plano musical de repetições rítmicas e melódicas) contribui para que os dois ambientes se entrecruzem, se contaminem. Por isso, no último verso da segunda estrofe, o momento vivido pela menina é de puro amor, mas também de grande amor. Em verdade, parece tratar-se do mesmo amor grande e puro, este amor do selvagem e da menina. Comparando as duas estrofes, este é o único lugar onde encontramos uma repetição de vocábulos, onde os versos coincidem: no mesmo segmento de melodia temos as frases “Um momento de puro amor/De puro amor” e “Um momento de grande amor/De grande amor”. A única alteração é a troca do

adjetivo “grande” por “puro”. Desse modo, o fato deste verso praticamente permanecer o mesmo em ambas as estrofes, pode ser sinal de que o compositor deseja aproximar as duas situações às quais eles se referem. Além disso, a expressão “um momento” usada nas duas estrofes também nos sugere a possibilidade de se tratar de apenas um momento, isto é, do mesmo momento (instante em que os gestos não estariam mais separados pelo tempo).

Os dois personagens perfazem o mesmo gesto e ambos são puros e grandes no amor com que o realizam. Observamos neste ponto uma manifestação clara da proposta estética e ideológica do tropicalismo, de assimilar num único espaço elementos ou experiências tidas como contrárias. Tendo em vista o período histórico em que esta canção se inscreve (momento ainda de forte engajamento político e oposição maniqueísta entre a “cultura brasileira autêntica” e a “cultura norte-americana imperialista e alienante”), podemos vislumbrar com maior precisão o sentido da letra desta canção para os ouvintes da época. Esta equivalência entre o elemento nacional “puro” (o caju nativo do Brasil) e a “impureza” do elemento estrangeiro (a coca-cola símbolo do imperialismo norte-americano) não deixa de ser uma provocação a certa parcela da esquerda nacionalista, assim como as guitarras elétricas nos polêmicos festivais da música popular brasileira dos anos sessenta. Nesse sentido, a expressão “puro amor”, usada para caracterizar o instante de ação da menina, acaba soando de forma irônica, já que a palavra “puro” estaria mais adequada, como querem os “puristas”, ao momento do selvagem e não ao gesto da menina, cuja cultura é “impura” e completamente louca (uma mistura de elementos locais e estrangeiros).

O que nos importa aqui, entretanto, é apenas assinalar este elo entre os dois instantes, ligação que também estará presente no plano musical da canção. Selvagem e menina entram numa conjunção mágica com o ambiente que os circunda e nesse momento ambos os objetos (tanto a fruta como a coca-cola, que são o mesmo objeto, afinal) são autênticos, pois através deles manifestou-se um amor igualmente autêntico, grande e puro: a coca-cola é assim tão natural quanto o caju. Mais vale a intensidade e preciosidade do sentimento (sentido já contido no próprio significado da palavra “jóia”) do que o meio pelo qual ele brotou.

Essa ligação entre as duas cenas (elo no tempo, no espaço, no gesto), também sentimos pelos elementos musicais presentes na canção. As duas estrofes são entoadas exatamente com a mesma melodia e a canção inicia e termina em *fade in* e *fade out*, como se sempre existisse e fosse infinita (como se fôssemos nós que nos aproximássemos dela, ela que sempre esteve ali): mais um elemento que ajuda a construir um sentido especial para o tempo. É evidente, desde a primeira escuta, uma forte referência à música não ocidental: não temos aqui a presença fundadora da tonalidade, a melodia construída sobre um caminho

harmônico de acordes progredindo através de tensões e relaxamentos. Ao contrário, temos a impressão de algo de certa maneira estático, uma música elaborada a partir de um pensamento mais timbrístico do que harmônico, baseado na sobreposição de ritmos e vozes. A escolha da instrumentação, a forma não “tradicional” e a reiteração rítmica e melódica nos remetem sem dúvida à música oriental como, por exemplo, do gamelão da ilha de Bali. Tendo em vista o sentido da letra comentado acima, nada parece mais adequado do que esta sonoridade não-ocidental, sempre ligada à coletividade e ao contato íntimo com o ambiente:

Essa música é a expressão imediata, *primitiva*, de uma cultura coletiva. Profundamente integrada à vida social, é uma maneira de ser e de agir, em harmonia com a natureza. (CANDÉ, 2001: 162)

Em *O som e o sentido*, José Miguel Wisnik assinala o caráter circular das construções rítmicas e melódicas desta música não-tonal e a singular experiência do tempo que ela proporciona. Este aspecto temporal ligado à circularidade, a meu ver, é importante na construção do sentido de letra e música nesta canção de Caetano Veloso.

(...) as melodias participam da produção de um tempo circular, recorrente, que encaminha para a experiência de um não tempo ou de um “tempo virtual”, que não se reduz à sucessão cronológica nem à rede de causalidades que amarram o tempo social comum. (WISNIK, 1989: 78)

Esta “experiência de um não-tempo” é um elemento que também fortalece o elo comentado acima entre os “episódios” do selvagem e da menina, transformando-os num único momento, estes momentos únicos. Vejamos então nos diferentes aspectos musicais (ritmo, melodia e “harmonia”) como se manifesta esta circularidade. Quanto ao ritmo, Wisnik observa como característica desta música não européia, uma estrutura formada pela sobreposição de figuras rítmicas irregulares, mas recorrentes, girando em torno de um centro, isto é, de um pulso (WISNIK, 1989: 78). Em *Jóia* este tipo de procedimento é bastante evidente: observamos uma forte regularidade rítmica devido à repetição das figuras pelos instrumentos de percussão e pela presença de uma nota pedal. Entretanto, dentro desta regularidade geral também encontramos padrões rítmicos variados. Como podemos constatar na ilustração seguinte, há em *Jóia* uma significativa valorização da pulsação: a primeira linha inferior da percussão marca ao longo de toda a canção um pedal sobre a nota mi, elemento

básico sobre o qual os demais padrões rítmicos se apoiarão. Além disso, com exceção de algumas passagens com síncopas e tercinas, todos os instrumentos, inclusive as vozes, reiteram em graus variados este mesmo pulso fundamental. No entanto, apesar desta valorização de uma pulsação, nos chama a atenção a combinação de figuras irregulares. As vozes e a segunda linha inferior da percussão predominantemente dividem a pulsação binariamente através de colcheias. Já a primeira linha superior da percussão divide o pulso em tercinas e a linha imediatamente inferior a ela divide também de forma ternária o espaço equivalente a duas pulsações. Interessante notarmos esta ambivalência rítmica, onde figurações distintas ao mesmo tempo em que se chocam também se combinam em prol de um tempo fundamental.

The image shows a musical score for the song 'Beira de mar'. It consists of four systems of staves. The first three systems are vocal lines for three voices (Soprano, Alto, and Bass), each with the lyrics 'Bei-ra de mar, _ bei - ra de'. The fourth system is a percussion part with four staves. The top two staves of the percussion part feature triplet rhythms, while the bottom two staves feature a steady eighth-note pulse. The score is marked with a '11' at the beginning.

Figural.

Sobre esta questão da irregularidade rítmica também podemos destacar a sua presença na própria melodia da canção, comparando-a com os padrões rítmicos dos instrumentos de percussão.

The image shows a musical score for the song "Beira de mar". It consists of a vocal line and four percussion lines. The vocal line is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "Bei - ra de mar, bei - ra de mar, bei - ra de mar é na A - mé - ri - ca do Sul". Above the vocal line, there are four measures with time signatures: 5/8, 5/8, 3/4, and 4/4. The percussion lines are written on four staves. The first two staves have a 4/4 time signature and contain rhythmic patterns with ternary groupings (indicated by '3' over groups of notes). The third and fourth staves also have a 4/4 time signature and contain rhythmic patterns with ternary groupings. The word "Figura 2" is written at the bottom right of the score.

Figura 2

Como observamos na ilustração acima, ao contrário das quatro linhas da percussão que, apesar das figurações ternárias comentadas acima, realizam ciclos rítmicos perfeitamente adequados a um compasso quaternário, a melodia da voz, devido à irregularidade de seus acentos, parece alternar as indicações métricas dos compassos. Temos então, equivalendo aos dois primeiros compassos quaternários da percussão, o que seriam dois compassos 5/8 e um compasso 3/4. Este tipo de procedimento, segundo Stefan Kostka, é mais comum no repertório musical do século XX do que no período anterior ligado à música tonal. O autor destaca que estas mudanças nas indicações métricas “podem estar implícitas por haver um deslocamento de acentos ou pelo uso de síncopas” (Kostka 2006: 116). Obviamente, Kostka, ao tratar da música escrita do século XX, se refere aqui ao caso em que o compositor não escreve as indicações das fórmulas de compasso deixando essa variação se fazer implicitamente através dos acentos. No caso desta canção, que não foi concebida dentro de uma tradição escrita, vale destacar apenas a significativa utilização desses acentos métricos não usuais da melodia em contraste com os acentos mais regulares da percussão, fator que também contribui para o afastamento de *Jóia* em relação à música ocidental tonal: “Na maioria das composições do século XX, a valorização do ritmo é pelo menos igual à das alturas, e as células rítmicas são frequentemente variadas e complexas” (Kostka 2006: 114).

O elemento rítmico é tão decisivo nesta canção que mesmo a sua construção melódica é fortemente influenciada por ele. Como observa Wisnik, na cultura musical não-ocidental, as melodias não formam os temas tão característicos da tonalidade e estão de certa maneira relacionadas a um apelo igualmente rítmico:

Além da trama rítmico-melódica, uma outra coisa contribui para converter a ordem melódica em ordem da pulsação: na música modal não há temas individualizados, como haverá claramente na música tonal. As melodias são manifestações da escala, desdobramentos melódicos que põem em cena as virtualidades dinâmicas do modo, mais do que motivos acabados que chamam a atenção sobre si. Através das melodias a escala circula, e essa circulação é uma modalidade de ritmo, enquanto figura de recorrência. (WISNIK, 1989: 79)

Em *Jóia*, percebemos claramente este procedimento melódico apontado pelo autor. As suas melodias parecem mais manifestações “brutas” dos modos empregados do que propriamente formações temáticas construídas a partir dessas escalas. Assim, o modo está presente de maneira mais explícita na melodia, talvez até pela predominância de graus conjuntos. E este vagar pelas notas da escala, como apontou Wisnik, se relaciona a uma idéia de circularidade e recorrência que é importante para o sentido da canção como um todo: contribui para o efeito mencionado anteriormente de união entre os dois acontecimentos, do selvagem e da menina, num único gesto de puro amor.

Na melodia de *Jóia*, observamos o uso de duas escalas ou fragmentos dessas escalas: a pentatônica, formada apenas pelos intervalos de 2M e 3m, modo que predomina na canção de Caetano Veloso; e a escala de tons inteiros, formada somente por intervalos de 2M e usada no trecho central da canção. Segue abaixo um quadro que delimita a ocorrência desses modos em cada segmento da melodia-texto:

Beira de mar	Um selvagem levanta o braço	Um momento de grande amor	De grande amor
Beira de mar	Abre a mão e tira um caju		
Beira de mar na América do Sul			
Copacabana	A menina muito contente	Um momento de puro amor	De puro amor
Copacabana	Toca a coca-cola na boca		
Louca total e completamente louca			

Figura3. Características escalares em *Jóia*.

Interessante notar que a escolha dos modos, sobretudo no uso mais frequente da pentatônica, além de remeter novamente à cultura sonora oriental ou africana, condiz a uma música que pretende trabalhar com aspectos não propriamente tonais, que trazem mais à frente elementos texturais ou timbrísticos: tanto na escala pentatônica quanto na escala de

tons inteiros qualquer uma de suas alturas pode ser um centro de convergência. Nenhuma nota tem a priori a condição de tônica. Além disso, ambos os modos, apresentam limitações para a construção de acordes, desfavorecendo um trabalho musical mais harmônico. Também é necessário assinalar que o uso de diferentes escalas e até mesmo o fato de aparecerem incompletas são fatores que também aproximam esta canção de expressões musicais distantes da tonalidade.

No século XX, é raro encontrarmos uma peça inteira que use uma só escala (com exceção das escalas cromática e microtonal). O que é comum, ao contrário, é nos defrontarmos com uns poucos compassos fazendo uso de uma única escala; ou com uma melodia composta de acordo com uma determinada escala enquanto o acompanhamento não faz uso da mesma escala; ou ainda, a peça pode incluir umas poucas alturas que fazem alusão a uma determinada escala. (KOSTKA, 2006: 22)

Esta característica da pentatônica de não possuir uma tônica fixa, além de favorecer um trabalho musical alternativo à tonalidade, é também significativa para o caráter de circularidade da música e da letra de *Jóia*. Segundo Wisnik, esta escala já é internamente circular:

O princípio do rodízio do centro, no caso da escala pentatônica (entendida como proto-escala do mundo modal), é intimamente unido à própria ordem sonora, pois a circularidade está inserida na sua própria estrutura: nela, cada nota pode ser indiferentemente o princípio, o fim ou o meio de um motivo melódico, todas podem estar num ponto qualquer do caminho (como nota de passagem), ou então soar já como nota final, que encerra e conclui o motivo. (WISNIK, 1989: 79)

Observamos então que esta circularidade se faz presente em diversos elementos convocados pela canção: no sentido temporal que a letra sugere, nos aspectos rítmicos, nas melodias, na própria constituição interna da escala adotada. Vejamos agora de maneira mais precisa como podem estar relacionados esta estrutura melódica baseada nestas escalas com o texto poético de *Jóia*. Como observamos na figura 3, no primeiro segmento de cada uma das duas estrofes, são usados fragmentos de escalas pentatônicas. Na verdade, o trecho circula principalmente sobre três notas de uma escala pentatônica construída a partir da nota Lá (cuja configuração só se completará mais a frente): Fá#, Mi e Do#, pensando no pentagrama superior. A nota Si aparece apenas ao final do segmento. É interessante destacar que as melodias que recobrem esta parte inicial da letra nas duas estrofes são descendentes. Assim como a letra que firma uma referência espacial (um chão) para a cena, beira de mar e

Copacabana, a melodia também enfatiza este chão a partir de seu perfil descendente. Notemos inclusive que a nota mais grave do segmento (a nota Si) aparece apenas no momento em que estes espaços são mais especificados, mais firmados: a beira de mar é na América do Sul e Copacabana é a completamente louca.

No segundo segmento da letra, quando são enunciados os gestos do selvagem e da menina, é acrescentada uma nota estranha à escala pentatônica (a nota Ré#) que sugere neste trecho o uso de uma escala de tons inteiros incompleta: Lá-Si-Do#-Ré#. Obviamente, não nos interessa aqui definir por si só a escala utilizada na canção. O importante neste caso é ressaltar que esta nota estranha à pentatônica dá a este trecho da letra uma tensão significativa, reforçada ainda pela direção ascendente da melodia. Esta tensão, a meu ver, reforça o sentido de algo que está em ação (os gestos de ambos os personagens). Além disso, tem participação importante neste núcleo da estrutura da canção já que insere um “problema” a ser solucionado em seguida, uma proposição à espera de uma conclusão: tensão e relaxamento. Quando nos debruçamos sobre o último segmento da letra, onde os gestos do selvagem e da menina são valorizados como momentos de grande e puro amor, percebemos que a escala pentatônica aparece completa:

Figura 4.

É relevante observar que a escala se completa justamente neste trecho onde está indicado o momento de maior plenitude entre os personagens e seus ambientes. Este sentido de totalidade está presente na pentatônica que aparece integral (Lá-Si-Dó#-Mi-Fá#) e sem as “impurezas” de notas estranhas: grande e pura como o amor citado na letra. Além disso, o fato das palavras “puro amor” e “grande amor” serem recobertas por melodias descendentes e por isso remeterem às melodias/versos iniciais “beira de mar” e “Copacabana”, faz com que este amor puro e grande dos dois personagens se ligue mais fortemente aos lugares em que ele se manifesta. Esta repetição melódica do começo no final faz com que a união entre os personagens e seus espaços seja ainda mais forte, mais harmônica.

ao mesmo ponto. Fato que nos remete novamente ao sentido da letra de unir os dois espaços, os dois momentos. Seja como for, este procedimento já nos indica um pensamento musical distante da tonalidade e interessado em questões mais texturais e timbrísticas do que harmônicas, característica própria da música erudita moderna.

No século XX (...) os compositores têm se dedicado ao uso do paralelismo harmônico e não têm evitado o uso de intervalos paralelos. Isso tem gerado uma redefinição de alguns aspectos no contraponto e novos desenvolvimentos na textura (KOSTKA, 2006: 85)

Outro importante fator também relacionado a esta circularidade é a utilização do chamado bordão, uma nota grave, espécie de “tônica” que se repete por toda a música e sobre a qual circulam os ritmos e melodias. Como assinala Wisnik, este movimento em torno de um “eixo harmônico fixo” (WISNIK, 1989: 78) é um elemento característico da música não-tonal e conduz a uma experiência singular do tempo. Como já observamos, na canção de Caetano este eixo harmônico fixo está representado na repetição da nota Mi em região grave, do início ao fim da obra. É interessante contrapor o texto abaixo de Wisnik sobre esta música não-ocidental e o que vimos em *Jóia*, no que diz respeito ao movimento circular em torno de um ponto fixo (pulsção/bordão), à estaticidade harmônica, à significativa remissão ao chão e à sensação diferenciada do tempo, estes últimos, aspectos tão caros para o sentido de sua letra (pela conjunção do espaço e do tempo através dos gestos das personagens).

A música indiana faz questão de marcar o bordão (essa lembrança contínua do chão sobre o qual se dança, o solo firme sob os vãos melódicos) usando instrumentos cuja função é exclusivamente a de ressoar um som contínuo, numa estaticidade movente, em pulsações de timbre e intensidade. (...) A tônica fixa é um princípio muito geral em toda a música pré-tonal: explícita ou implícita, declarada ou não, pode-se aprender a ouvi-la, pois ela está lá, como a terra, a unidade indivisa, a montanha que não se move, o eixo harmônico contínuo, soando através (ou noutra dimensão) do tempo (WISNIK, 1989: 80)

Pudemos perceber no decorrer desta análise que muitas características sonoras de *Jóia* a afastam da tradição de composição de canções no Brasil, predominantemente ligada aos procedimentos da tonalidade. Ao invés de uma melodia acompanhada por acordes temos aqui um interesse claramente voltado para o ritmo, para a textura e para o timbre, aspectos

importantes na música européia do século XX e na música não-ocidental. Além disso, observamos que esta aproximação com a não-tonalidade pode ser feita através de um paralelo mais efetivo com a música oriental e esta relação é muito produtiva na medida em que a circularidade é um elo de sentido entre a letra e a sonoridade geral da canção. Circularidade presente nas figurações rítmicas e no pulso fundamental da percussão, no eixo harmônico do bordão, no início e término em *fade in* e *fade out*, na construção melódica, na característica interna da escala pentatônica adotada e no paralelismo da sobreposição de vozes. Circularidade do tempo e do espaço que fazem a ligação entre as duas personagens como se fossem protagonistas de um mesmo momento epifânico.

3. A ORALIDADE

3.1. O caráter entoativo da canção popular

Neste capítulo, serão aprofundados alguns assuntos relacionados à oralidade na canção popular, aspecto que foi apenas brevemente comentado no primeiro capítulo desta monografia. Para abordar esse tema, nos apoiaremos principalmente nas publicações de Luiz Tatit, estudioso que, desde os anos 1980, se dedica à análise da canção brasileira com enfoque especial para a questão da entoação e fundamentação teórica na semiótica francesa de Greimas e de seus continuadores. Para o autor, há, sobretudo no Brasil, uma forte relação entre a composição/interpretação da canção popular e a nossa fala cotidiana. Isto porque os processos de adequação entre a letra e a melodia na primeira se fazem de maneira muito semelhante aos processos de adequação de uma frase e sua entoação na língua oral. Assim, os cancionistas, mesmo que de modo inconsciente e espontâneo, fazem uso das inflexões entoativas da fala, fazendo com que a compatibilização entre o texto poético e o texto musical seja eficiente do ponto de vista da naturalidade oral. Como falantes da língua materna, têm, logicamente, grande facilidade em promover esta união com absoluta coerência. Obviamente, no ato da composição, os fatores musicais são também de grande importância. Porém, para a construção das melodias há claramente uma proeminência da motivação entoativa. E esta remissão à fala deve ser naturalmente compreendida:

É produto de um hábito social. Seria impossível eliminarmos, no ato de composição, de interpretação ou de audição de algo que possui texto e melodia, nossa vasta experiência, acumulada durante todos os dias de toda a vida, com uma linguagem que também possui texto e melodia (TATIT, 1986:8)

Dessa forma, ao tomarmos contato com qualquer tipo de canto composto por melodia e letra, esperamos, de forma geralmente inconsciente, encontrar nele características presentes na fala que ouvimos cotidianamente. E esta relação, como mencionamos anteriormente, garante o sucesso no processo de persuasão realizado pelo destinador (cantor/compositor) com o objetivo de convencer o destinatário (ouvinte): o gesto oral natural assume então um sentido de verdade, já que a maneira como o indivíduo se expressa na canção se aproxima da maneira como ele se expressa em sua “vida real”. No capítulo XII, “Origem e relações da música”, do *Ensaio Sobre a Origem das Línguas*, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) já

investigava esta relação da voz com a expressão direta das emoções: “os acentos são nela mais frequentes ou mais raros, as inflexões mais ou menos agudas segundo o sentimento que se acrescenta”⁴⁶. E já observava inclusive a origem da música ligada ao canto e à fala: “A princípio não houve outra música além da melodia, nem outra melodia que não o som variado da palavra; os acentos formavam o canto, e as quantidades, a medida”⁴⁷. Em outro fragmento, agora do capítulo XIV, intitulado “Da harmonia”, temos mais claramente o estabelecimento de um elo entre a voz de quem canta e a voz de quem se expressa pela fala:

A melodia, imitando as inflexões da voz, exprime as lamentações, os gritos de dor ou de alegria, as ameaças, os gemidos. Devem-se-lhe todos os sinais vocais das paixões. Imita as inflexões das línguas e os torneios ligados, em cada idioma, a certos impulsos da alma. (ROUSSEAU, 1978:190)

De qualquer maneira, tudo isso nos indica a motivação entoativa como um elemento extremamente caro à produção de música cantada, como se o ouvinte precisasse reconhecer os torneios familiares de sua língua para acreditar e se emocionar com a obra. Assim, conforme Tatit, é desta relação entre a voz que fala e a voz que canta que se produz o encantamento e a eficácia da canção popular.

Antes de tudo, o que assegura a adequação entre melodias e letras e a eficácia de suas inflexões é a base entoativa. De maneira geral, as melodias de canção mimetizam as entoações da fala justamente para manter o efeito de que cantar é também dizer algo, só que de um modo especial. (TATIT, 2004: 73)

O autor destaca então o poder desta remissão à oralidade. Comentando sobre a consolidação comercial da canção com o sucesso do rádio nas décadas de 1930 e 1940, observa que a entoação é fundamental para o envolvimento do público ouvinte, para assegurar a credibilidade em relação ao enunciador e para configurar os mais variados personagens.

Ela [*a entoação*] acusa a presença de um “eu” pleno (sensível e cognitivo) conduzindo o conteúdo dos versos e inflete seus sentimentos como se pudesse traduzi-los em matéria sonora. De posse dessa força entoativa, e valendo-se do poder de difusão das ondas radiofônicas, os cancionistas se esmeraram em fazer dos intérpretes personagens definidos pela própria entoação. Ouvia-se então a voz do

⁴⁶ ROUSSEAU, 1978:186.

⁴⁷ ROUSSEAU, 1978:186.

malandro a voz do romântico, a voz do traído, a voz do embevecido, a voz do folião, todas revelando a intimidade, as conquistas ou o modo de ser do enunciador. (TATIT, 2004: 75)

Enfim, o público quer sentir uma pessoa por trás da música da canção. Mas este entrecruzamento entre as diferentes instâncias, onde no momento enunciativo, cantor e personagem se misturam num único ser, não é algo valorizado apenas na canção popular. Na música vocal renascentista, por exemplo, esta identificação também era procurada pelos artistas. É o que assinala Lynn Liptak Budd, em *Musical Attitudes in the Renaissance* (1976):

o cantor deveria manifestar envolvimento com a mensagem da canção. A música era concebida como uma manifestação direta da situação: a canção e as palavras formavam a unidade da mensagem. Deveriam retratar as convicções dos sentimentos interiores do homem (citado por ZWILLING, 2007:84)

O que importa para nós aqui é observar que este “envolvimento com a mensagem”, na canção popular, se dá em grande parte pela proximidade do canto com a fala, o que faz da melodia entoativa um dos principais recursos composicionais para o cancionista. Além disso, é interessante notar que esta característica é o que torna este gênero artístico uma manifestação francamente popular. Se não há nada mais natural e cotidiano do que a prática da língua oral, a canção, ao tomá-la para si, também se torna mais natural e cotidiana. Sob este ponto de vista, ela é cultivada com maior facilidade, sobretudo em países como o Brasil, onde a tradição cultural é mais oral do que escrita. É o que destaca Tatit, colocando em termos de uma intersemiotividade entre a linguagem da canção e a linguagem verbal.

Essa intersemiotividade garante, em última instância, o estatuto popular da canção. De fato, em virtude desse lastro entoativo e linguístico, cuja integração na fala do dia-a-dia todos estão aptos a fazer e a reconhecer, a canção apresenta uma tendência ao popular que justifica, de um lado, sua produção intuitiva (não alfabetizada do ponto de vista musical) e, de outro, sua enorme penetração e eficácia nos meios de comunicação. (TATIT, 2007:158)

Esta característica da oralidade, além de evidenciar o aspecto popular da canção também nos ajuda a diferenciar os processos da música instrumental dos procedimentos da música cantada: afinal, a preocupação do cancionista não é a mesma do músico. Geralmente, o compositor de música instrumental, quando se dedica à criação de canções, não se interessa

por uma relação mais íntima com a fala, pois a entoação pode prejudicar um trabalho mais centrado nas questões musicais (alvo de seu trabalho), como observamos em grande parte da produção vocal erudita: aqui, o foco estará principalmente no aspecto sonoro (na construção melódica, nas relações entre a harmonia e as notas da melodia, na instrumentação, etc.). Uma exploração mais efetiva da fala, por exemplo, com uma melodia que limita-se à repetição de uma única nota para assemelhar-se a pouca variação de altura característica da língua oral, pode significar um empecilho a uma construção melódica mais sofisticada. Para o cancionista, ao contrário, a ligação com a entoação é de fundamental importância.

Para o cancionista a influência das leis entoativas é desejável pois garante ao ouvinte uma rápida, ou até automática, conversão intersemiótica, do sistema da canção para o sistema da língua natural. É a estratégia persuasiva do cancionista estabelecer equivalências entre os dois sistemas, para tornar mais fluente sua comunicação com o ouvinte. É a figurativização enunciativa.

(...) Aqui [*na canção popular*], a intersemioticidade com a língua natural é uma fonte de sentido que compensa o frequente abandono de leis e de riquezas técnicas especificamente musicais. (TATIT, 2007: 158)

Penso que é preciso, simplesmente, tratá-los como trabalhos artísticos distintos, ou melhor, linguagens distintas. Apreciar a canção popular pela maneira entoativa de seu canto não impede que se aprecie, na mesma medida, por exemplo, a música vocal mais experimental de Luciano Berio. Ambas trabalham o texto verbal de forma única, atingindo resultados estéticos diferentes, já que empregam diferentes técnicas e materiais. Tratar o texto linguístico de forma não entoativa, priorizando aspectos puramente sonoros, é também atingir espaços de expressividade que a canção popular não alcança. Falaremos mais desse assunto no item seguinte.

Esta separação entre canção e música, no entanto, como já nos referimos no primeiro capítulo desta monografia, não impede o entrecruzamento dessas duas linguagens. Ela deve ser aproveitada com finalidade de análise e estudo, nunca como uma rígida prescrição a ser seguida pelos artistas e críticos. A canção popular brasileira é, como vimos anteriormente, uma manifestação artística muito dinâmica que frequentemente estabelece relações não só com a música de concerto mas também com a poesia. Obviamente, Tatit não desconhece nem despreza a presença dessas artes eruditas e da música popular instrumental na canção. A meu ver, pretende apenas demonstrar que o centro da questão não está nela: não precisa haver a influência da poesia ou da música para haver canção, sendo este, inclusive, o caso da maior

parte da produção do gênero. Dessa maneira, os instrumentos de criação e de análise também não podem ser os mesmos. Eis então a importância dos aspectos ligados à entoação, como forma de dar à canção elementos de estudo específicos à sua linguagem, já que a teoria musical e a teoria literária não conseguem explicá-la satisfatoriamente. É claro que cada obra exigirá suas próprias ferramentas de análise. Se para determinado cancionista a relação com a poesia ou com a música for significativa não há porque ignorá-la. São características que entrarão na conformação de seu estilo cancional.

3.2. Oralidade e vocalidade

Quando examinamos o elemento essencial da canção, isto é, a sua combinação de melodia e letra, observamos que há um permanente vagar entre dois impulsos criativos opostos: a *força entoativa* e a *forma musical*⁴⁸. A invenção melódica da música cantada em geral, e não apenas da canção popular, estaria então sujeita à alternância entre as influências da linguagem oral (uma melodia mais próxima da fala) e as influências da linguagem musical (uma melodia mais estruturada musicalmente). As entoações naturais da fala não geram motivos reiterantes e seus contornos não fazem uso de alturas definidas ou escalas. A sua organização é um reflexo direto do texto linguístico e seu comportamento, com exceção da questão dos *tonemas* (assunto que será tratado no item seguinte), é, sob este ponto de vista, mais imprevisível. As leis musicais, ao contrário, ao proporem os seus padrões motivicos com suas escalas e ritmos metrificados, funcionam como uma espécie de controladoras da instabilidade da entoação. Certamente, o repertório cancional é composto por artistas que, de acordo com os mais variados estilos, trabalham no trânsito entre esses dois pólos, às vezes priorizando algum desses procedimentos, em detrimento do outro.

Há de fato compositores, como Tom Jobim por exemplo, que zelam especialmente pelas leis musicais de ordenação, impondo restrições técnicas aos destemperos entoativos e critérios silábicos e acentuais à escolha lexical. Outros, porém, como Jorge Ben Jor, invertem o pólo hegemônico de construção melódica e sobrepõem a *força entoativa* à *forma musical*. Nesse último caso, a melodia se expande, se contrai, perde a simetria, tudo em função de uma letra que se mostra a serviço, quase que exclusivamente, do plano do conteúdo. (TATIT, 2008:53-54)

⁴⁸ TATIT, 2008:52.

Interessante notar que esta oscilação presente na canção popular também pode ser observada em diferentes períodos da história da música européia. Em sua manifestação mais remota, a prática do cantochão ou canto gregoriano, já temos a convivência destas duas tendências composicionais opostas. Geralmente, essas peças, que fazem parte da liturgia da igreja católica, são classificadas a partir da relação que se estabelece entre as notas e as sílabas do texto⁴⁹. As melodias em que cada nota corresponde a uma sílaba são chamadas de *silábicas*. Quando a melodia apresenta diversas notas sobre uma única sílaba é denominada *melismática*. No primeiro caso, temos uma valorização maior da acentuação natural do texto, uma aproximação em relação à oralidade ou força entoativa: não há tanta ênfase no desenvolvimento melódico e as sílabas que devem ser acentuadas caem em notas mais agudas ou de maior duração. Sentimos aqui um texto mais falado. No segundo caso, no entanto, há uma vontade musical que predomina sobre a vontade de entoação. As ornamentações, como os longos melismas sobre uma única sílaba por vezes átona, fazem com que o aspecto sonoro salte à frente da fala. O acento melódico é mais importante do que o acento das palavras. É quando sentimos mais a música do que o texto.

Refletir sobre o embate entre a força entoativa e a forma musical, ou, se preferir, entre a oralidade e a vocalidade (como optei por denominar estas duas tendências), também pode ser significativo não apenas para a abordagem de obras monódicas. Nas composições polifônicas do período chamado *Ars antiqua* (séculos XII e XIII) identificamos igualmente as inclinações mais vocais do moteto e as inclinações mais orais do conductus. O primeiro, com suas combinações muito heterogêneas e com sua maior experimentação textural polifônica, não favorece a inteligibilidade do texto. As vozes executam simultaneamente textos diversos (motetos politextuais) que são, frequentemente, escritos em diferentes línguas (motetos polilíngüísticos). Em contraposição, o conductus apresenta uma polifonia mais contida o que permite uma compreensão mais efetiva do texto linguístico. Enquanto o moteto quer ampliar as possibilidades musicais ligadas a polifonia, o conductus restringe seu trabalho musical para não se distanciar excessivamente do elemento verbal:

O estilo das defasagens declaradas, representado pelo moteto, em que o texto poético praticamente desaparece soterrado pela polifonia, não deixa de ser complementado por um outro mais próximo da canção [*o conduto*], em que o sentido das palavras se preserva e em que se trabalha com defasagens atenuadas, mantendo-se a linearidade do texto e da melodia. (WISNIK, 1989:122)

⁴⁹ PALISCA, 2007: 60.

Esta complementaridade entre estas duas tendências parece ser algo muito recorrente e, sobretudo, necessário para a arte musical do ocidente, erudita ou popular. Se o canto ou a composição está priorizando de maneira muito acentuada a vocalidade, será preciso um investimento na oralidade para que se reequilibre a balança. Nesse sentido, a proibição dos motetos politextuais pelo Concílio de Trento (1545-1563), contrário a esta polifonia pela sua ininteligibilidade em relação às palavras bíblicas, significa uma espécie de reestabelecimento de um equilíbrio: o motete estava pendendo demasiadamente para o lado da forma musical.

A própria ópera, uma das maiores expressões da música vocal européia, já possui uma estruturação interna que explicita o trânsito entre um pensamento mais entoativo e um pensamento mais musical. Este gênero organiza-se basicamente na alternância de recitativos e árias. No primeiro caso, temos uma remissão maior à fala: o cantor executa a melodia-texto num registro mais próximo da entoação e com maior liberdade rítmica. Além disso, é seguido por um acompanhamento instrumental muito contido que favorece a ênfase nas palavras. Nas árias, ao contrário, observamos uma clara proeminência do aspecto sonoro, momento em que compositor e intérprete podem dar maior vazão aos elementos puramente musicais. Tanto que, ao propor uma reforma da ópera no século XVIII, Gluck (1714-1787), preocupado com a simplicidade e a verdade dramática na musicalização do texto, dirigiu suas principais críticas aos exibicionismos vazios do *bel canto*, presentes nas árias de seu tempo. Mas não apenas por sua estrutura de recitativos e árias. A própria origem da ópera em fins do século XVI está ligada a uma reação estética à polifonia renascentista que, em virtude de sua complexidade contrapontística, deixava o texto linguístico em segundo plano.

Por conseguinte, quando várias vozes cantavam simultaneamente melodias e letras diferentes, em registros e ritmos diferentes, a música nunca conseguia transmitir a mensagem emotiva do texto. (...) o conseqüente caos de impressões contraditórias apenas servia para exhibir o engenho do compositor e a capacidade dos executantes num estilo musical que, se algum valor tinha, só se adequava a um conjunto instrumental. (PALISCA, 2007:319-320)

Em resposta a este tratamento “excessivamente” musical da palavra, organizou-se na cidade de Florença, Itália, um grupo de intelectuais helenistas que defendiam, amparados por estudos da cultura musical da Antiguidade (cujas principais expressões eram a monodia), a ênfase na compreensão do texto poético: “uma melodia a solo que pusesse em relevo as inflexões

naturais da fala de um bom orador ou actor”⁵⁰. Os membros da Camerata Fiorentina ou Camerata Bardi, cujas reuniões ocorreram na residência de Giovanni Bardi (1534-1612) entre os anos de 1573 e 1592, faziam severas críticas ao contraponto vocal dos madrigais italianos, buscando uma reaproximação com o elemento entoativo:

A “nova música” deveria ser essencialmente monódica, a linha melódica regida pela palavra e o acompanhamento do baixo (o baixo contínuo) composto em harmonias simples que sublinhassem determinadas palavras, em jamais atrair a atenção “musicalmente”. Era preciso estudar o modo de falar das diversas camadas da população, para imitá-lo nas novas obras. (HARNONCOURT, 1993:27)

No século XVIII, os escritos de Jean-Jacques Rousseau também fazem referência à coexistência dessas diferentes maneiras de se trabalhar a música cantada. Na mesma obra citada anteriormente, *Ensaio sobre a origem das línguas*, o filósofo suíço que, por sinal, também era compositor, critica de forma incisiva o que seria uma deturpação da música vocal de seu tempo. Para Rousseau, a melodia do canto estava distanciando-se demasiadamente do discurso linguístico e esta separação, que gerava uma independência da música em relação às palavras, era a causa direta da perda do efeito moral sobre os ouvintes. Para ele, ao abandonar o acento oral a música perdia energia:

Eis como o canto aos poucos se tornou uma arte inteiramente separada da palavra, da qual se origina, como as harmônicas do som determinaram o esquecimento das inflexões da voz, e como, por fim, limitada ao efeito puramente físico do concurso de vibrações, viu-se a música privada dos efeitos morais, que produzira quando era duplamente a voz da natureza. (ROUSSEAU, 1978:198)

O que aponta Rousseau neste último fragmento nada mais é do que uma predominância da vocalidade sobre a oralidade. Neste caso, o compositor interessa-se mais pelas possibilidades sonoras do canto do que pelas inflexões da fala que este pode sugerir. Na música do século XX, este tipo de procedimento foi amplamente utilizado e levado a um alto nível de desenvolvimento, sobretudo após o advento da música concreta e eletrônica a partir da década de 1950. O compositor italiano Luciano Berio (1925-2003), cuja criação de música vocal contemplou desde o canto tradicional até a experimentação mais radical com a voz, tem

⁵⁰ PALISCA, 2007:320.

bons exemplos dessa maior importância da forma musical em detrimento da entoação. Obras como *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958), *Sequenza III* (1966) e *Sinfonia* (1968-1969) trazem novas propostas de utilização sonora da voz humana. Aqui, no entanto, o abandono da entoação não é algo que prejudica a fruição estética. Pelo contrário, não havendo nenhuma intenção de simular a fala nos moldes que observamos na melodia da canção popular (o que certamente limitaria em muito os experimentos musicais), Berio pôde avançar em relação ao desenvolvimento dos aspectos essencialmente sonoros, mesmo atento às exigências poéticas do texto. Ocorre que a expressividade resultante deste procedimento não pode ser a mesma atingida pela canção popular. Assim, não podemos falar em superioridade de uma em relação à outra, já que atuam em territórios claramente distintos. Na composição erudita, geralmente, o trabalho com a palavra está muito mais ligado à leitura do poema escrito do que à expressão falada.

Este é o caso da primeira obra de Berio citada acima, o *Thema (Omaggio a Joyce)*, para quatro canais, que tem como material o início do capítulo XI do romance *Ulysses* de James Joyce. Nesta peça, trabalha-se diretamente com a matéria sonora verbal (a gravação em fita magnética da leitura do texto) na formação de elementos musicais como staccatos, glissandos e trinados. Através de manipulações eletroacústicas o compositor se entrega à exploração das possibilidades sonoras das palavras, sílabas e fonemas, experiência em estúdio que, posteriormente, transformará significativamente sua obra vocal não eletrônica (ZUBEN, 2007:12). Em seu texto “Poesia e música: uma experiência” (1959)⁵¹, Berio afirma esta sua intenção de desvencilhar as palavras de sua entoação e significado em favor dos elementos puramente musicais.

Após se ter considerado o tema – como sistema sonoro – [a página inicial do capítulo XI] enquanto tal, tratou-se então de dissociá-lo paulatinamente de sua própria expressão enunciativa, linear de sua condição significativa (...) tratou-se de levar em conta seu aspecto fonético sobretudo em função de suas possibilidades de transformação eletroacústica. (In: MENEZES, 1996:124)

O significado do texto, tal como o alcançamos através da leitura, já não é compreendido pelo ouvinte, cuja atenção está totalmente voltada para a sonoridade da obra (a combinação entre as traduções do texto para o francês e para o italiano com o original em inglês também atua nesse mesmo sentido): chegamos talvez a um ponto extremo daquele

⁵¹ Utilizamos aqui a tradução de Flo Menezes presente no livro *Música eletroacústica: história e estéticas* (MENEZES, 1996: 121-129).

quadro onde transitará a música cantada. Temos aqui o grau mínimo de força entoativa e o máximo de forma musical. Em relação a outros procedimentos vocais na obra do mesmo compositor, é necessário fazer uma importante observação. Em *Sequenza III* (1966) para voz solo, além da segmentação do texto linguístico em elementos mínimos como as sílabas e os fonemas (processo já observado na peça anterior), podemos localizar um trabalho com a oralidade a partir da exploração de gestos de fala e de expressões emotivas como, por exemplo, e recorrência do riso. Contudo, este trabalho com a gestualidade oral centra-se paradoxalmente em seu aspecto mais musical, ficando então muito distante daquilo que a canção popular realiza como potencialização da fala cotidiana. Como já se falou anteriormente, a expressividade, nesse caso, não está nesta simulação da fala. É outro o contrato com o ouvinte.

De qualquer maneira, o que nos interessa apontar é que, em Berio, há um “excesso” de vocalidade que não encontramos na canção popular. Roland Barthes em “A música, a voz, a língua”, investigando o porquê de sua preferência por certo cantor lírico em oposição a outro, identifica em sua voz um modo de entoar característico da canção popular tradicional: o canto com a “voz nua”.

Porque se a canção popular se cantava tradicionalmente *com uma voz nua*, é por que era importante que *se ouvisse bem a história*: algo é contado, que é preciso que eu receba a *nu*. (BARTHES, 1984: 229)

Colocar a história a ser contada em primeiro plano é, por outro lado, tirar a atenção da voz enquanto instrumento musical. Observamos então que o jogo de forças entre a entoação e a forma musical se aplica não só à própria composição da melodia com as palavras (a tensividade melódica em correspondência com a tensividade do texto), mas também à colocação timbrística da voz pelo cantor. O canto com o timbre de uma voz nua pende mais para a força entoativa do que para a forma musical. Ocorre que na canção popular essa emissão coloquial é um fator incontornável caso se queira atingir aquele momento de presentificação locutiva, comentado no capítulo um, quando o tempo da canção se confunde com o tempo da vida.

Sem a voz que fala por trás da voz que canta não há atração nem consumo. O público quer saber quem é o dono da voz. Por trás dos recursos técnicos tem que haver um gesto, e a gestualidade oral que distingue o cancionista está inscrita na entoação particular de sua fala. (TATIT, 2002: 14)

Por fim, nos resta observar que este trânsito entre a vocalidade e a oralidade é encontrado não somente nos acontecimentos históricos da música européia assinalados há pouco, mas também, como não podia deixar de ser, no próprio interior do repertório popular de canções. Encontramos uma predominância da forma musical em compositores como, por exemplo, Arrigo Barnabé e Guinga. Em ambos, muitas vezes, as questões sonoras saltam à frente do aspecto entoativo. Em *Clara Crocodilo* (1980), do compositor paranaense, o uso de vocalidades incomuns e a elaboração de melodias atonais a partir de saltos amplos e dissonantes rompem aquele contrato de simulação da fala estabelecido intuitivamente entre intérprete e público. Já em Guinga há certas canções em que o caráter marcadamente instrumental da melodia cantada muitas vezes não permite o entendimento da letra ou então faz entoar o texto de maneira muito pouco natural. Assim, notamos na produção desses dois artistas uma sensibilidade, ou melhor, uma necessidade estética mais musical. Isto porque são músicos antes de serem cancionistas. Não é à toa que ambos possuem trabalhos dedicados exclusivamente à música instrumental.

Em contrapartida, temos uma importância maior da oralidade na produção de compositores como Jorge Ben Jor ou mesmo no caso do gênero rap. Aqui, principalmente para Ben Jor, não há uma programação melódica *a priori* que vai sendo preenchida pelo texto linguístico que a ela deve se adequar. Ao contrário, é a melodia que vai se moldando de acordo com as exigências impostas pela letra⁵². (TATIT, 2002: 212) Finalmente, é interessante observar que podemos encontrar, no interior de uma mesma canção, este vagar entre a força entoativa e a forma musical. Como aponta Tatit, em muitas composições de Ben Jor (como também notamos, por exemplo, nos raps de Gabriel O Pensador) há uma primeira parte onde a entoação prevalece que desemboca num refrão absolutamente estabilizado pela forma musical. Eis a importância do equilíbrio entre as duas tendências que se mostra não apenas na existência de expressões de artistas distintos, mas também no funcionamento interno de uma única canção. Como se ambas as vontades, musical e oral, devessem ser satisfeitas.

⁵² Falaremos mais sobre isso no item 3.3.1 dedicado à figurativização.

3.3. A abordagem semiótica

Neste item, comentaremos os pontos principais da abordagem da canção popular realizada por Luiz Tatit em suas publicações desde a década de 1980. Em oposição à tendência generalizada de se analisar este gênero a partir da teoria da literatura ou da música, o autor propõe um estudo pelo viés da semiótica francesa. Para isso, Tatit concentra-se no que pensa ser o principal elemento gerador de sentido para a canção popular: a relação entre a melodia e a letra. No processo de estabilização sonora que o canto produz em contraposição à instabilidade da fala, três procedimentos de compatibilização entre o texto linguístico e a linha melódica se fazem presentes: a figurativização, a tematização e a passionalização. Esta compatibilidade, segundo o autor, existe na medida em que a tensividade presente no conteúdo da letra está sonoramente representada pela tensividade da melodia (TATIT, 2007:169). Vejamos então de que maneira opera cada um destes três artifícios cancionais.

3.3.1. Figurativização

O processo de figurativização é talvez o aspecto de maior importância dentro deste estudo da canção proposto por Tatit. Isto porque é o contrapeso em relação aos outros dois procedimentos de adequação, tematização e passionalização, mais ligados à música do que à fala. Dessa forma, a figurativização consiste numa elaboração entoativa da melodia aproximando o canto da coloquialidade da língua oral, como se oferecesse ao ouvinte momentos reais de enunciação. Eis o porquê de sua denominação. Assim como na análise semiótica de uma obra literária a remissão à realidade concreta é apontada pela presença das chamadas “figuras” do mundo real, na canção, a melodia que se aproxima da fala, remetendo-se então à nossa realidade concreta, também sugere suas “figuras”.

Através deste recurso o cancionista garante a presença da voz que fala dentro da voz que canta, gerando o efeito de “presentificação locutiva” já comentado anteriormente. E esta ligação da canção com as esferas do *aqui* e do *agora* é de grande importância para a apreciação por parte do ouvinte que passa a acreditar em algo que lhe soa verdadeiro, pois sente inconscientemente uma relação com a fala que ele mesmo pratica.

Observemos então de que forma a construção melódica da canção pode estabelecer conexões com a entoação da fala. Como assinala Tatit (2002: 258-259) a enunciação na língua oral se dá através de três fases entoativas. Uma fase inicial de ascendência que geralmente introduz um determinado assunto a ser tratado na comunicação. Um segundo momento de declínio onde podemos encontrar a opinião do enunciador ou o objetivo principal da comunicação. E, finalmente, o que seria a terceira e mais importante fase: o tonema, que pode sustentar o significado elaborado anteriormente ou modificá-lo radicalmente. Pois é no tonema, isto é, na inflexão presente na terminação da curva entoativa, que se observa a maior concentração de tensividade. É nele que se manifestam as articulações entoativas mais elementares: ascendência, descendência e suspensão melódica. A ascendência entoativa, como algo que exige uma complementação, tem na proposição interrogativa seu modelo mais explícito. Na canção, a linha melódica pode então simular essa “figura” da fala para corresponder fielmente ao conteúdo de uma letra que pergunta.

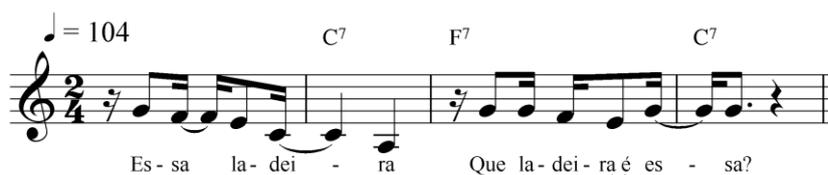


Figura 1. “Ladeira da Preguiça” de Gilberto Gil.

Como observamos no exemplo acima, o sentido interrogativo da melodia pode se manifestar pela sutil presença de um único intervalo ascendente de terça menor (mi-sol) com a posterior manutenção da nota aguda na segunda sílaba da palavra “essa”, como um artifício para enfatizar a necessidade da complementação que virá na frase seguinte: “essa é a ladeira da preguiça”. Há, obviamente, muitas maneiras de se construir uma frase melódica de interrogação. Em “Beatriz” de Chico Buarque e Edu Lobo, por exemplo, o eu-lírico da letra da canção vai tecendo perguntas que se refletem na melodia a partir de uma ascendência de toda a frase musical e não apenas dos últimos segmentos como vimos na passagem de Gilberto Gil.

$\text{♩} = 72$
 O - lha Se - rá que e - la é mo - ça Se - ra que e - la é
 tris - te Se - rá que é o con - trá - rio Se - rá que é pin - tu - ra O

Figura 2. “Beatriz” de Edu Lobo e Chico Buarque.

Aqui, cada uma das frases interrogativas faz o percurso ascendente completo, nota a nota, rumo à altura mais aguda que recai sobre a sílaba tônica de suas palavras principais: moça, triste, contrário e pintura. É muito interessante a comparação entre estes dois exemplos. O primeiro, sem dúvida, apresenta uma força entoativa mais acentuada, como se a melodia estivesse a serviço da fala. No segundo, temos uma presença maior da forma musical delineando o contorno melódico. Como é sabido, Chico Buarque compôs a letra desta canção posteriormente à criação da música por Edu Lobo (cancionista que, assim com Tom Jobim, apresenta um interesse marcadamente musical). Ao fazê-la, de forma consciente ou inconsciente, deve ter notado que nas elevações dos segmentos melódicos caberiam naturalmente frases linguísticas interrogativas. Desse modo, em ambos os exemplos, apesar dos diferentes interesses estéticos (um mais ligado à fala, o outro à música) percebemos uma base entoativa fundamental (neste caso a ascendência) que possibilita uma relação eficaz com o conteúdo de interrogação.

A articulação entoativa do tonema descendente, por outro lado, traz um sentido de “finalização” ou “terminatividade” (TATIT, 2007: 170), como uma frase que não necessita de qualquer espécie de complementação, não aceita nenhum comentário ou dúvida. É o que observamos, por exemplo, no fragmento seguinte, o trecho final da canção “Diferentemente” de Caetano Veloso.

$\text{♩} = 112$ Bm A⁷M E⁷(9) A⁷M
 E no en - tan - to di - fe - ren - te - men - te de O - sa - ma e Con - do - lee - zza eu não a - cre - di - to em Deus

Figura 3. “Diferentemente” de Caetano Veloso (Zii e Zie, 2009).

O caráter terminativo e, sobretudo, incisivo da letra é reforçado de forma evidente pela descendência melódica final assim como observamos numa situação habitual de fala

com uma frase asseverativa. Neste exemplo específico, temos ainda, além do segmento descendente, outros elementos que colaboram para o efeito contundente da afirmação “eu não acredito em Deus”. Primeiramente, a cadência harmônica dominante-tônica reforça em muito o sentido de terminação. Além disso, as três últimas notas (Mi-Do#-La) formam o arpejo do acorde de Lá maior, o que enfatiza ainda mais este mesmo sentido. Um perfil melódico como este, na música ou na fala, é conclusivo, pois significa o fim, ou melhor, o relaxamento em relação às tensões acumuladas até então pelo falante/cantor que mantinham acesa a atenção do ouvinte para o que vinha sendo contado. O que se observa, então, é que, geralmente, a asseveração se faz por meio de uma descendência final antecedida por uma ascendência, obedecendo ao princípio da tensão-distensão: o segmento inicial (ascendente) apresenta a tensão necessária para despertar no ouvinte o interesse pelo assunto e por sua posterior conclusão distensiva. Assim, fato que também observamos na canção de Caetano Veloso, a afirmação final descendente é valorizada pela tensão do segmento ascendente anterior.

o princípio universal é a oposição dessas inflexões (descendência e ascendência). O rendimento da descendência indicando finalização é tanto maior quanto mais acentuada for a ascendência anterior. (TATIT, 2007:172)

Outra articulação tensiva apontada por Tatit é o que poderíamos tratar como uma *suspensão melódica*. O tonema não é ascendente nem descendente: o segmento final da melodia mantém notas de mesma altura, dando o sentido de algo que não foi concluído, fazendo o ouvinte aguardar a continuidade do discurso.

Figura 4. “Mambembe” de Chico Buarque

Este fragmento da canção de Chico Buarque traz elementos interessantes para o estudo deste tipo de tonema. Neste exemplo, os dois primeiros segmentos apresentam um caráter de continuidade ou suspensão que desembocará na conclusão do terceiro segmento. Este efeito de continuidade, no entanto, se dá em graus diferenciados de intensidade (o

segundo mais intenso do que o primeiro). A frase inicial reitera a nota La e termina com a mesma altura (após uma rápida passagem pelos graus imediatamente inferiores: Sol-Fa-Sol) gerando o sentido de algo inacabado. No entanto, a frase seguinte acentua ainda mais esta suspensão e necessidade de conclusão, pois além de manter estritamente a mesma nota (Fa#), apresenta uma quebra em relação ao padrão rítmico da frase anterior que ocupava os quatro compassos iniciais. O seu menor comprimento (apenas dois compassos e meio) sugere uma espécie de interrupção desse padrão clamando mais fortemente por um relaxamento conclusivo. De qualquer maneira, o importante aqui é assinalar a ausência de ascendência ou descendência nas duas primeiras frases, a primeira mantendo-se na nota Lá e a segunda na nota Fá#. Apenas quando a melodia desce para o grave (compassos 8 e 9) sentimos uma terminação, tanto no plano musical quanto no plano do conteúdo linguístico.

Como podemos notar, estas fases entoativas de ascendência e descendência, presentes no processo de enunciação da língua oral, são muito importantes para o sentido da melodia-texto da canção. Talvez para grande parte da música cantada. Podemos, por exemplo, relacioná-las facilmente com a configuração das melodias do cantochão, nos primórdios da história da música européia: a frase na forma de um arco, que começa no grave, eleva-se e desce para a finalização.

Além desta questão das fases entoativas e das diferentes articulações dos tonemas, encontramos na canção popular, outros fenômenos muito característicos da oralidade. Como assinala Tatit, na língua oral, a “melodia” da fala está absolutamente submetida ao texto a ser transmitido.

Em nossa comunicação cotidiana, a entoação está totalmente a serviço da mensagem linguística. Jamais deixamos de dizer algo por não caber numa medida prefixada pela melodia. Temos a segurança, plenamente subentendida, de que a entoação possui elasticidade infinita, adaptável a qualquer texto (TATIT, 2002:119)

Esta característica, apesar de óbvia para quem fala, interessa em muito para a análise de várias obras do cancionário popular. A ausência de um projeto sonoro (fato comum na linguagem cotidiana) também pode ser um importante recurso para o compositor de canções, no sentido de uma estabilização menos rígida da melodia para que esta possa abarcar uma letra que aumenta ou diminui conforme a necessidade do que precisa ser dito. Trata-se da composição de canções com um menor controle musical do texto, onde uma melodia elástica está totalmente a serviço da entoação das palavras. O ponto extremo deste procedimento

composicional fortemente figurativo é, segundo Tatit, Jorge Ben Jor. Tomemos como exemplo uma conhecida canção do compositor:

Que Maravilha (Jorge Ben Jor / Toquinho)

Lá fora está chovendo

Mas assim mesmo eu vou correndo

Só prá ver o meu amor

Pois ela vem toda de branco

Toda molhada linda e despenteada,

Que maravilha, que coisa linda que é o meu amor

Por entre bancários, jatomóveis, ruas e avenidas

Milhões de buzinas tocando minha harmonia sem cessar

E ela vem chegando de branco, meiga, pura, linda e muito tímida

Com a chuva molhando o seu corpo lindo que eu vou abraçar

E a gente no meio da rua, do mundo, no meio da chuva

A girar, que maravilha

A girar, que maravilha

A girar

♩ = 124

1º segmento 2º segmento 3º segmento

Lá fo-ra es-tá cho-ven-do Mas as-sim mes-mo eu vou cor-ren-do Só pra

6 1º segmento 2º segmento

ver o meu a-mor Pois e-la vem to-da de bran-co To-da mo-

12 3º segmento

lha-da lin-da e des-pen-te-a-da Que ma-ra-vi-lha, que coi-sa lin-da que é o meu a-mor

Figura5. “Que maravilha” de Jorge Ben Jor e Toquinho.

Neste exemplo, quando comparamos apenas as duas primeiras estrofes da canção (o trecho transcrito no pentagrama acima), já podemos identificar o mecanismo apontado por

Tatit em relação à maleabilidade da melodia em favor do texto. Como é comum não apenas na canção popular, mas também no repertório vocal erudito, trata-se, em linhas gerais, da mesma estrofe repetida com uma nova letra antes da passagem para a segunda parte. Entretanto o uso deste procedimento de repetição, em Jorge Ben Jor raramente se faz de maneira estrita, pois esta nova letra traz consigo outras exigências entoativas que são priorizadas pelo compositor em detrimento da rigorosa repetição do padrão melódico anterior. Aqui, é mais importante dar vazão ao texto linguístico do que respeitar um pensamento musical organizador. A fala é que organiza a canção e, conseqüentemente, a “desorganiza” musicalmente.

Para auxiliar esta breve análise, cada estrofe foi dividida em três segmentos⁵³. Se compararmos cada um dos segmentos da primeira estrofe com o seu correspondente da segunda, veremos que na repetição, o compositor desrespeitou o padrão melódico inicial aumentando o número de figuras rítmicas/palavras para o mesmo espaço de tempo. Em relação ao primeiro segmento, na segunda vez, o *levaré* é expandido apresentando duas notas a mais: o vocábulo “lá” dá lugar a “pois ela”. O restante da frase, no entanto, mantém-se rigorosamente igual. Já o segundo segmento apresenta alterações muito mais significativas. Se o tomarmos apenas até o primeiro tempo do compasso 5 (para a primeira estrofe) e do compasso 13 (para a segunda estrofe) veremos que as oito sílabas poéticas de “Mas assim mesmo eu vou correndo” tornam-se doze em “Toda molhada linda e despenteada”⁵⁴. Isto se não considerarmos que o compositor, na repetição, ainda continua o segmento ascendente com a frase “que maravilha”. O mesmo processo se observa para o terceiro segmento, ritmicamente adensado da primeira para a segunda estrofe. Dessa forma, podemos constatar que a construção melódica dessa canção, muitas vezes, obedece mais a procedimentos de entoação do que de música, como se não houvesse um “controle musical do texto” (TATIT, 2002:212). Se este fosse preponderante, o cancionista certamente manteria o mesmo padrão rítmico-melódico da primeira estrofe, adequando a letra para não modificar a música.

O caso específico desta canção é interessante pelo fato de ter sido composta por dois autores que, devido suas características artísticas próprias, a interpretam com versões significativamente distintas. Toco neste ponto, pois a diferença entre elas pode nos indicar uma preocupação mais entoativa em uma e uma preocupação mais musical em outra, isto é,

⁵³ Outras formas de divisão e estabelecimento dos limites entre cada segmento são possíveis. O segundo segmento da segunda estrofe, por exemplo, poderia se estender somente até o primeiro tempo do compasso 13, deixando a frase “que maravilha” para o segmento seguinte.

⁵⁴ Na escansão dos versos de um poema, isto é, em sua análise métrica, a contagem das sílabas se faz até a última sílaba tônica de cada verso, desprezando-se as sílabas átonas finais.

graus diferentes de figurativização. Vejamos então a versão geralmente cantada por Toquinho, em contraposição com a versão de Jorge Ben Jor já transcrita acima.

Lá fora está chovendo

Mas assim mesmo eu vou correndo

Só prá ver o meu amor

Ela vem toda de branco

Toda molhada e despenteada,

Que maravilha, que coisa linda que é o meu amor

Por entre bancários, automóveis, ruas e avenidas

Milhões de buzinas tocando sem cessar

Ela vem chegando de branco, meiga e muito tímida

Com a chuva molhando o seu corpo que eu vou abraçar

E a gente no meio da rua, do mundo, no meio da chuva

A girar, que maravilha

A girar, que maravilha

A girar

Interessa-nos aqui observar as diferenças da segunda e da terceira estrofe. Comparando as duas letras, notamos que a versão de Toquinho é sensivelmente mais “enxuta”, com a eliminação de vários vocábulos presentes na interpretação de Ben Jor. As palavras “pois” e “linda” (segunda estrofe) e “minha harmonia”, “pura”, “linda” e “lindo” (terceira estrofe) são suprimidas para que a melodia fique mais regular, livre das “impurezas” da fala. Para Ben Jor, no entanto, não há problema algum nesta aproximação com a irregularidade da língua oral. A própria redundância dos termos empregados por ele (e excluídos por Toquinho) não deixa de representar também uma certa relação com a fala, que geralmente é redundante para enfatizar uma determinada idéia a ser transmitida pelo enunciador.

Além da questão das fases entoativas, das articulações do tonema e dessa melodia entoativa de Ben Jor, o gesto figurativo está presente na canção popular de muitas outras maneiras, por vezes de forma muito sutil, mas sempre fundamental para a construção do sentido da melodia com a letra.

$\text{♩} = 100$
 Eu não a - cho mais gra - ça ne - nhu - ma nes - se ru - í - do cons - tan - te que fá - zem as fá - las das pes - so - as fá -
 lan - do Co - chi - chan do e re - cla - man - do O que e - les que - rem mes - mo é re - cla - mar

Figura 6. “E estamos conversados” de Arnaldo Antunes e Paulo Tatit (*O Silêncio*, 1996)

Neste exemplo, quero chamar a atenção apenas para o último compasso do fragmento. A relação desta canção com a fala também pode ser observada por certa irregularidade das figuras rítmicas, além da disposição clara das articulações entoativas comentadas acima: uma asseveração (“Eu não acho mais graça nenhuma nesse ruído constante”) e duas suspensões (“que fazem as falas das pessoas falando” e “cochichando e reclamando”) ⁵⁵. Porém, é no último compasso que um gesto de fala mais sutil nos é apresentado. A frase “O que eles querem mesmo é reclamar”, disposta em região mais grave, soa não apenas como uma afirmação comum, mas também como uma espécie de conclusão de um turno conversacional, que retoma e enfatiza um assunto já tratado, procedimento que se repetirá no decorrer da música: o “eu” da canção vem conversando com o ouvinte, e neste ponto parece realizar um comentário à parte sobre o que já havia dito. Como um fecho onde expõe sua opinião, antes de dar prosseguimento ao discurso. Assim, o sentido dessa passagem melódica depende muito da remissão a este gesto figurativo. Explicá-la apenas com elementos musicais resultaria, portanto, numa análise improdutiva ou, no mínimo, incompleta.

Por fim, como assinala Tatit (TATIT, 2002:119), o procedimento figurativo de compatibilização entre melodia e letra, mesmo que não seja prioritário para outras canções (no caso de obras de apelo mais musical do que entoativo), estará sempre presente ainda que apenas timidamente, nas inflexões dos tonemas ou nos pequenos gestos de fala. Há um grau mínimo de figurativização necessário para que a melodia se relacione com o conteúdo da letra de maneira convincente.

⁵⁵ Poderíamos considerar este trecho dos compassos 2 e 3 como uma única suspensão dividida em dois segmentos, já que ambas as frases reiteram e mantêm a nota Mi na terminação.

3.3.2. Tematização

O segundo modo de compatibilização entre melodia e letra na canção popular, diferentemente do processo de figurativização comentado acima, tem como fator decisivo o aspecto musical e não o elemento entoativo. Na tematização, o germe criativo não provém mais da relação estreita com as leis características da língua oral, mas sim da constituição de um padrão rítmico-melódico ao qual o texto linguístico deve se ligar. Como veremos nos exemplos seguintes, este maior interesse pela informação propriamente musical (onde a formação de temas é um dado significativo) faz com que alguns procedimentos observados no item anterior sejam extremamente indesejados. Atitudes figurativas como a melodia elástica de Jorge Ben Jor, onde o padrão melódico é sempre corrompido pela energia entoativa, são eliminadas em favor da regularidade da frase musical. Esta regularidade, por sua vez, é também um fator pelo qual a canção tematizante está intimamente ligada aos gêneros musicais de dança, onde a reiteração rítmica é fundamental.

♩ = 114

Motivo 1

Vem mo-re - na pros meus bra- ços Vem mo-re - na vem dan - çar Que - ro ver tu re - que - bran - do Que - ro ver

8

Motivo 2

tu re - que - brar Que - ro ver tu re - me - xer no res - fu - len - go da san - fo na in - té que o sol ra -

13

iar Que - ro ver tu re - me - xer no res - fu - len - go da san - fo na in - té que o sol ra - iar

Figura 7. “Vem Morena” de Luiz Gonzaga e Zé Dantas.

A fisionomia mais musical (e não entoativa) desta canção se apresenta na própria constituição das melodias, imbuídas de certo caráter instrumental. Aqui, não há espaço para resíduos da linguagem oral que possam atrapalhar a regularidade da frase musical. Obviamente, podemos identificar algumas relações com aqueles elementos de fala vistos no item anterior, como, por exemplo, a descendência asseverativa de alguém que convida enfaticamente. Porém, é a melodia que estabelece o texto e não o contrário (como observamos em Jorge Ben Jor). O apelo à dança é muito evidente. Ambos os motivos

assinalados têm como característica essencial a marcação rítmica acentuada e a repetição. Desta forma, não é apenas o conteúdo da letra que indica um convite ao bailado. A melodia já é em si mesma o próprio bailado. Cria-se então uma forte identidade entre a linha melódica cantada com o texto e a dança. Segundo Luiz Tatit, este é um fenômeno muitas vezes presente nas canções que fazem da tematização o seu processo de conjugar letra e melodia. No caso de Luiz Gonzaga, o autor assinala um tipo de composição praticado pelo artista, o chamado “baião exaltação” onde os estímulos corporais deflagrados pela canção têm relação estreita com o seu tema (TATIT, 2002:150). Este procedimento, no entanto, não se restringe a celebração do gênero musical, podendo se aplicar a muitos outros conteúdos.

Enfim, a tendência a tematização, tanto melódica como linguística, satisfaz as necessidades gerais de materialização (linguístico-melódica) de uma idéia. Cria-se, então, uma relação motivada entre tal idéia (natureza, baiana, samba, malandro) e o tema melódico erigido pela reiteração (TATIT, 2002:23)

O mesmo autor destaca então alguns exemplos desta tematização linguística e melódica através da qual o cancionista pode retratar personagens de sua cultura (*O que é que a baiana tem?*), sua nação (*Aquarela do Brasil, Brasil Pandeiro*), gêneros musicais (*Samba da minha terra, Baião*), etc. (TATIT, 2002: 23). Cita como outro exemplo deste mesmo processo, *Águas de Março* de Tom Jobim, por sua exaltação da natureza. Delineando um pouco melhor a temática desta canção, penso que mais do que a referência à natureza, observamos nesta composição a celebração da vida através dos elementos do mundo natural, positivos e negativos (“festa da cumeeira” e “tombo da ribanceira”), simples e complexos (“o carro enguiçado” e “o mistério profundo”). Todos esses elementos, tão variados e até mesmo antagônicos, devem compor o retrato da vida que é mais verdadeiro e belo por incluir esta complexidade. Temos aí uma idéia a ser materializada. Vejamos então, de forma mais detida, como se dá o procedimento tematizante para esta canção.

$\text{♩} = 128$ Motivo Motivo estendido
 É pau, é pe-dra, é o fim do ca-mi-nho É um res-to de to-co, é um pou-co so-zi-
 5
 nho É um ca-co de vi-dro, é a vi-da, é o sol É a noi-te é a mor-te, é o la-ço é o an-zol

Figura 8. “Águas de Março” de Tom Jobim. (Elis & Tom, 1974)

Podemos observar neste pequeno trecho que a configuração da melodia não se dá em função do texto, no sentido de não aceitar “deformações” do tema, o que seria uma forma de abarcar a irregularidade da entoação. O motivo recorrente está assinalado no segundo compasso do fragmento como “motivo estendido”. Em verdade, podemos considerá-lo o próprio “tema” da canção. Contudo, não devemos deixar de notar que ele está presente (de forma concisa) já no primeiro compasso com as notas Ré e Sib sobre as palavras “é” e “pau”, respectivamente. O padrão a ser repetido a partir daí, nada mais é do que a extensão deste motivo inicial de duas notas, triplicando estas alturas e incluindo uma nota de passagem entre elas: Ré-Ré-Ré-Dó-Sib-Sib-Sib. Alterações muito sutis poderão ocorrer como, por exemplo, a ausência da última nota Sib em palavras oxítonas, o que, no entanto, não devemos considerar como uma quebra do padrão melódico-rítmico. Podemos pensar numa mudança deste padrão apenas para as melodias que recobrem os segmentos “é a vida, é o sol” e “é a noite, é a morte”. A primeira frase, ao invés de começar no segundo tempo do compasso (como ocorrera anteriormente), tem o início antecipado para a segunda colcheia do primeiro tempo, fazendo com que termine já no quarto tempo e não no começo do compasso seguinte. Penso que esta antecipação rítmica de “é a vida, é o sol” é o motivo pelo qual, na frase seguinte, observamos o aumento da duração da primeira sílaba da palavra “noite”: a antecipação é compensada pelo prolongamento desta nota e a palavra “morte” pode terminar no lugar estabelecido pelo padrão. Entretanto, estas diferenças, a meu ver, não ocorrem por uma força entoativa desestabilizadora, mas sim por uma vontade musical do intérprete desejando uma determinada variação rítmica. Além disso, não chegam a comprometer o efeito reiterativo da melodia, fortemente temática. Em verdade, estas alterações rítmicas são encontradas na versão transcrita acima, com interpretação de Tom Jobim e Elis Regina, mas possivelmente estarão ausentes em outras versões da mesma canção. Por fim, o que devemos destacar aqui é que a repetição do padrão melódico-rítmico acaba por conceder certa independência à melodia, privilegiando mais a escuta do plano musical da canção do que da gestualidade da fala, que também não deixa de estar presente. Mais do isso, devemos observar que esta reiteração motívica tem uma função muito importante para a própria temática de *Águas de março*, comentada acima. Se na celebração da vida em sua complexidade todos os elementos do mundo natural e não natural são iguais em importância então nada melhor do que recobri-los com o mesmo padrão melódico e rítmico.

3.3.3. Passionalização

O terceiro e último processo de compatibilização entre letra e música apontado por Tatit, é aquele em que a melodia apresenta uma desaceleração (comparada a aceleração do processo tematizante, necessária por seu apelo corporal nos gêneros de dança), com o uso de figuras de maior duração. Além disso, observa-se nas canções onde a passionalização é um fator decisivo, uma ampliação significativa da tessitura do registro vocal, com maior presença dos saltos intervalares. As tensões musicais advindas deste tipo de procedimento (por exemplo, com as notas prolongadas em região aguda) têm, segundo o autor, correspondência direta com as tensões já presentes no conteúdo da letra que, geralmente, tratam do sofrimento de um sujeito separado de seu objeto de desejo.

A dominância da passionalização desvia a tensão para o nível psíquico. A ampliação da frequência e da duração valoriza a sonoridade das vogais, tornando a melodia mais lenta e contínua. A tensão de emissão mais aguda e prolongada das notas convida o ouvinte para uma inação. Sugere, antes, uma vivência introspectiva de seu estado. Daqui nasce a paixão que, em geral, já vem relatada na narrativa do texto. Por isso, a passionalização melódica é um campo sonoro propício às tensões ocasionadas pela desunião amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo (TATIT 2002:23)

Vejam os alguns exemplos de canções que trabalham com a passionalização enquanto forma de adequação da melodia ao texto. Em comparação com os exemplos anteriores de Luís Gonzaga e Tom Jobim, a canção *Cantiga* de Dorival Caymmi apresenta uma desaceleração da linha melódica e um alargamento da tessitura, acompanhadas pelo sentimento amoroso de falta do eu-lírico da letra.

♩ = 92

7 To-da gen-te no mun-do Tem a-mor tem seu bem Pra es-te can-to do mun-do

12 Só o meu que não vem Ca-da tro-va que eu can-to Lem-bra u-ma mu-Ca-da tro-va que eu fá-ço É u-ma re-cor-da-D.C.

12 lher Mas que ser-ve es-se pran-to Se meu bem não me quer ai-ção Ca-da ver-so um pe-da-ço Des-te meu co-ra-ção ai-

Figura 9. “Cantiga” de Dorival Caymmi.

No caso desta canção, a amplitude da tessitura, apesar de ser maior do que encontramos em *Vem Morena* e *Águas de Março*, não chega a alcançar intervalos maiores do que uma sexta menor (as notas Sol e Si que iniciam e terminam o segundo verso “Tem amor tem seu bem”). Em verdade, na maioria das frases, a distância entre a nota mais grave e a nota mais aguda é de uma quarta justa: Mib e Láb em “Toda gente no mundo”; Ré e Sol em “Pra este canto do Mundo”; Sol e Dó em “Cada trova que eu canto”; Fá e Sib em “Mas que serve esse pranto”. Mas apesar desta tessitura não muito extensa, as distâncias intervalares são valorizadas devido à desaceleração da melodia. O andamento colabora então para enfatizar esses intervalos. Estes, aliados ao prolongamento das notas nos finais de cada verso (sobretudo as notas agudas das frases ascendentes), geram a tensão necessária para se adequar ao conteúdo da letra. E no final da canção, nos dois últimos compassos da figura acima, o caráter de lamentação é ainda mais evidente quando as notas Mi e Sol são alongadas sobre palavras cruciais para o sentido de sua letra. A nota Mi incide sobre a palavra “quer” na primeira versão do texto cujo verso “Se meu bem não me quer” nos traz o momento doloroso em que o eu-lírico assume a rejeição por parte de sua bem-amada. Na segunda versão a nota recai sobre a última sílaba de “coração”, na sugestão de um coração dilacerado. É neste momento decisivo, para as duas versões da letra, que o vocábulo “ai”, como um gemido de dor, prolonga-se na nota Sol da melodia. Vejamos um segundo exemplo de canção passionalizante.

$\text{♩} = 60$

9 Du - as ho - ras da ma - nhã — Con - tra - ri - a - do es - pe - ro Pe - lo meu — a - mor

17 Vou — su - bin - do o mor - ro sem — a - le - gri - a — Es - pe - ran - do que a - ma - nhe

26 - ça o di - a — Qual — se - rá o pa - ra - dei - ro Da - que - la que a - té a - go - ra não

vol - tou — Eu não — sei se vol - ta - rá — Ou se e - la me a - ban - do - nou —

Figura 10. “Duas Horas da Manhã” de Nelson Cavaquinho e Ary Monteiro.

Se em *Cantiga* de Dorival Caymmi a tensão passional está mais concentrada no prolongamento das durações do que propriamente na questão da tessitura, nesta canção de Nelson Cavaquinho, apesar da desaceleração também se fazer presente, são os amplos saltos intervalares que mais nos chamam a atenção. A melodia, com quase duas oitavas de extensão (situada entre a nota Fá da terceira linha suplementar inferior e a nota Mib do quarto espaço), explora ascendências e descendências acentuadas, através de saltos, graus conjuntos ou arpejos. A tensão musical resultante desta movimentação corresponde então à tensão do conteúdo do texto linguístico onde um sujeito descontente aguarda a volta de sua amada ao mesmo tempo em que lamenta sua ausência. Interessante notar que os saltos mais amplos (com intervalos de oitava) recobrem palavras essenciais para esse sentido do texto: “(meu) amor” no compasso 8 e “(não) voltou” no compasso 26. Nestes dois trechos temos a impressão de uma passagem mais dolorosa, carregada do sentimento de falta referido acima por Tatit.

Por fim, é necessário assinalar que esta divisão estrita entre os três processos de adequação de melodia e letra (figurativização, tematização e passionalização), segundo o próprio autor, ocorre apenas como procedimento analítico (TATIT, 2002:24). Na prática, no interior de uma mesma canção, há uma integração entre estes três recursos composicionais, mesmo que um deles acabe tornando-se mais proeminente.

Quem compõe canções concebe melodias por intermédio de leis musicais e leis lingüísticas (...). Valendo-se de leis musicais o compositor detona os processos de tematização e passionalização. Com o que chamo de leis lingüísticas, a figurativização. Partindo de um lado ou de outro, o cancionista só termina seu trabalho quando opera a integração entre leis musicais e leis lingüísticas. (TATIT, 2002:73)

Aliás, as últimas duas composições brevemente analisadas acima são exemplos claros de que as canções podem operar com mais de um processo numa mesma obra. Em *Cantiga* de Dorival Caymmi, apesar da predominância da passionalização, temos a presença da tematização na regularidade e na repetição dos motivos e das partes e uma sutil presença da atitude figurativa: os dois primeiros versos, assim como o terceiro e o quarto, podem ser compreendidos como uma elevação que mantém acesa a atenção do ouvinte e uma posterior descendência conclusiva. Já na canção de Nelson Cavaquinho, ainda que marcadamente passional, encontramos uma força figurativa importante, sobretudo por certa irregularidade dos padrões rítmicos da melodia, aproximando-a da entoação da fala. Enfim, não sendo o objetivo, aqui, aprofundarmos na análise dessas canções, queria apenas destacar esta natural convivência entre os diferentes processos cancionais. Para encerrar este item, vale considerar uma rápida, mas importante observação do próprio Luiz Tatit a respeito de sua teoria sobre a composição de canções. O autor compreende os limites da análise, mas destaca a importância de fazê-la a partir das ferramentas específicas da linguagem cancional.

Trata-se, creio, de uma etapa de reflexão que pede tolerância a certas lacunas para podermos captar aos poucos o plano de sentido em que a canção se manifesta. Trata-se, em outras palavras, de fazer da canção um objeto estudável por suas próprias leis de criação, apesar de sua interação constante (e necessária) com quase todos os outros processos culturais (TATIT, 2002:309)

3.4. Análise da canção *Complexo de épico* de Tom Zé

A canção *Complexo de Épico* foi gravada no LP *Todos os olhos* de 1973. Neste disco, que contém ao todo doze canções, ela está presente em duas versões diferentes: na primeira faixa, como uma espécie de vinheta (com duração de 1 minuto e 19 segundos), e na última faixa da obra, em uma versão mais distendida (6 minutos e 46 segundos). Como forma de ilustrar alguns pontos tratados no decorrer deste capítulo, no que se refere aos elementos de

oralidade como chave para a compreensão de certas composições populares, faremos aqui uma breve análise desta canção de Tom Zé. Observemos, primeiramente, as letras das duas versões de *Complexo de épico*.

Complexo de épico (letra da 1ª versão)

Todo compositor brasi...[não].
Todo compositor brasileiro é um complexado.
Todo compositor brasileiro é um complexado.
Por que então esta mania danada,
esta preocupação de falar tão sério,
de parecer tão sério
de sorrir tão sério
de chorar tão sério
de brincar tão sério
de parecer tão sério
de amar tão sério?
de sorrir tão sério
Ah, meu Deus do céu, vá ser sério assim no inferno!
Ah, meu Deus do céu, vá ser sério assim no inferno!

Complexo de épico (letra da 2ª versão)

Todo composi...
Todo compositor brasileiro é um complexado.
Todo compositor brasileiro é um complexado.
Por que então esta mania danada,
esta preocupação de falar tão sério,
de parecer tão sério
de ser tão sério
de sorrir tão sério
de chorar tão sério
e de brincar tão sério
de amar tão sério?
Ah, meu Deus do céu, vá ser sério assim no inferno! Ah!
Ah, meu Deus do céu, vá ser sério assim no inferno!

Todo compositor brasileiro é um compl...[grava esse negócio pra não esquecer senão vâmo esquecer]

Ah, Ah, meu Deus do céu, vá ser sério assim no inferno!
Todo compositor brasileiro é um complexado.
Todo compositor brasileiro é um complexado.
Todo compositor brasileiro é um complexado.
Por que então esta metáfora-coringa chamada "válida",
que não lhe sai da boca,
como se algum pesadelo estivesse ameaçando
os nossos compassos com cadeiras de roda, roda, roda, roda?

E lá vem ele sério
parecendo sério
de ser tão sério
de sorrir tão sério
de chorar tão sério
de brincar tão sério
De amar tão sério
de amar tão sério

Ah, meu Deus do céu, vá ser sério assim no inferno!
Ah, meu Deus do céu, vá ser sério assim no inferno!
Todo compositor brasileiro é um complexado.
Todo compositor brasileiro é um complexado.
Todo compositor brasileiro é um complexado.

E por que então essa vontade de parecer herói ou professor universitário
(aquela tal classe que ou passa a aprender com os alunos
-- quer dizer, com a rua -- ou não vai sobreviver)?

Porque a cobra já começou a comer a si mesma pela cauda,
sendo ao mesmo tempo a fome e a comida.

E lá vem ele sério,
de parecer tão sério
de ser tão sério
de sorrir tão sério [é...se eu pudesse...]

de brincar tão sério
de amar tão sério

Ah, meu Deus do céu, vá ser sério assim no inferno!
Todo compositor brasileiro é um complexado.
Todo compositor brasileiro é um complexado.
Todo compositor brasileiro é um complexado.

Por que então esta metáfora-coringa
chamada "válida",
que não lhe sai da boca,
como se algum pesadelo estivesse ameaçando
os nossos compassos com cadeiras de roda, roda...Ah! (*corte*)

E lá vem ele sério,
parecendo sério
de ser tão sério
de sorrir tão sério
de brincar tão sério (*canta dando risada*)
de ser tão sério
de amar tão sério

De sorrir tão sério

[Deixa eu entrar...aprender a entrar em sério]

Roda, roda... [lá vem...] roda, roda, roda, roda de falar tão sério
de parecer tão sério
de ser tão sério
de sorrir tão sério
de chorar tão sério
de brincar tão sério
de brincar tão sério

De amar tão sério

Ah, meu Deus do céu, vá ser sério assim no inferno!

de chorar tão sério
de brincar tão sério
e de amar tão sério

Ah, meu Deus do céu, vá ser sério assim no inferno!
Ah, meu Deus do céu, vá ser sério assim no inferno!

E por que então esta vontade de parecer herói ou professor universitário
(aquela tal classe que ou passa a aprender com os alunos
-- quer dizer, com a rua -- ou não vai sobreviver)?

Porque a cobra já começou a comer a si mesma pela cauda,
sendo ao mesmo tempo a fome e a comida, mida, mida, mida.

...falar tão sério (*aqui, parece que perdeu o tempo, se atrasou para começar*)

de parecer tão sério

de ser tão sério

de sorrir tão sério

de chorar tão sério

de brincar tão sério

de sorrir tão sério

de brincar tão sério

Ah, meu Deus do céu, vá ser sério assim no inferno!

Ah, meu Deus do céu, vá ser sério assim no inferno!

[Fica legal esses negócio aí? Podia tentar fazer uma né?]

Já numa primeira leitura da letra, sem mesmo escutarmos a melodia com que ela é entoada, notamos uma presença marcante da linguagem oral. Mais a frente, veremos como a própria linha melódica é construída a partir de entoações típicas da fala. Por ora, basta observarmos alguns pontos: a presença de expressões orais como “Ah, meu Deus do céu, vá ser sério assim no inferno!”; a presença de trechos de fala propriamente dita (na transcrição acima, sempre marcados por colchetes): [grava esse negócio pra não esquecer senão vâmo esquecer], [é...se eu pudesse...], [Deixa eu entrar...aprender a entrar em sério], [Fica legal esses negócio aí? Podia tentar fazer uma né?]; a presença de interjeições (Ah!). Para o ouvinte, o efeito geral é de algo improvisado com a espontaneidade de alguém que fala um texto de forma descontraída, livremente, sem medo de errar. Se observarmos a estrofe sempre repetida ao longo da canção, onde o cantor enumera as diversas maneiras pelas quais o compositor brasileiro se preocupa em ser sério, veremos que esta repetição nunca se faz de maneira estrita:

1. de falar tão sério/de parecer tão sério/de sorrir tão sério /de chorar tão sério/de brincar tão sério /de parecer tão sério/de amar tão sério/de sorrir tão sério

2. de falar tão sério/de parecer tão sério/de ser tão sério/de sorrir tão sério/de chorar tão sério/e de brincar tão sério/de amar tão sério

3. parecendo sério/de ser tão sério/de sorrir tão sério/de chorar tão sério/de brincar tão sério/de amar tão sério/de amar tão sério

4. de parecer tão sério/de ser tão sério/de sorrir tão sério /de brincar tão sério /de amar tão sério

5. parecendo sério/de ser tão sério/de sorrir tão sério/de brincar tão sério/de ser tão sério /de amar tão sério/de sorrir tão sério

6. de falar tão sério/de parecer tão sério/de ser tão sério/de sorrir tão sério/de chorar tão sério/de brincar tão sério/de brincar tão sério/de amar tão sério

7. de chorar tão sério/de brincar tão sério/e de amar tão sério

8. ...falar tão sério/ de parecer tão sério/de ser tão sério/de sorrir tão sério/de chorar tão sério/de brincar tão sério/de sorrir tão sério/de brincar tão sério

As oito ocorrências desta estrofe nas duas versões da canção são todas diferentes entre si (seja pelo número distinto de linhas, pela repetição subsequente de um verso ou pela ordem aparentemente aleatória). Assim, o fato de nunca se repetirem da mesma forma é um aspecto que contribui para esse efeito de improvisado e espontaneidade apontado acima. Além deste caráter “improvisado”, mas obviamente ligado a ele, temos a incorporação do “erro” como mais um elemento composicional desta obra. No início das duas versões da canção o cantor simula um erro, como se tivesse entoado a melodia de maneira equivocada, refazendo em seguida a mesma frase que fora interrompida, mas deixando o “engano” registrado na gravação.

Todo compositor brasi...[não]

Todo compositor brasileiro

Todo composi...

Todo compositor brasileiro

Em outros dois momentos da canção (presentes na segunda versão), o cantor “interrompe” a interpretação (entre aspas, pois, logicamente, esta interrupção é parte integrante da obra) para pôr a mostra o processo de criação e gravação da música.

Todo compositor brasileiro

é um compl...[grava esse negócio pra não esquecer senão vâmo esquecer]

Ah, meu Deus do céu,

vá ser sério assim no inferno!

[Fica legal esses negócio aí? Podia tentar fazer uma né?]

No segundo segmento transcrito acima, a frase final “podia tentar fazer uma, né?” (que inclusive é a conclusão não só da música, mas também do disco) esclarece o porquê dos “erros” registrados no início das duas versões e do caráter geral de improvisado. Temos a simulação de que as duas gravações de *Complexo de épico* (primeira e última faixa) eram apenas uma espécie de “ensaio” para uma gravação posterior que não se realiza. O cantor não estava gravando “pra valer”. Observamos, dessa maneira, que a descontração defendida pela letra em oposição à personalidade sisuda dos compositores brasileiros (tema significativo numa época em que a música popular carregava grande teor ideológico e político, sobretudo tendo em vista a chamada música de protesto da década de sessenta) está não apenas em seu conteúdo como também em sua forma. Temos aí, nesta gravação cheia de “equivocos” e improvisos (e que apesar disso tudo é a gravação definitiva da canção, ou melhor, é a própria canção), um combate brincalhão à seriedade, já que nenhum “cantor sério” colocaria esta versão da canção (cheia de erros, hesitações, repetições, etc.) como se fosse a sua versão definitiva. Interessante notar que esta frase final também acaba por promover uma espécie de quebra do “pacto” entre cantor e ouvinte, expondo a nu o processo de gravação da canção o que, de certa forma, destrói a figura do personagem-cantor. Como num romance de Machado de Assis, quando o narrador quebra o contrato ficcional ao se dirigir diretamente ao leitor e ironizá-lo. Como se dissesse: isto é só ficção. Tom Zé também poderia dizer: “isto é só canção, não levem tanto a sério”, o que teria especial sentido num momento histórico em que se exigia da canção uma postura de forte mobilização social. O que importa aqui, no entanto, é apenas ressaltar como esses elementos ligados a oralidade são aspectos importantes para a compreensão do sentido de *Complexo de épico*: a crítica à seriedade precisa vir numa letra pouco séria (e por isso cheia de hesitações, de fragmentos de falas “cruas”), numa melodia pouco séria (de caráter pouco “cantado” e de ritmo irregular pela sua relação próxima com a fala, o que dá o efeito enganoso, é claro, de uma construção musical pouco trabalhada) e um arranjo pouco sério (a harmonia de um acorde no violão e a repetição dos padrões rítmicos e melódicos nos demais instrumentos e vozes). Tudo isso interpretado por um cantor igualmente pouco sério (que desafina, perde o tempo da letra, etc.). No limite, a experiência dessa canção pode nos parecer tão espontânea como uma situação informal de fala.

Mas a influência da fala nesta canção também pode ser notada na própria constituição do perfil melódico, tal como observamos no item acima dedicado ao processo de figurativização (dentro do método analítico criado por Luiz Tatit), e não apenas nestes

fragmentos mais “diretos” da língua oral. Interessa-nos agora a fala que se encontra de maneira mais sutil, dentro da voz que canta. Logo na primeira frase da canção (“Todo compositor brasileiro é um complexado”), percebemos que há uma relação entre a letra e a melodia que se aproxima de um gesto oral.

♩ = 56

A⁷

To-do com-po-si-tor bra-si-lei-ro é um com-ple - x - a - do

Como vimos no terceiro item deste capítulo, com o exemplo da canção *Diferentemente* de Caetano Veloso, a direção predominantemente descendente da melodia (em especial a descendência final do tonema) é uma articulação presente na entoação da fala sempre que se quer dar o sentido de “finalização” ou “terminatividade” (TATIT, 2007: 170). Aqui, de forma semelhante, o conteúdo afirmativo da frase verbal também está expresso numa melodia igualmente afirmativa. Não há, como naquela canção de Caetano, a progressão harmônica (dominante – tônica) nem o arpejo melódico do acorde final que enfatizam esse sentido de terminação. Entretanto, apenas a presença da descendência e a finalização na nota Lá na última sílaba da palavra “complexado” já bastam para reforçar a asseveração (pensando esta nota como fundamental do acorde repetido ao longo de toda a canção e por isso espécie de “centro harmônico” da obra). Mas o gesto oral deste trecho não se limita a esta descendência melódica. O fato da primeira sílaba da palavra “todo” ser enfatizada, tanto por corresponder a nota mais aguda da frase (Dó #) quanto por seu valor de maior duração (colcheia em oposição às semicolcheias que predominam para o restante das sílabas) é muito significativo. Esta ênfase aliada à descendência melódica posterior nos indica um gesto comum de fala: dando importância à palavra “todo” salienta um sentido de completude (não há um só compositor que escape de ser complexado). No fragmento seguinte, temos um outro tipo de aproximação com a oralidade.

Antes de qualquer coisa, é necessário destacar que o cantor não respeita exatamente a grafia registrada no pentagrama acima, executando esta passagem (ou este mesmo trecho com outra letra) com certa irregularidade. Isto, a princípio já é um forte indício de uma proximidade com a linguagem oral, já que a fala não segue necessariamente um padrão rítmico definido. No entanto o que nos chama mais a atenção é uma certa desaceleração da melodia (em contraposição à melodia anterior predominantemente em semicolcheias) e a recorrência da sincopa. Estes fatores musicais por sua vez, geram, quando unidos à letra da canção, um sentido entoativo muito sutil. Parece reproduzir a fala de alguém irritado ou inconformado com a proposição anterior (de que todo compositor brasileiro é um complexado). Além disso, talvez como consequência da desaceleração melódica, cada sílaba de cada palavra é muito valorizada, fortemente destacada. Com isso, surge para o ouvinte um sentido de insistência. O cantor insiste em cada nota/sílaba como se reproduzisse a insistência (a mania danada, a preocupação) dos compositores em sempre falarem sério. Sobre esta parte da canção resta comentar, ainda que brevemente, que ao verificarmos o seu retorno no decorrer da obra (com textos poéticos maiores), temos, de certa maneira, a presença daquele procedimento comentado anteriormente da “melodia elástica” do cancionista, que precisa se adequar ao texto linguístico, já que o pensamento é mais entoativo do que musical. Assim, esta mesma configuração melódica recobre textos de tamanhos muito desiguais:

1. Por que então esta mania danada,
esta preocupação

2. Por que então esta metáfora-coringa
chamada "válida", que não lhe sai da boca,
como se algum pesadelo
estivesse ameaçando os nossos compassos
com cadeiras de roda, roda, roda, roda?

3. E por que então essa vontade
de parecer herói ou professor universitário
(aquela tal classe que ou passa a aprender com os alunos
-- quer dizer, com a rua -- ou não vai sobreviver)?
Porque a cobra já começou a comer a si mesma pela cauda,
sendo ao mesmo tempo a fome e a comida.

Para o trecho seguinte (referente à letra “Ah meu Deus do céu, vá ser sério assim no inferno”), também temos comportamentos melódicos variados, muito próximos da linguagem oral. Assim como no primeiro fragmento transcrito, observamos uma frase predominantemente descendente que parte da nota Lá até alcançar a mesma nota oitava abaixo. O sentido afirmativo é o mesmo. Mas aqui temos uma espécie de exclamação, uma expressão coloquial que contém na base uma ordem (alguém mandando o outro para o inferno) o que condiz com um perfil melódico descendente, que não aceita complementação ou dúvida. Por fim, gostaria apenas de sublinhar o segmento de melodia inicial que recobre as palavras “Ah, meu Deus do céu” (com resultado muito próximo à entoação da fala), observando que o caráter ao mesmo tempo de irritação e lamentação é valorizado pela sequência descendente através de graus conjuntos, quase que inteiramente cromáticos: Lá - Sol - Fá# - Fá - Mi.

Ah, meu Deus do céu___ vá ser sé-rio as-sim no in - fer - no

O fato dessas três passagens transcritas acima possuírem padrões rítmicos muito diferentes (a primeira com predominância das semicolcheias, a segunda com valores de colcheias estruturados em síncopas e a terceira com tercinas) é talvez um indício de que a construção melódica nesta canção está baseada mais numa coerência entoativa do que num pensamento rigorosamente musical. Como se o parâmetro composicional fosse, sobretudo, fazer a melodia “falar” da forma mais natural ou conveniente para a expressão desejada pelo compositor. Na verdade, penso que esta maneira de conduzir o canto menos preso a uma estrutura sonora está, paradoxalmente, muito conectada à proposta musical desta canção. O caráter reiterativo do arranjo, a forte recorrência rítmica dos instrumentos de percussão e do violão (que toca apenas um acorde ao longo de toda a obra) é o chão seguro e previsível para a voz poder vagar por melodias livremente faladas. Assim, o jogo que se institui a partir de então é o movimento de encaixe e desencaixe entre o ritmo da voz e o ritmo dos instrumentos.

4. “CONCEIÇÃO”: UMA PROPOSTA COMPOSICIONAL

4.1. Análise e composição

O objetivo deste capítulo é realizar um comentário breve a respeito da atividade de composição realizada nesta pesquisa. A proposta inicial do projeto previa a criação de uma canção popular a partir dos elementos estudados no decorrer do trabalho. No que se refere ao plano musical, pretendia-se estudar procedimentos composicionais da música erudita do século XX que de alguma forma pudessem estar presentes na concepção de obras do repertório cancional. Um exemplo, a canção “Jóia” de Caetano Veloso, foi analisado ao final do segundo capítulo. E, como veremos a frente, esses aspectos da música não-tonal observados neste capítulo, foram aproveitados para a atividade de criação aqui proposta. É necessário destacar, no entanto, que a maneira pela qual se deu este processo de criação (analisar certo material e compor a partir de sua observação) está mais ligada ao trabalho do compositor erudito do que do cancionista. Este, como vimos ao longo da monografia (sobretudo no primeiro capítulo), tem uma experiência criativa predominantemente intuitiva. Em nenhum momento chega a analisar formalmente uma obra com o intuito de angariar materiais para sua futura composição. Obviamente, isto pode ocorrer, mas de maneira inconsciente, a partir de sua vivência artística específica, no seu contato com gêneros e experiências cancionais/musicais diversas.

Aqui, contudo, a análise teve grande importância na verificação de elementos da linguagem musical não-tonal que pudessem participar da proposta de criação deste projeto. Principalmente pelo fato de se tratar de uma atividade de “pesquisa de linguagem”, que pretende um trabalho com o plano musical da canção alternativo à composição a partir da harmonia tonal. Aqui, pelo próprio caráter científico deste trabalho, isto foi feito de maneira formal, o que provavelmente foi concebido de modo informal na canção de Caetano Veloso citada acima. Além disso, não devemos esquecer que o trabalho de “pesquisa” com a linguagem musical na canção brasileira é um fato que praticamente já pertence a sua tradição. São exemplos a bossa nova, o tropicalismo e a música de Milton Nascimento na década de setenta.

4.2. Correspondências entre a música e o texto

Como vimos no capítulo anterior, a relação entre a letra e a melodia, conforme nos explica Luiz Tatit, tem um papel central na construção do sentido de uma canção popular. É o núcleo da composição. Entretanto, não há como negar, mesmo que se indique nesse caso, uma preocupação mais musical do que cancional, que a letra pode estabelecer um contato significativo não apenas com a melodia executada pelo cantor, mas também com a parte musical mais ampla: arranjo, instrumentação, etc. Afinal, na constituição do sentido de uma obra não participa apenas o seu núcleo, mesmo que os outros aspectos devam se remeter a ele.

Sendo assim, no projeto composicional aqui realizado, procurou-se estabelecer uma correspondência entre a letra e o arranjo musical da canção. Tal procedimento, que propõe uma íntima relação entre estes dois planos, faz parte, inclusive, da tradição da música erudita vocal pelo menos desde o século XVII. No início deste século, por exemplo, destaca-se a discussão intelectual e artística travada entre o compositor italiano Cláudio Monteverdi (1567-1643) e o teórico Giovanni Maria Artusi (1540-1613), seguidor das regras de contraponto pregadas por Gioseffo Zarlino. Este debate que, de certa forma, estabelece relações com a ópera recém-surgida, ocorre no momento em que se confrontam dois estilos de composição de música vocal: a *prima pratica*, alinhada rigidamente às regras estabelecidas do contraponto e da harmonia modal (no que diz respeito ao tratamento das dissonâncias e a unidade de modo de uma peça); e a *seconda pratica*, o novo estilo composicional que incorporava alguns desvios em relação a estes procedimentos técnicos do contraponto tradicional justificando-os a partir das necessidades expressivas do texto.

Ao conceder maior importância à expressividade das palavras do texto, a quem a música deveria rigorosamente seguir, a *seconda pratica*, como ficou mencionado acima, incorporou certas “liberdades” musicais que se relacionavam diretamente a determinadas figuras retóricas. Assim, no repertório das monodias dramáticas do começo do século XVII, encontramos passagens que não podem ser explicadas a partir das regras do contraponto modal, mas apenas pela precisão de ilustrar sonoramente os afetos presentes no texto.

Importante notar que, de forma paradoxal, esta soberania do texto sobre a música, ao invés de promover uma perda de interesse e prestígio em relação à harmonia, acabou por colocá-la em destaque dentro da composição. Segundo Marcelo Stasi, liberta das regras e

padrões da *prima pratica*, a harmonia pôde desenvolver-se mais livremente já que a partir desse momento tinha como única obrigação a fidelidade à expressividade das palavras:

Ao se colocar no papel de serva da oração, a harmonia ganhava a liberdade para, como disse Vicentino, “sair para fora da ordem do modo” e explorar assim novas possibilidades de organização interna. (STASI, 2009:14)

É necessário observar que esta ênfase na soberania do texto sobre a música era justificada pelos artistas e intelectuais do final do século XVI e início do XVII (estudiosos do renascimento que cultivavam e valorizavam fortemente os autores e obras da antiguidade clássica) a partir de escritos de Platão que tratavam de música e poesia. Da *República*, podemos destacar o seguinte trecho que passou então a servir como base para a legitimação de uma nova prática musical voltada para a representação dos afetos do texto, como uma espécie de restauração da supremacia do texto sobre a música:

A canção é composta de três elementos: oração, harmonia e ritmo (...). Ritmo e harmonia seguem a oração, e não a oração segue o ritmo e a harmonia. (In: STASI, 2009:9)

Munidos desta informação e até interpretando de forma equivocada o texto de Platão (muitos estudiosos se confundiram ao dar um sentido moderno ao termo “harmonia” que para o filósofo grego significava apenas uma certa disposição intervalar), intelectuais, tais como Giulio Cesare Monteverdi, puderam justificar os novos procedimentos composicionais da *seconda pratica*. Segundo Palisca, Giulio Cesare, em seu comentário publicado em *Scherzi musicali* (1607) a respeito da carta de seu irmão impressa no *Quinto Livro de Madrigais* (1605), alinha a nova prática musical

com a famosa dicotomia de Platão, a qual punha o texto à frente dos outros dois elementos da música, ‘harmonia’ e ritmo. Giulio Cesare e pode-se presumir, Cláudio, concebiam a segunda prática como uma retorno ao ideal platônico de música (PALISCA, 1985:127-158, Trad. de Paulo de Tarso Salles)

Obviamente, esta manifestação artística da *seconda pratica* se insere em um universo muito distinto do universo da canção popular. Entretanto, nos mostra que a relação entre a música e a letra é também uma preocupação para os músicos eruditos. O que ocorre é que esta relação é pensada a partir de procedimentos artísticos diferentes: para o músico erudito a

ênfase na forma musical (como observamos no terceiro capítulo) não dá à voz a centralidade e o aspecto entoativo que é a sua característica específica na linguagem da canção popular. A proposta de composição realizada neste projeto de pesquisa pretende fazer uso de ambos os procedimentos: na constituição da melodia que recobre a letra, os procedimentos cancionais. Para a conformação do arranjo, ferramentas musicais. Dessa forma pretende-se que esta composição apresente um duplo interesse: cancional e musical. A correspondência entre o texto e a música, que para Monteverdi se dava a partir da busca por novas soluções contrapontísticas, será pensada aqui a partir de um trabalho musical alternativo à harmonia tonal. Procura-se então equilibrar a tensividade entoativa e o sentido poético do texto em uma organização musical baseada em texturas, timbres e ritmos. Assim, além da relação entre a melodia e o texto linguístico, espera-se que o arranjo musical também possa se relacionar com a letra de maneira a potencializá-la.

4.3. “Conceição”⁵⁶

Tendo em vista a proposta musical estudada nesta pesquisa, optou-se pela composição de uma canção a partir do gênero da música popular conhecido como *funk carioca*. Este estilo me pareceu mais apropriado para um trabalho musical que não estivesse baseado na tonalidade. Isto porque essas canções geralmente se fundamentam em elementos rítmicos (a ênfase na percussão devido ao apelo à dança) e tímbricos (vozes “faladas” ou “gritadas” sem alturas definidas). Observa-se nesse repertório a ausência de progressões harmônicas (praticamente inexistem instrumentos capazes de fazer acordes) ou de melodias que remetam à tonalidade. Pelo contrário, parece haver um trabalho musical que se debruça sobre o aspecto propriamente sonoro: timbres diferenciados de percussão eletrônica, de vozes e de instrumentos melódicos, cujas frases que dialogam com a melodia da voz não parecem remeter à música tonal (à qual está ligada grande parte do repertório cancional brasileiro). É interessante observar que dentro de um gênero tão popular e comercial (e inclusive desprestigiado socialmente) podemos encontrar elementos que se aproximam de procedimentos composicionais característicos da música erudita contemporânea. Diferentemente de outros gêneros da música popular (considerados mais “sofisticados”), como o jazz ou a canção de compositores como Guinga e Chico Pinheiro, que ainda operam a

⁵⁶ Esta canção, resultado da atividade de composição realizada durante esta pesquisa, foi gravada pelo grupo Filarmônica de Pasárgada em outubro de 2010. A gravação e a partitura foram anexadas ao projeto (ver anexo).

partir de elementos musicais de um repertório anterior ao século XX, baseado na tonalidade e na harmonia de acordes.

Finalmente, como é intuito deste capítulo tecer apenas um comentário sucinto a respeito desta experiência composicional, quero somente destacar algumas questões significativas que foram surgindo ao longo do processo de criação. Primeiramente, em relação ao *funk carioca*, um ponto já observado acima: a constatação de que uma canção pode ser popular (no sentido de grande difusão na mídia) apresentando elementos sonoros que, de certa forma, se distanciam da música pop geralmente presa a construções musicais ligadas à tonalidade (fato também encontrado no rock). Além disso, identifico nesta composição a possibilidade de conciliar a linguagem da canção com a linguagem musical mais experimental: em “Conceição” pretendeu-se combinar uma melodia “cancional” (“plana”, ligada a entoação) e um fundo musical construído a partir de ritmos, texturas e timbres, experiência que não deve soar demasiadamente estranha ao ouvinte de música popular, já que a voz mantém sua posição de centralidade, como uma espécie de ponto de apoio. Outra questão relevante, já comentada no início deste capítulo, é o papel da análise dentro do processo de composição: procedimentos observados em “Jóia”, sobretudo a configuração de uma linha vocal sobre uma textura rítmica, foram empregados em “Conceição”. Com relação aos elementos musicais utilizados na canção, vale destacar a predominância do ritmo sobre os aspectos melódicos ou harmônicos: mesmo nas melodias executadas pelos instrumentos de sopro (flauta e trombone) temos um caráter fortemente rítmico com a repetição de notas e a ênfase nos acentos. Além disso, procurou-se a exploração de timbres diversos, obtidos de forma “acústica” (um chaveiro preso à corda do contrabaixo produzindo a impressão de um som “distorcido”) ou eletrônica (o uso de ruídos e sons concretos como a voz de um locutor de rádio na parte instrumental da canção).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das questões centrais levantadas durante essa pesquisa foi a definição da canção popular como uma linguagem específica, uma expressão artística recente, configurada no decorrer do século XX e muito própria de seu tempo. Tornou-se clara, a partir da sua íntima relação com a fala e tudo o que isso implica dentro da experiência de se produzir, ouvir e “ver” canção, a distinção entre a sua linguagem e a linguagem musical. Por outro lado, observou-se a grande complexidade deste gênero que, apesar de suas leis específicas, pode internalizar muitas outras linguagens (como a música e a literatura) e depender de variadas influências (como o mercado do entretenimento e o desenvolvimento tecnológico).

Tendo em vista a significativa importância e difusão da canção popular dentro da cultura brasileira, fato constatado no primeiro capítulo desta pesquisa a partir do breve panorama histórico ali traçado, mostra-se urgente o seu estudo a partir de critérios científicos rigorosos. Assim, acredito ser de fundamental importância a abordagem da canção realizada por Luiz Tatit, fornecendo um aparato científico para a análise desta linguagem assim com a linguística fez com o estudo da língua no início do século XX. Esta abandona o caráter prescritivo das gramáticas normativas e do estudo tradicional da língua, tomando uma posição científico-descritiva, compreendendo e, inclusive, valorizando fatos de linguagem socialmente desprestigiados (muitos dialetos são desvalorizados quando os gramáticos transferem suas observações em relação aos mecanismos da língua escrita, conservadora, para a língua oral, mais dinâmica). Da mesma forma, a canção popular é mal compreendida quando examinada através de ferramentas da música erudita sem que se perceba a presença de seus procedimentos específicos (que não são musicais). Na canção analisada ao final do terceiro capítulo, “Complexo de épico” de Tom Zé, não foram aplicados parâmetros musicais na avaliação da melodia do canto já que a sua construção se dá a partir de uma relação de proximidade com a fala. Caso contrário, teríamos a mesma incoerência de uma análise da música moderna atonal com ferramentas do tonalismo. Pensaríamos então que uma peça de Debussy oscilando entre apenas dois acordes despertaria pouco interesse ou demonstraria uma limitação técnica do compositor já que o sistema tonal oferece muitas possibilidades de desenvolvimentos harmônicos e modulações. Algo que aprendemos em aulas de análise na universidade é que não se deve encaixar a obra na teoria e sim procurar a teoria mais adequada para abordar de forma mais eficiente cada obra. Assim, não é possível realizar uma leitura convincente de grande parte das canções populares com o aparato teórico da música erudita.

Obviamente, e pensando na complexidade deste gênero já apontada acima, significaria outro equívoco desconsiderar a presença da linguagem musical nas produções cancionais. O próprio Luiz Tatit, como ficou claro em sua entrevista (ver anexo) não desconhece nem despreza a presença dessas artes eruditas e da música popular instrumental na canção. A meu ver, pretende apenas demonstrar que o centro da questão não está nela: não precisa haver a influência da poesia ou da música para haver canção, sendo este, inclusive, o caso da maior parte da produção do gênero. Eis então a importância dos aspectos ligados à entoação, como forma de dar à canção elementos de estudo específicos à sua linguagem, já que a teoria musical e a teoria literária não conseguem explicá-la satisfatoriamente. É claro que cada obra exigirá suas próprias ferramentas de análise. Se para determinado cancionista a relação com a poesia ou com a música for significativa não há porque ignorá-la. São características que, segundo o autor, entrarão na conformação de seu estilo cancional. Tatit pensa em termos de linguagem, do artesanato da canção. Não está preocupado com valores estéticos. Por isso suas colocações geram tanta polêmica nos meios da crítica musical onde o juízo estético é uma preocupação constante.

Por outro lado, penso que sua abordagem, elucidando a especificidade da linguagem cancional torna igualmente mais claro o terreno em que opera a linguagem musical. Constatamos então os diferentes espaços artísticos em que atuam a canção popular a música vocal erudita. Pois uma vai aonde a outra não chega, produzindo expressividades únicas. A canção entoativa é eficaz pela fala. Já um exemplo mais musical, ou no limite, uma obra como *Sequenza III* de Luciano Berio é eficaz através da música. Mas ambas persuadem o ouvinte no sentido em que o arrebatam para aquela experiência de escuta. Só que o arrebatam a partir de proposições diferentes. Assim, apreciar uma canção popular pela maneira entoativa de seu canto não impede que se aprecie, na mesma medida, a música vocal mais experimental de Berio. Pois ambas trabalham o texto verbal de forma única, atingindo resultados estéticos diferentes, já que empregam diferentes técnicas e materiais. Tratar o texto linguístico de forma não entoativa, priorizando aspectos puramente sonoros, é também atingir espaços de expressividade que a canção popular não alcança. Aqui, o abandono da entoação não prejudica a fruição estética. Pelo contrário, não havendo nenhuma intenção em simular a fala nos moldes que observamos na melodia da canção popular (o que certamente limitaria em muito os experimentos musicais), Berio pôde avançar em relação ao desenvolvimento dos aspectos essencialmente sonoros, sempre atento às exigências poéticas do texto.

Foi igualmente interessante constatar que esta oposição entre as tendências artísticas da oralidade e da vocalidade está presente em diversos momentos na história da música

européia, como um vagar entre dois impulsos criativos. A invenção melódica da música cantada em geral, e não apenas da canção popular, estaria então sujeita à alternância entre as influências da linguagem oral (uma melodia mais próxima da fala) e as influências da linguagem musical (uma melodia mais estruturada musicalmente): no cantochão, melodias silábicas X melodias melismáticas; na *ars antiqua* (séculos XII e XIII), conductos X motetos; monodia da Camerata Fiorentina X contraponto vocal dos madrigais italianos; na ópera, recitativos X árias; a reforma de Gluck X exibicionismos do *bel canto*. Eis a importância do equilíbrio entre as duas tendências que se mostra não apenas na existência de expressões de artistas distintos, mas também no funcionamento interno de uma mesma obra com o a ópera. Como se ambas as vontades, musical e oral, devessem ser satisfeitas.

Em relação ao procedimento composicional escolhido como objeto desta pesquisa, o pensamento musical não-tonal, pude perceber a possibilidade de combiná-lo de forma eficaz com a linguagem da canção. Como observamos no segundo capítulo, a tensividade da melodia/letra pode estabelecer um diálogo com a tensividade do plano musical fundado no som e não apenas na tonalidade. Dessa forma, a tensividade, ao invés de resultar das relações entre as tríades tonais seria consequência direta da organização do som em texturas, ritmos e timbres, possibilitando o aparecimento de estruturas mais ou menos tensas, que realizem função semelhante à dos acordes em relação à melodia-texto. O princípio da tensividade se mantém, mas sua proveniência passa a ser o timbre. Obviamente, este tipo de trabalho musical na canção deve ser compreendido com certo cuidado. A música erudita, ao tomar o timbre como elemento composicional fundador, pode e deve levá-lo a desenvolvimentos muito mais amplos. O seu foco está todo concentrado na linguagem musical. A canção popular, no entanto, tem o olhar dividido entre a linguagem da canção e a linguagem da música. Não há o interesse em seguir exatamente o mesmo caminho dos compositores eruditos e colocar o timbre em primeiríssimo plano. O rock, por ser a canção que é, precisa, antes de tudo, fazer dizer alguma coisa e, por que não, fazer alguém dançar. Aqui, as preocupações entoativas ou mesmo corporais podem ser tão importantes quanto às preocupações musicais. De qualquer maneira, na atividade de composição realizada nesta pesquisa (“Conceição”), pude experimentar esta combinação entre a linguagem da canção e a linguagem musical não-tonal: uma melodia cancional (“plana”, ligada a entoação) e um fundo musical construído a partir de ritmos, texturas e timbres.

Por fim, vale sublinhar uma questão importante, levantada no primeiro capítulo, a respeito da transformação da posição ocupada pela canção popular na cultura brasileira: a possível perda do papel social que este gênero possuía nas décadas de 60 e 70. Uma vertente

importante da canção brasileira estaria fora do mercado de massas e sem a importância cultural que possuía em décadas passadas. Sem dúvida, na canção atual, não temos o nível de discussão estética que tínhamos anteriormente. Entre os próprios cancionistas, apesar de um nível técnico e musical elevado, falta profundidade artística. A linguagem, sim, permanece viva. O artesanato. A arte, porém, parece estar em falta. Esta pesquisa talvez tenha sido o espaço possível para desenvolver uma reflexão sobre a canção popular, numa época em que pouco se discute a respeito de sua linguagem e de sua estética. Reflexão inicial que pretendo dar continuidade em trabalhos futuros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.
- BARROS E SILVA, Fernando de. “O Fim da canção (em torno do último Chico Buarque)”. In: *Revista Serrote n°3*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, novembro de 2009.
- BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. São Paulo: Edições 70 (coleção Signos 42), 1984.
- BERIO, Luciano. *Entrevista sobre a música contemporânea* (por Rossana Dalmonde). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Editora Ática, 2000
- BUARQUE, Chico. Entrevista ao jornal Folha de São Paulo. Caderno Ilustrada. São Paulo, 26 de dezembro de 2004.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CANDÉ, Roland de. *História universal da música*. Volume 1 e 2. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. São Paulo: Humanitas, 1997.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2008.
- GRIFFITHS, Paul. *A música moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O diálogo musical: Monteverdi, Bach e Mozart*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.
- KOTSKA, Stefan M. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 3ª edição. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2006.
- MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista*. Dissertação de mestrado. Unicamp, 2007.
- MENEZES, Flo (org.). *Música eletroacústica: história e estéticas*. São Paulo: Edusp, 1996.
- MOLINA, Sergio Augusto. “Música popular erudita: relações entre a história da música popular no século XX e o perfil do estudante brasileiro, de música popular, no século XXI”. In: *Arte e Cultura Santa Marcelina* ano1, n. 1. São Paulo: FASM, 2007.
- OLIVEIRA PINTO, Tiago de. “Ruídos, timbres, escalas e ritmos: sobre o estudo da música brasileira e do som tropical”. In: *Revista USP n° 77*. São Paulo: USP, 2008.
- PALISCA, Claude V. & GROUT, Donald J. *História da música ocidental*. 4ª edição. Lisboa: Gradiva, 2007.

- PALISCA, Claude V. In: FORTUNE, Harold and Nigel. *The New Monteverdi Companion*. London: Faber and Faber, pp. 127-158, 1985. Tradução de Paulo de Tarso Salles.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Ensaio Sobre a Origem das Línguas*. In: Cole Os Pensadores. São Paulo: Abril cultural, 1978.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.
- SEVERIANO, Jairo e HOMEM de MELLO, Zuza. *A Canção no Tempo: 85 anos de música brasileira, vol. 1: 1901 – 1957*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- SILVA, André Cavazotti e. *Processos seriais na obra de Arrigo Barnabé: as oito canções do LP Clara Crocodilo*. Dissertação de mestrado, UFRGS, 1994.
- STASI, Marcello. *Platão, palavra e harmonia na monodia dramática da seconda pratica*. Tese de doutorado. UNICAMP, 2009.
- TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.
- TATIT, Luiz. *O Cancionista*. São Paulo: Edusp, 2002.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004
- TATIT, Luiz. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.
- TATIT, Luiz & LOPES, Ivã Carlos. *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.
- TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- WISNIK, José Miguel. *Sem Receita*. São Paulo, Publifolha, 2004.
- ZUBEN, Paulo. *Ouvir o som: aspectos de organização na música do século XX*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- ZUBEN, Paulo. “A força da palavra e da voz em Berio”. In: *Arte e Cultura Santa Marcelina* ano1, n. 1. São Paulo: FASM, 2007.
- ZWILLING, Carin. “A expressão dos afetos na canção renascentista”. In: *Arte e Cultura Santa Marcelina* ano1, n. 1. São Paulo: FASM, 2007.

ANEXO

ENTREVISTAS

Entrevista com Sérgio Molina (realizada em 06.06.09 em sua residência)

Tendo em vista a grande variedade de influências que fazem parte do universo da canção popular (relações com as diferentes artes, com fenômenos de massa e de cultura erudita ao mesmo tempo), em que sentido e proporção devemos compreender o estabelecimento de suas leis específicas (nos termos propostos por Luiz Tatit)?

Sérgio Molina: Eu conheço o Tatit razoavelmente bem. O trabalho Tatit é um trabalho fundamental para o entendimento de canção. A primeira coisa, que eu concordo totalmente é que a canção popular vem muito mais da fala do que da música, né? Ele fala isso. O tipo de melodia é uma extrapolação da melodia da fala, por isso é que às vezes fazendo uma análise estritamente musical você não entende direito, não explica muito. Então ele baseia todo o raciocínio dele nisso. E é verdade, eu acho que mais de 90 por cento dos cancionistas trabalham assim. Mas por outro lado, existe uma outra coisa. Tem canções que não são assim e aí parece que às vezes ele fica brigando ou argumentando pra dizer que tudo é assim e se não for assim não vai dar certo. Isso não é verdade. Tem canções que vem da música também. Ela parte de um pensamento musical e se torna canção. Embora a grande maioria delas esteja baseada nisso que ele defende (a ponto de uma pessoa de fato não precisar saber música, estudar música conscientemente de um jeito organizado para fazer uma boa canção). E também o estudo organizado de música não obrigatoriamente gera um bom cancionista, isso é verdade e ele fala isso. Mas também é verdade que há vários agentes, as coisas não são tão segmentadas assim. Tem músicas fronteiras, né?! E de 1950 para cá, começou a aparecer um monte de cancionista que conhecia música também. Por exemplo, Tom Jobim. Tem horas que você não explica o Tom Jobim só pelas leis que o Tatit defende. Bom, você explica, mas você perderia um monte de interesses que são estritamente musicais, harmônicos e várias outras questões que ele pensou mesmo como músico e depois ele resolveu bem a questão da atrelação do texto à melodia. E se você analisar só do ponto de vista da entonação você reconhece a qualidade mas você perde um âmbito enorme que é um âmbito bem musical. Assim como o Tom Jobim tem outros tantos depois. É nesse sentido que eu colocaria um algo a mais nisso. Tudo o que ele fala é totalmente válido só que as vezes parece que ele quer

dizer que é só assim. E não é só assim. Mas que a grande maioria é assim é verdade. Então muitas vezes a canção está fazendo relação com a música. E na canção erudita é evidente que ela vem muito da música, né?! Schumann, Schubert. E a canção popular chegou nisso também.

“Na arte parece não haver espaço para a expressão imediata das forças psíquicas”

“A energia persegue formas que a liberem e, ao mesmo tempo, a intencionem e a modulem. O pathos que não encontra essas formas pulsa aquém da experiência artística. Quem chora ainda não está cantando” (BOSI, 2000:56)

O elemento entoativo da canção, a sua forte proximidade com a fala, quando colocado em primeiro plano, não distancia o fazer cancional da idéia de um trabalho racional e intenso de formalização que faz parte do processo artístico? Já que geralmente os cancionistas “reproduzem” ou “simulam” a fala na canção de forma inconsciente e intuitiva (justamente por seu caráter tão natural e cotidiano), essa não-consciência não seria contrária à idéia de arte como ciência rigorosa?

Sérgio Molina: Na verdade se a gente entende arte como uma construção que tem sua forma e toda a sua estrutura muitas vezes a canção...ela é muito simples nesse sentido, né?! A grande maioria das canções são A A B A uma forma muito consagrada né?!... que são formas que também vem da poesia antiga... agora... dentro dessa forma ampla, às vezes internamente você tem várias maneiras de fazer isso, quando você pega por exemplo o Noel Rosa...“Agora vou mudar minha conduta, eu vou pra luta pois eu quero me aprumar, vou tratar você com força bruta, pra poder me reabilitar, pois esta vida não está sopa...Então ele faz: “Agora vou mudar minha conduta, eu vou pra luta porque eu quero me aprumar...” A localização das rima nessa primeira...nesses dois primeiros versos gera uma forma que ele vai seguir nos outros...nas outras estrofes, né?! “Eu hoje estou pulando feito um sapo, pra ver se escapo...” ou seja, o sapo que estava no final do primeiro verso está no meio do segundo...ele cria uma estrutura de rimas internas que ele segue em todos os outros...as outras estrofes mesmo que ele mude a sonoridade da rima...isso é forma também... né?! é consciente da escrita né?! É muito difícil a gente dizer o quanto que é...agora ele era um cara que não sabia ler nota, não sabia....mas está criando uma estrutura interna e de fato a letra dele é melhor do que muita gente...isso é uma coisa...outra coisa...quer dizer...às vezes parece que não tem uma estrutura internamente...dentro desse A B ou desse estrofe-refrão...tem sutilezas, né?! E é o tipo de coisas que tem no Noel, evidentemente, de monte no Chico Buarque, né?! A maneira como

ele localiza determinadas rimas ou determinadas tensões ou dissonâncias na melodia criam uma estrutura interna, né?! Outra coisa é que...é uma coisa mais difícil de explicar...é...quando a gente escreve música instrumental a gente quer cuidar de todos os parâmetros até as últimas consequências, então você vê uma peça pra orquestra...como Ravel fez do “Quadros de uma exposição” do Mussorgsky então aqui tem tal harmonia, está aberto o naipe de madeiras, mezzo-piano, legato...tem todo o detalhe da escrita pra você chegar naquele som que você quer que resulte, né?! E às vezes as pessoas quando vão analisar canção elas falam assim... - “Bom, a melodia é essa daqui: tem dó, ré, mi, sol, sol, mi, fá [cantarolando] ... “Asa Branca”... A harmonia é um acorde de dó maior e um de fá...o que é muito simples, não tem riqueza nenhuma...né?!...ou uma música do Milton Nascimento”. Não, mas não faz sentido você analisar essa partitura de songbook...isso não é a partitura...você tinha que analisar o fonograma...então você quer fazer uma música que nem o Milton, então cria um timbre igual ao da voz do Milton...começa por aí...porque a música dele...essa canção não é só essa melodia e essa letra e esse acorde, ela é esse resultado que a gente está ouvindo, né?! É essa faixa desse CD, é isso que é essa canção. Se eu fizer um outro arranjo, com outra harmonização, com outro ritmo, do ponto de vista do que a música erudita considera “composição”, seria uma outra composição. Eu estou mudando a ordem das notas, já é outra música...estou mudando um pouquinho o andamento, é outra música...se eu re-harmonizei, se eu mudei de som, se eu dividi o texto um pouquinho diferente, é outra música, né?!...Então engraçado que às vezes quem vai analisar canção quer tratar aquilo como se tivesse saído a partir da escrita e não saiu da escrita. E mesmo a música enquanto violão e voz às vezes...tem gente que compõe violão e voz...mas não realiza assim...Ele faz a música assim, mas quando ele vai gravar, dificilmente ele grava assim, ele acha que não está completo...que precisa do que ele chama de arranjo, né?! E o que ele chama de arranjo é muitas vezes terminar de compor...né?!...é composição também. Então não daria pra dissociar o resultado final...quer dizer, o resultado final tem que ser analisado como um todo, com todos os seus timbres, né?!, uma análise espectral da voz do Milton [risadas] Porque que uma música do século XX a gente faz uma análise espectral?...quer dizer...qual é a harmonia da canção dos adolescentes...Não! eu não estou analisando harmonicamente, tenho que analisar ela enquanto objeto, enquanto eletroacústica...às vezes esse tipo de análise é mais pertinente pra mostrar a riqueza da canção do que ficar querendo tratar ela do ponto de vista do que a análise da música erudita faz com as peças de música erudita... **[Tem um trabalho, né?! Só que é um trabalho diferente...]** Em outros parâmetros, exatamente, está cheio de riqueza, de artesanato, de minúcia, mas não nesses parâmetros que a música clássica se

consagrou... então quando a gente pega esse processo de análise e aplica na canção parece que ela é pobre...mas isso não explica... “Eu sei que isso aqui é muito rico, mas eu não estou sabendo explicar”. Onde é que está o problema, né?! O problema é do processo de análise.

Qual é o trabalho artístico do cancionista?

Sérgio Molina: Essa questão do fazer artístico do cancionista...ele opera em diversos âmbitos, às vezes é a canção do ponto de vista de harmonia e melodia...um bom tema de jazz, um bom tema do Jobim às vezes, muito do valor já está ali, naquela composição de harmonia e melodia. Às vezes é uma questão rítmica, às vezes é uma questão de como o arranjo reelaborou as frequências, né?! A divisão de cada rítmica de cada vez que volta uma estrofe e o cantor sempre faz diferente...de maneira muito mais variada do que o diferente que ocorre também na interpretação de música escrita, né?!...Tem horas que você não pode dizer que tal canção é uma obra de arte, que “Garota de Ipanema” é uma obra de arte...Se é a gravação de 63 do João Gilberto, possivelmente sim...eu tocando ela no violão, acho que não **[risadas]** Embora eu vá acertar todos os acordes...mas o jeito que o João Gilberto divide, desvia o violão da voz, aquele milissegundo que ele atacou com aquele timbre, é isso que está interessando ali e o resultado é maravilhoso. Agora só aqueles acordes tocado por alguém numa rodinha de violão **[risadas]**, bêbado...não resulta em nada, não é?! Por isso você fala: O que é a canção? Ela tem que ser analisada no fonograma. Esse projeto de música que tem que ser realizado a cada vez, né?! Pra que ele vingue artisticamente, né?! Pra que ele vire um trabalho artístico. Às vezes você pega uma pessoa que canta maravilhosamente bem, ela faz uma coisa que nem tem grandes interesses ficar interessante pelo timbre da voz dela pela divisão dela, né?! É muito difícil de explicar, de argumentar, mas evidentemente acontece. Tem uma outra coisa bastante importante, não sei se tem uma outra questão aqui que vai tocar nisso, que é esse âmbito de improvisação. Existe a tal da improvisação na música popular que todo mundo estuda, baseada no modelo de improvisação americana, de escalas, arpejos e tal. Mas existe um improvisar o tempo todo de todo mundo, não é?! A maneira como eu estou tocando um samba, cada compasso eu posso dividir um pouquinho diferente e abafar uma nota ou não, e fazer uma linha de baixo. É uma coisa sempre mais ou menos parecida, mas também sempre diferente. Está todo mundo sempre improvisando um pouco, o baterista está sempre conduzindo, mas ele pode colocar uma semicolcheia a mais ou a menos a qualquer momento, está todo mundo sempre improvisando em conjunto na base...isso é muito móvel, né?! E dependendo de como isso é feito, dá determinados encaixes que

produzem essas faíscas artísticas. E quem faz reconhece o que está acontecendo, né?! E pode acontecer mais num dia e menos no outro, há um certo risco aí. E que é maravilhoso também, né?! Se você toca muito, começa a ficar bom o grupo...está todo mundo fazendo diferente em cima de um modelo que é sempre igual, nunca é repetido, né?! Eu sei também que a cada vez que um pianista toca uma balada de Brahms ele nunca toca igual. Mas é num outro nível que eu estou falando. Mudam-se as notas, mudam-se as figuras. Não é só uma questão de interpretação. E muitas vezes a arte está aí, nesse encaixe do pessoal que está tocando.

Em *O Balanço da Bossa e Outras Bossas*, Augusto de Campos observa a questão da originalidade na canção popular referindo-se ao que denomina de música popular de invenção cujos dois grandes exemplos são a Bossa Nova e a Tropicália. Em ambos os casos o autor destaca como fatores dessa inventividade manifestações intelectuais e artísticas da chamada cultura erudita e/ou estrangeira que de certa forma são alheias à canção popular (como gênero possuidor de suas próprias leis de funcionamento). Observa a presença da música erudita pós-tonal e do jazz na Bossa Nova e da música erudita de vanguarda e do antropofagismo de Oswald de Andrade na Tropicália. Em que termos pode ser entendida essa questão da inventividade artística na canção popular sem a referência a essas influências? A inventividade pode surgir apenas de suas características específicas?

Sérgio Molina: Em primeiro lugar, quando ele fala... na verdade eu li este livro há muito tempo e agora com essa sua questão fiquei com bastante vontade de ler de novo...quando ele fala, por exemplo, que ele observa elementos eruditos como influenciador na inventividade da música popular...mas, por exemplo, nesta frase que você citou aqui, exemplos de música erudita pós-tonal e do jazz na bossa-nova...porque que o jazz é uma cultura erudita, o jazz, na verdade não é...ele é erudito na medida em que tem erudição e erudição se encontra em qualquer lugar, mas do ponto de vista de uma intelectualidade, de uma erudição mais consciente que ele está dizendo aqui...o jazz chega na complexidade harmônica e melódica totalmente pela via espontânea. Muita gente gosta de dizer que o jazz tem suas harmonias, que o Miles Davis tem uma harmonia impressionista, que Debussy influenciou o jazz, o que quase que noventa por cento das vezes é um erro. Eu conheço bastante Debussy e conheço bastante jazz e eu acho que raramente alguns músicos de jazz de fato foram influenciados por Debussy. Agora você vai achar em muitos lugares muitos músicos de jazz dizendo que são influenciados por Debussy. É porque os músicos espontâneos, os músicos populares adoram

dizer nas entrevistas que eles têm uma influência mais erudita e culta porque eles se sentem inferiorizados por serem espontâneos, eles acham que seria mais interessante falar que eles têm uma influência. Ora, Debussy tinha acordes com sétimas maiores e nonas e o jazz também tem, Noel Rosa tem tríade e Mozart também tem tríade e eu não acho que a tríade do Noel vem do Mozart. Simplesmente é uma decorrência na medida em que eu trabalho com tríades e os improvisadores estavam buscando as tensões nos anos 30 e 40 e vão começar a parar na sexta, na nona e na sétima, o passo seguinte são essas tensões serem incorporadas pelos pianistas no acompanhamento e pelos compositores na composição. Quer dizer, os improvisadores sempre estiveram à frente da harmonia das canções que originaram as improvisações, né?! Que muitas vezes vem de canção. E daí a harmonia do jazz foi se sofisticando em direção a um atonalismo principalmente pela via do Coltrane e claramente uma coisa pós-tonal nos últimos anos do Coltrane, nos anos 50 que é esse momento que a harmonia da bossa nova e do jazz supostamente teria alguma coisa a ver com Debussy, né?! Lógico que tem música do Tom Jobim que ele claramente importa alguma coisa do Debussy, mas no caso específico da... o Tom Jobim importa a harmonia do jazz, isso é evidente que ele faz, mesmo que ele diga que não, ele fez. Ele pegou determinadas soluções do jazz e usou pra compor canção, principalmente do Miles Davis. Mas a conquista da harmonia sofisticada do jazz ela não é erudita, ela é totalmente pela via espontânea e pela via da improvisação. Então isso já destrói um pouco o argumento. Muitas vezes a música popular chega numa riqueza pelo seu próprio caminho, embora exista também essa riqueza como modelo da música culta, da música erudita, não foi por olhar lá e copiar pra cá que a música popular fez. Isso é uma coisa. Por outro lado, evidente tem várias questões aqui. O antropofagismo do Oswald de fato, o Caetano se baseou muito no Zé Celso, nas peças do Zé Celso que se baseou no Oswald. São casos diferentes, cada caso tem que ser analisado separadamente. A tropicália é muito influenciada pelos Beatles, o *Sargent Peppers* é uma coisa fundamental pro tropicalismo. E no *Sargent Peppers* já tinha essa idéia do rock de se apoderar de alguma coisa da música oriental, de uma raga indiana, de uma orquestração que usa instrumentos como harpa, quarteto de cordas. Várias músicas com vários gêneros diferentes no mesmo disco. Isso não tem muito no rock anterior e nem nos próprios Beatles. E a tropicália vai partir do pressuposto que o modelo...então a gente poderia dizer que os Beatles são antropofágicos, mas os Beatles não leram Oswald [risadas] Foi o desenvolvimento da arte do rock e do talento absurdo daquelas pessoas juntas que levaram a isso. Tinha lá um elemento que era o George Martin que era o representante da cultura erudita, né?! Que sabia escrever partitura, que dava uma certa provocada neles. Mas o George Martin também trabalhou com

um monte de gente e não aconteceu isso. Foram quatro roqueiros adolescentes que de repente ficaram muito bons [risadas] Muitas vezes os eruditos, os intelectuais não querem admitir que um pobre do morro como o Cartola fazia melodias com versos perfeitos e harmonias na sexta e na nona. Tem que sempre vir de alguma coisa da música erudita, pra justificar: “veio de algum lugar...” que sozinho não é possível, que não há um desenvolvimento próprio, que eles se fossem dedicar o dia inteiro a fazer canção não poderiam evoluir essa linguagem. E é isso que aconteceu mesmo. É porque ele ficou lá o dia inteiro tentando que uma hora ele fez uma coisa que tem erudição, que tem sutilezas, que tem harmonias complexas, melodias curiosas, cromatismos. Às vezes é próprio resultado do fazer cancional do que uma coisa que ele viu em outro lugar e trouxe pra lá. Ok, tem horas em que ele viu mesmo. Mas também, quem vê alguma riqueza num lugar e importa pro âmbito da canção é porque tudo o que a gente reconhece a gente reconhece, né?! É porque a gente tem um modelo na mente porque senão a gente ouve e não entende nada. Quem está reconhecendo a qualidade harmônica e melódica seja na música erudita ou no jazz é porque já desenvolveu isso em si mesmo, né?! Não adianta eu tocar uma harmonia complexa pra Xuxa, ela não vai entender nada [risadas] E também não seria problema pra música popular evoluir para um nível em que as fronteiras entre intelectualidade, musica culta e música espontânea sejam tênues ou que determinado trecho de uma canção seja feito de uma maneira espontânea e um determinado trecho usando uma idéia consciente, sem problema nenhum nisso. “A música culta e a inventividade é exclusiva dos intelectuais”. Não pode. Por essa via da improvisação e da espontaneidade tanto o jazz como a canção popular, o jazz enquanto música instrumental e a canção popular seja lá brasileira, americana, da onde for. No século XX a partir da década de 10 e 20 quando os músicos se profissionalizam, quer dizer, começa a existir gravação, aquele cara que fazia música uma vez por semana por entretenimento, diversão. Poxa, quando o Donga foi gravar “Pelo telefone” alguém deu dez reais pra ele, ele falou “Poxa, agora ficou bom né?! Eu fazia isso pra me divertir e alguém está me pagando”. Então eu deixo de fazer um monte de bico durante a semana e vou ficar fazendo isso porque se eu for lá de novo e alguém me der dez reais estou achando legal, eu faço porque eu gosto e alguém me paga, mesmo que mal, mas pelo menos é o que eu gosto. Quando os músicos da música popular urbana que é a música dos grandes centros começam a se dedicar exclusivamente a fazer música popular é natural que a linguagem evolua rapidamente, né?! Daí eu vou ficar o dia inteiro pensando nisso, não como uma coisa assim esporádica como são as músicas de tradição popular, chamada folclore.

O espírito de experimentação artística defendido por Augusto de Campos não pode de certa maneira ser contrário à naturalidade/espontaneidade da canção popular?

Sérgio Molina: A experimentação artística pode ser feita pela espontaneidade. Não obrigatoriamente a experimentação artística tem que vir...ele está argumentando que ela vem de uma arte mais culta, mais analisada e a invenção estaria ligada a isso e ela não poderia ser espontânea. Não é verdade. A música do Itamar Assumpção é a prova da espontaneidade total com muita intuição, só pra dar um exemplo bem claro. Intuição total, ele não sabia ler uma nota, mas inventava aquelas linhas de baixo totalmente assimétricas pela via totalmente espontânea tocando e cantando muito bem. Ele nunca ouviu música...não tem relação nenhuma, como eu conhecia um pouco ele, com a música erudita seja lá qual for, muito menos com a música erudita de experimentação, de especulação.

Como devemos entender o caráter “em aberto” da canção popular? Os intérpretes (cantores, músicos, arranjadores, produtores) com suas diferentes versões e arranjos passariam a ser co-compositores?

Sérgio Molina: Essas canções famosas, os standards da canção popular eles funcionariam quase como que a idéia de um tema que vários compositores poderiam fazer variações. Variações de Brahms sobre um tema de Haydn, a música é de quem? É do Haydn ou é do Brahms? Do ponto de vista da música erudita é evidente que ela é do Brahms, ninguém acha que ela é do Haydn. Mas na música popular, se eu faço uma versão politonal da “Asa Branca”, eu vou ter que registrar ela como do Luiz Gonzaga e a família dele vai receber direitos autorais. E não é mais dele, porque eu peguei... [*tocando no piano*] Isso é do Luiz Gonzaga? Não, ele jamais faria isso. Então é muito engraçada essa questão: Onde está a propriedade intelectual? Nesse sentido, cada nova versão de “Asa Branca” deveria ser uma nova composição, né?! Vão ser feitos outros andamentos, outros timbres, mesmo que seja em dó maior...então os cantores, os acompanhadores, os arranjadores, todo mundo é uma espécie de parceiro dessa nova versão. É uma composição coletiva nesse sentido. Muitas vezes aquele que fez a canção, a melodia, harmonia e a letra, ele fez uma parte, né?! E ele mesmo sabe que vai precisar do resto. Os Beatles mais uma vez é um ótimo exemplo. Como aquilo se manifesta no disco é totalmente diferente de como eles tocam no violão. E eles não mostrariam daquele jeito, violão e voz. Ela não foi feita pra ser mostrada desse jeito. Ela foi feita assim, mas não foi feita pra ser mostrada assim. Então ela não acabou de ser feita. E se

eu for fazer um show daqui a um ano e quiser rearranjar eu faço uma nova composição e vai ter o mesmo nome, mas é uma outra na verdade! Do ponto de vista do que os músicos eruditos chamam composição, é outra. **[Mas é isso que também faz com o Tatit fale que o coração da canção é melodia e letra, é o que importa pois se muda o arranjo, muda tudo mas as pessoas acham que é a mesma música...]** Não, elas acham que é a mesma música porque é a mesma letra e melodia, mas elas podem querer ouvir a de um e não querer ouvir a do outro, certo?! Porque acham mais legal essa do que aquela outra. Se a melodia e a letra fossem o que garante os direitos da canção a pessoa ia falar “tanto faz” mas certamente não “tanto faz”, precisa do todo. Isso não é suficiente pra garantir a qualidade. Isso está certo, mas vai depender muito de como isso é feito. No caso do Tom Jobim, por exemplo, aquilo que a gente chama de arranjo é a composição na verdade. O jeito que ele fez, é meio que pra ser assim. E muitas vezes as pessoas não respeitam o original. Como ele pensa mais em outros parâmetros, às vezes ele achou a melhor solução mesmo né?! O Tom Jobim tem as duas coisas. Tem horas que ele compõe no modelo jazzístico e tem horas que não, em canções com uma forma mais indefinida, como “Luiza”. Formas mais contínuas sem tantas divisões de partes. E também essa canção que vai até os anos 50 é uma, ela é muito espontânea ainda, né?! Nos anos 30 e 40. E depois querer dizer que ela é sempre totalmente espontânea também é perigoso. Os compositores de canção há de todos os tipos, né?! Tem desses 100% espontâneos, com zero de consciência e trabalhando com material muito restrito e mesmo assim fazendo canções maravilhosas, aí por causa daqueles outros parâmetros, pelo jeito que ele canta, pelo jeito que ele divide, a sonoridade específica daquela palavra. Isso é uma coisa que nem sempre o Tatit comenta: o som da palavra é o que muitas vezes faz ficar legal, mais do que o sentido de entonação. Uma coisa afirmativa ela é descendente, isto é óbvio, né?! Isso é de onde você tem que sair, não aonde você tem que chegar. Mas sem ele a gente não tinha nem como começar a falar. Então a função desses livros dele dos últimos vinte anos é fundamental. Para que a gente possa agora ver outras vertentes que esse tipo de análise que ele criou e que é brilhante, não abarca. De fato essa idéia de terceira via, que não é nem música, nem poesia, é verdade. Tem todos os seus segredos. Mas se ela é uma terceira via, ela também é música. Não dá pra dizer que ela não é música. Várias delas funcionam só como música. Eu gosto dos Beatles desde que eu nasci e eu não entendia inglês. Como eu vou entender a entonação da fala do Paul McCartney se eu não estou entendendo a língua que ele está falando. Então eu estava ouvindo como música. Tem uma voz cantando algo que eu não entendo... **[Às vezes é o jeito de falar, mas não dá pra dizer que é a entonação...]** Eu ouço a voz como um instrumento. Se eu não estou entendendo o sentido da palavra como é que eu

vou dizer que a atrelação texto e melodia está coerente... [**Acho que até tem um pouco de você sentir uma pessoa ali...**] Isso, alguém conversando com você né?! Mas no fundo eu gostava da canção porque estava achando bonito o timbre da voz dele, achando bonita a melodia do “Yesterday”, que funciona sem as palavras. Melhor com as palavras, mas também funciona sem as palavras. No fundo eu também estou ouvindo como música. Eu estou sendo embalado pelo groove, eu estou gostando do baixo do “Day Tripper”.

Entrevista com João Bandeira (realizada em 17.09.2009 no Centro Universitário Maria Antonia – USP)

Tendo em vista a grande variedade de influências que fazem parte do universo da canção popular (relações com as diferentes artes, fenômenos de massa e de cultura erudita ao mesmo tempo), em que sentido e proporção devemos compreender o estabelecimento de suas leis específicas (nos termos propostos por Luiz Tatit)?

João Bandeira: Essa é a novidade que eu acho que ele, à sua moda e o José Miguel Wisnik de um outro jeito, jogaram uma grande luz porque durante muito tempo a canção foi analisada ou por parâmetros estritamente literários, quer dizer, põe o Erasmo Carlos, o Roberto Carlos do lado do Drummond...ou então fala: “Pó, mas isso aqui só tem três acordes, qualquer sonatinha de um compositor do fundo da Europa tem muito mais elementos musicais do que isso”...Ou seja, como você vê, o problema não está no objeto está no instrumento de análise...é um pensamento errado, a teoria toda da música erudita foi feita pra um outro objeto que não é a canção popular. Então o fato da música popular usar traços sonoros, instrumentos, arranjador, voz cantada por um lado e por outro, palavras organizadas de uma maneira muito semelhante ao que a gente reconhece como sendo poesia, quer dizer tem versos, tem rimas, jogos sonoros e tal...sabe, é parecido mas não é a mesma coisa. Então, durante muito tempo a canção foi analisada por parâmetros ou da música erudita ou da grande literatura e isso não dava certo. Pra se ter uma canção basta ter uma voz entoando, não precisa nem ter instrumento. Parece que o elemento mínimo então é ter uma voz entoando um texto. Pronto, já fez uma canção. Aí você pode começar a agregar um monte de coisa: uma caixa de fósforos, um pandeiro, um surdo, um instrumento harmônico e tal e se você tiver o Rogério Duprat à disposição, você traz uma orquestra inteira...se for o Rogério Duprat ele pode trazer um sintetizador de malinha e trabalhar com a onda sonora, traz o som dos meninos cantores de não sei onde [*risadas*]. Quer dizer, o negócio pode crescer quase que sem limites, mas aquilo que vai definir uma canção não é o Rogério Duprat, nem os meninos cantores, nem o pandeiro, nem a caixa de fósforos. É um texto entoado. Certamente haverá canções que na voz de um cantor carismático e tal, ele pode cantar isso sem nada e você ouve: “- Pó, mas que lindo isso!”. E eventualmente se estiver na mão de um arranjador desses que a gente citou aqui, que são gênios também, você consegue uma outra interpretação para aquela canção...muito elaborada, com toda aquela parafernália instrumental, um arranjo sofisticado, e é uma outra versão lindíssima. Mas tem outras que só funcionam com a

parafernália. Você pega uma canção do Arrigo Barnabé, por exemplo. Se você tirar tudo aquilo, vai perder muito da graça, né?! O diabo é isso, é que o objeto é tão variado pelas mesmas razões que você disse aqui. Ele recebe influências de tantas forças diferentes. O campo de prática disso, ou seja, o *métier* dos compositores, arranjadores, intérpretes, isso aí em cem anos é um negócio que foi bebendo em tantas fontes, justamente porque é comercial, é entretenimento, não tem academia. Como durante muito tempo era só comercial, ninguém achava que isso merecia ser estudado numa universidade, então era um negócio que nem cultura popular, vai sendo feito no dia-dia, se a prática da música é assim, é assim... “- Rolou?! Deixaram eu gravar?”, então já é. Depois isso vai ganhando um outro estatuto cultural, começa a haver biógrafos, começam a estudar em universidades, etc. Também é um tipo de arte muito colada no cotidiano, na experiência, é muito suja nesse sentido. Sabe, não tem essa pureza. Ela bebe e se alimenta da própria, do próprio anedotário daquele meio. Tem canções, canções resposta. Tem aquela famosa. Noel Rosa fez uma canção, o Wilson Batista fez outra. Isso é uma conversa a dois. Mas se você for ver, tem vários casos em que essa conversa se dá no tempo...e não só pelo tema. Se você for ver os arranjos musicais que comentam outros arranjos. Esse comentário do próprio universo da canção se dá no nível do arranjo, de instrumentação, de estilo vocal e é claro também do tema.

“Na arte parece não haver espaço para a expressão imediata das forças psíquicas”

“A energia persegue formas que a liberem e, ao mesmo tempo, a intencionem e a modulem. O pathos que não encontra essas formas pulsa aquém da experiência artística. Quem chora ainda não está cantando” (BOSI, 2000:56)

O elemento entoativo da canção, a sua forte proximidade com a fala, quando colocado em primeiro plano, não distancia o fazer cancional da idéia de um trabalho racional e intenso de formalização que faz parte do processo artístico? Já que geralmente os cancionistas “reproduzem” ou “simulam” a fala na canção de forma inconsciente e intuitiva (justamente por seu caráter tão natural e cotidiano), essa não consciência não seria contrária à idéia de arte como ciência rigorosa?

João Bandeira: Eu acho que há a especificidade dos vários universos...O sambista lá da Vila Guilherme tem lá o seu panteão de heróis da música que ele faz e ela tem toda uma organização também, só que não se expressa como a gente. Mas ele sabe muito bem o que é um samba bom, que acorde que entra bem, que acorde que não entra bem e assim por diante. Então ele tem os seus parâmetros e talvez ele ache, esse personagem fictício sobre o qual

estamos falando, talvez ele tenha uma concepção do que é a ciência rigorosa da arte do samba, mas é com os parâmetros dele. Agora você pega o Arrigo Barnabé que é um pianista que conhece todas as técnicas de composição da música erudita contemporânea. Tanto um quanto o outro usa o conhecimento, a experiência, a técnica e nesse sentido de é um conhecimento adquirido, mas também coisas que simplesmente vêm e vêm porque vêm. Então, na hora de criar, na hora de fazer a música, tem a experiência, o fazer, a ciência do negócio e tem também o imponderado, a “sorte”, a inspiração, se quiser chamar assim. E eu acho que uma coisa não anula a outra. A ciência rigorosa seja do sambista, seja do Arrigo Barnabé não vai atrapalhar esse instante de espontaneidade que está envolvido na criação também.

O espírito de experimentação artística defendido por Augusto de Campos não pode de certa maneira ser contrário à naturalidade/espontaneidade da canção popular?

João Bandeira: Eu acho que o negócio de ser novidade, de ser diferente, de ser original aparece em todas as manifestações de arte da modernidade. Mas às vezes ele vira uma espécie de ídolo, de valor quase absoluto. Nas vanguardas artísticas do começo do século, nos manifestos a retórica era muito forte em cima disso. E eu acho que o Augusto nesse momento, esse livro é de 1968 né?!... O balanço da bossa. O original, o inventivo, que é a palavra que ele mais usa, é um valor muito forte pra ele e pra arte concreta, pois esta era uma das bandeiras de luta deles, pra se colocar o próprio projeto que eles tinham. Em 1968 tinha uns dez anos que eles tinham aparecido no meio cultural brasileiro com uma poesia totalmente diferente do que acontecia aqui e que foi rejeitada fortemente, justamente porque era diferente. Então pra conseguir um espaço de criação pra eles...e eles são herdeiros dessa retórica das vanguardas artísticas, dos manifestos, ele aplica isso, que é um valor pra ele Augusto, à música popular. E isso é uma questão da época.

Entrevista com Ivan Vilela (realizada em 02.09.2009 no departamento de música da ECA-USP)

Tendo em vista a grande variedade de influências que fazem parte do universo da canção popular (relações com as diferentes artes, fenômenos de massa e de cultura erudita ao mesmo tempo), em que sentido e proporção devemos compreender o estabelecimento de suas leis específicas (nos termos propostos por Luiz Tatit)?

Ivan Vilela: Quando a gente escuta o *Urubu* e o *Matita Perê* do Jobim a gente vê que a fala, no sentido da letra né?! É isso que ele diz?! Eu não acho que ela seja tão importante...é um disco...eu não concordo de todo, eu não acho que exista uma regra geral para isso. Você pega o Milton na fase do *Milagre dos peixes*, 1973, depois *75 Minas*, *74 Milagre dos peixes* ao vivo...que é mais ainda...ali é muito mais um trabalho de música experimental, de ficar experimentando sons e um trabalho onde ele experimenta performance e grava essas performances, do que propriamente uma preocupação maior com a letra, não que ela não faça parte né?! O que eu fico reparando é o seguinte: cada uma das pessoas que escrevem sobre música popular tendem a puxar a coisa pro seu foco de visão, né?! Pro seu campo de visão. Então você pega...um comentário da aula, não sei se você estava, quando a Mariana mostrou um livro de uma menina das ciências sociais, formada aí há muitos anos já, na década de 90...escreveu um livro sobre música popular...agora ela é da história, presume-se que ela tenha uma consciência histórica e política grande...ela desce o pau na jovem-guarda, nem sabe do que se trata e fala mal porque é um movimento alienado tal e tal...quer dizer ela já polarizou também. Agora, engraçado que ela fala bem da tropicália, sendo que a tropicália queria quebrar essa polarização, resgatar a jovem-guarda e acabar com essa coisa de engajado vs. alienado...tem outras coisas nesse meio né?! Então eu acho que o Tatit, ele tende um pouco a puxar pro lado dele, da linguística mesmo...agora, eu não concordo com muitas coisas que eu li dele, eu acho que tem muitas coisas interessantes, essa análise semiótica que ele faz da canção, mas não acho que de todo ela explique...principalmente no que toca a questão do arranjo. A obra do Milton, ela é grande, mas ela é muito maior por causa dos arranjos. Porque sem os arranjos ele é um grande compositor, mas os arranjos...você pega o *Minas*, por exemplo, o *Clube da esquina n° 2*, o arranjo é mesmo uma coisa monumental, entende?! As alternativas, as escolhas de caminhos sonoros, harmônicos...é um mundo a parte...senão o Toninho Horta seria só mais um violonista e cantor e que canta mal, né?!

“Na arte parece não haver espaço para a expressão imediata das forças psíquicas”

“A energia persegue formas que a liberem e, ao mesmo tempo, a intencionem e a modulem. O pathos que não encontra essas formas pulsa aquém da experiência artística. Quem chora ainda não está cantando” (BOSI, 2000:56)

O elemento entoativo da canção, a sua forte proximidade com a fala, quando colocado em primeiro plano, não distancia o fazer cancional da idéia de um trabalho racional e intenso de formalização que faz parte do processo artístico? Já que geralmente os cancionistas “reproduzem” ou “simulam” a fala na canção de forma inconsciente e intuitiva (justamente por seu caráter tão natural e cotidiano), essa não consciência não seria contrária à idéia de arte como ciência rigorosa?

Ivan Vilela: Isso eu comecei a descobrir comigo também, quando uma aluna lá de Ribeirão resolveu analisar umas músicas minhas...e eu achava que o meu processo de composição era puramente intuitivo, embora eu tenha estudado...aí eu vi que não é...ele é profundamente elaborado e mesmo essa minha insistência hoje...(eu não respeito muito a forma, eu sempre procuro romper...)...já é uma coisa intuitiva, mas não é uma intuição leiga, é uma intuição carregada de conhecimento. É como se você estudasse muito uma coisa e depois não precisasse mais mostrar que você sabe aquilo, aquilo já sai naturalmente, já faz parte do seu procedimento. Então, quando eu estou compondo, eu acabei de gravar um disco agora, teve duas músicas que eu senti...uma saiu em cinco minutos a outra em quinze...saí já escrevendo, mas não é que baixou o santo e eu fiz, entende?! Isso estava na cabeça...tinha uma que eu estava falando –“eu preciso compor uma música assim e tal e tal”... E às vezes eu cantava, e mesmo sem cantar eu estava trabalhando, processando...de um modo que quando ela sai, ela já sai quase que psicografada...Mas eu acho que existe um profundo trabalho interno que o artista prático...o fato de ele não saber pôr no papel, não ser um Beethoven que escreve duzentas vezes o primeiro movimento da Quinta Sinfonia e fala: “Agora está bom, agora eu abri as vozes do jeito que eu queria”...então ele faz isso intuitivamente. Ele vai processando tudo de maneira que quando sai...é uma intuição carregada de conhecimento, não é uma intuição ingênua, eu acho isso, né?! Então de certa forma, eu concordo com o Alfredo no que ele diz, porque eu acho que o que ele diz, pelo menos no meu modo de entender, traz isso que eu estou falando também. Você não precisa por no papel, você não precisa exteriorizar pra depois trabalhar. Você pode trabalhar interiormente e depois já tirar

pronto. Me diga assim, me responda...você pega os caminhos harmônicos que o Milton começa a pegar a partir de 77, quando ele grava o primeiro disco...o Wagner Tiso falou que o Jobim ficou um ano sem compor...o Rio ficou em choque: “o que que é isso? Da onde vem esse cara?” Por que esse cara faz uma música tão sofisticada quanto a nossa, da linha evolutiva aqui...mas é outra coisa, não é tonal, não é modal...esses ritmos que ele usa, esses contratempos, essa quebradeira...agora, o Milton não sabe uma nota, você põe uma pauta, ele não sabe. Você fala: “faz dó maior”, talvez ele não saiba fazer...eu sei que o João Bosco não sabe...e você vai ver a harmonia do João...é uma outra forma de saber que você encontra muito na cultura popular esse saber que é um saber intuitivo, carregado de conhecimento. Mas ele não é exteriorizado pra ser trabalhado, ele é trabalhado interiormente. Eu entendo assim.

Entrevista com Regina Machado (realizada em 22.07.2010 em sua escola de música no bairro da Vila Madalena em São Paulo).

Tendo em vista a grande variedade de influências que fazem parte do universo da canção popular (relações com as diferentes artes, com fenômenos de massa e de cultura erudita ao mesmo tempo), em que sentido e proporção devemos compreender o estabelecimento de suas leis específicas (nos termos propostos por Luiz Tatit)?

Regina Machado: Não me parece que há uma regra pra essa questão da composição na área de composição popular. Depende um pouco do histórico de cada compositor. Por exemplo, o Chico Saraiva é um cancionista que antes de ser cancionista é músico. Então a música é prioridade pra ele. E na composição dele é possível você ler isso, principalmente quando o movimento se dá da música para a letra, ou seja, quando ele...em algumas situações isso aconteceu, ele compôs melodias sobre letras. Outras vezes a gente vê o movimento contrário, um letrista pondo letra numa melodia que já está pronta, aí me parece que esse ajuste vai acontecendo da letra pra que haja uma interação entre as duas coisas. E muitas vezes, e o meu processo de composição é assim quando eu componho sozinha (quando componho em parceria já aconteceu dos dois jeitos, de eu por letra numa melodia ou de alguém musicar uma letra minha) mas quando eu componho sozinha, normalmente eu sigo o caminho que é o mais natural do compositor popular intuitivo: letra e melodia vêm juntas. Elas vão nascendo juntas. E aí junto com o violão eu vou dando um suporte harmônico pra aquilo, mas a essência que é aliás a coisa que o Tatit detectou nessa coisa da canção, que o Almirante já falava, a essência da canção é a interação entre melodia e letra. Então aqui na sua pergunta quando você fala “em que sentido e proporção devemos compreender o estabelecimento de suas leis específicas?” eu acho que são várias leis. Não acho que seja uma só. Que existe só uma maneira de se compor canção. Mas se eu tivesse que falar da maneira mais intuitiva de compor canção acho que é essa, em que letra e melodia vão nascendo juntas.

“Na arte parece não haver espaço para a expressão imediata das forças psíquicas”

“A energia persegue formas que a liberem e, ao mesmo tempo, a intencionem e a modulem. O pathos que não encontra essas formas pulsa aquém da experiência artística. Quem chora ainda não está cantando” (BOSI, 2000:56)

O elemento entoativo da canção, a sua forte proximidade com a fala, quando colocado em primeiro plano, não distancia o fazer cancional da idéia de um trabalho racional e intenso de formalização que faz parte do processo artístico? Já que geralmente os cancionistas “reproduzem” ou “simulam” a fala na canção de forma inconsciente e intuitiva (justamente por seu caráter tão natural e cotidiano), essa não consciência não seria contrária à idéia de arte como ciência rigorosa?

Regina Machado: Bom, arte não é ciência, muito menos rigorosa. Se for ciência rigorosa é qualquer outra coisa, mas não é arte. Você pode ter processos de elaboração na arte, ainda assim, ela não vai ser ciência nunca. Graças a Deus. Ciência é uma coisa que você comprova em laboratório que você prova por A mais B. E na arte você não prova nada nem comprova nada. Porque a arte lida com o imponderável. Às vezes você até tenta engendrar uma determinada coisa, você imagina que aquilo vai produzir um resultado e produz um resultado completamente oposto. Isto em ciência seria uma coisa catastrófica, no caso da arte não é né?! Arte não é ciência nesse sentido de ter uma lógica cartesiana pra ser seguida ou pra ser produzida. Tenho um certo receio em falar em processo profundamente racional na criação artística, exatamente porque a gente lida um pouco com esse imponderável. Pensando na música eletroacústica, por exemplo, essa racionalização faz parte do processo de criação, mas na canção popular especificamente...quer dizer a canção popular brota de um movimento bastante intuitivo. Claro que você vê hoje em dia, compositores como Chico Buarque, o próprio Caetano, Edu Lobo, enfim, Luiz Tatit. São compositores que vão além da questão intuitiva na composição. Então esses compositores trazem para este universo de fazer também um poder de intelecção. Aí sim acredito que há uma racionalização nesse processo de realização, mas de maneira geral, sem perder contato com a intuição primeira que move esse fazer, né?! Por que aí acho que se criaria uma coisa tão fria, que seria difícil estabelecer algum tipo de comunicação com a platéia, né?!

Se a permeabilidade entre cultura popular e erudita é um fator que singulariza certa canção brasileira (WISNIK, 2004:218), como equilibrar esses elementos “cultos” (literários e musicais) com os elementos propriamente cancionais? A apreciação de certas canções de Caetano Veloso e Chico Buarque não estaria muito mais ligada aos fatores literários do que aos fatores cancionais?

Regina Machado: Bom, eu até acredito que você pode pegar algumas canções tanto de um quanto de outro e eventualmente até de outros compositores e olhar pelo viés literário mas de qualquer maneira acho que esta questão da canção é tão bem engendrada na obra deles que é difícil separar. E muitas vezes, uma coisa fica sem sentido sem a outra. Ouvi uma vez uma versão instrumental da música *O quereres* do Caetano, não faz sentido nenhum né?! Quase chega a ser uma bobagem. Ao passo que no momento a letra se articula com a melodia aquilo ganha uma dimensão quase inimaginável pra uma pessoa que só ouviu aquilo instrumental. Então acho que em determinadas canções você pode até fazer este tipo de análise da obra deles, mas de um modo geral na obra desses caras isso está muito bem equacionado. Está equilibrado. Não há predominância de um elemento sobre o outro.

O seu trabalho com o canto, tanto artístico como pedagógico, incorpora a sua experiência de estudo da abordagem da canção popular de Luiz Tatit? De que maneira isso ocorre?

Regina Machado: Bom, o meu trabalho é um só, na verdade. Eu ensino cantar porque antes de mais nada eu canto. E porque eu canto e porque eu ensino cantar eu fui aprofundando nos processos de pesquisa. Então todas as coisas estão absolutamente interligadas. E elas são movidas em mim inicialmente pelo cantar. Foi o cantar que foi gerando todo o resto. Quando eu conheci o trabalho do Tatit...bom, primeiro, na década de 1980 eu conheci o trabalho do Tatit no Rumo, que foi talvez o grande choque da minha adolescência, achava aquilo genial e não entendia muito bem o que estava acontecendo ali. Só fui entender anos mais tarde. Então a primeira coisa foi o contato com o trabalho artístico do Luiz Tatit. Quando eu estava fazendo mestrado, eu sabia que eu queria produzir alguma coisa em que eu pudesse analisar o comportamento vocal, as atitudes vocais dos intérpretes na produção popular. Porque eu lido com esse material há muitos anos e cada vez mais estou aprofundando este tipo de trabalho. Aí, num determinado momento, eu fiz aquela disciplina que o Tatit oferece pros alunos da pós-graduação da USP. Eu fui fazer como ouvinte porque meu trabalho era na UNICAMP, minha vinculação como mestranda era na UNICAMP, mas vi que a disciplina estava sendo oferecida (Semiótica aplicada à canção popular) e fui fazer essa disciplina. E foi ali que se acendeu uma luz nesse caminho, porque eu vislumbrei que através dessa semiótica que tem origem em Greimas e que hoje em dia já é uma outra coisa porque é a semiótica tensiva, que eu poderia fazer esse trabalho de análise da atitude vocal ir além de um aspecto puramente descritivo técnico, que seria uma chatice insuportável, nem eu mesma aguentaria. Eu tinha

um recorte sobre a voz na vanguarda paulista, já tinha esse recorte ali. E com o pouco instrumental que eu fui adquirindo porque eu estava começando a estudar semiótica, eu pude incorporar esses elementos nas minhas análises, né?! Foi o começo de tudo, enfim, primeiros passos. E agora estou continuando isso no doutorado, mas ampliando o tipo de repertório analisado, os cantores analisados, agora com um pouco mais de subsídio teórico pra poder fazer a abordagem. Mas aí você fala: “isso me parece um mundo tão a parte, como isso se reflete no seu canto?” Diretamente. Primeiro porque vai te dando uma compreensão cada vez mais profunda da canção. E isso vai abrindo possibilidades para realizações vocais que possam por si só significar uma sintonia com aquela canção que está sendo expressa pela voz. Então, de novo aquele elo que eu falei que vem desde o começo, que tudo é motivado pelo cantar, ele está presente aqui o tempo todo. E a influência do trabalho do Tatit pra mim é fundamental, superimportante. Estou aprendendo a pensar melhor musicalmente e ao mesmo tempo isto está produzindo resultados no meu fazer musical, artístico, né?! Sem, no entanto, obedecer a uma lógica que tenha uma coisa que seja guiada por uma racionalidade o tempo todo. E mesmo no estudo dessa teoria semiótica, me parece que há muitas coisas que brotam de “insites”. O ensino também muda muito porque a partir do momento que eu começo a olhar pra canção de outra maneira eu também mostro esse viés para o aluno. E a partir do momento que ele começa a enxergar isso, ele também vai ser tocado de uma maneira, que isso vai produzir um outro resultado sonoro e um outro resultado emotivo. Talvez o que eu ache mais interessante na semiótica (e eu espero não estar enganada, é que o aspecto humano (embora pareça uma coisa complicadíssima) mas em determinado momento você abre, abre, abre e fala: “Nossa! Estava aqui!” Parece que vai na essência do ser humano. Acho que é isso que é genial. E a gente tem uma coisa maravilhosa pois o Tatit produziu um desdobramento dessa teoria que é a semiótica da canção que é uma coisa que ele foi descobrindo. Então é genial, coisa de mestre.

Entrevista com Carlos Rennó (realizada em 17.08.10 em sua residência)

1. Como pensar a letra de canção popular sem se referir aos aspectos literários, ao trabalho linguístico que encontramos na poesia erudita? Qual o trabalho artístico com a palavra na canção de compositores que em princípio nada conheciam sobre construção poética culta?

Carlos Rennó: Pensar uma coisa sem a outra não é possível no meu caso, entende?! Agora há compositores, sobretudo do passado da música brasileira, compositores que foram pessoas de origem simples, que não tinham educação formal, superior, que não tinham conhecimento de poesia literária e que, no entanto fizeram coisas lindas, coisas importantes. Também porque a intuição tem um papel importante no desenvolvimento das obras desses criadores. Também há momentos históricos em que a arte da música popular é um terreno mais virgem, menos explorado. Na medida em que ele foi sendo explorado, foram sobrando menos idéias. Agora mesmo assim hoje em dia, é possível se pensar uma coisa sem a outra. Carlinhos Brown é um exemplo disso, entendeu? É um criador original, admirável. E não dá pra dizer que a formação literária influenciou no caso dele, pensando assim nas letras dele, por exemplo. As letras e músicas no caso do Brown são coisas criadas de forma muito intuitiva né?! É impressionante. Então é perfeitamente possível se pensar no caso de alguns artistas como esse que eu estou citando agora.

2. *“Entendo que poesia é negócio de grande responsabilidade, e não considero honesto rotular-se de poeta quem apenas verseje por dor-de-cotovelo, falta de dinheiro ou momentânea tomada de contato com as forças líricas do mundo, sem se entregar aos trabalhos cotidianos e secretos da técnica, da leitura, da contemplação e mesmo da ação. Até os poetas se armam, e um poeta desarmado é, mesmo, um ser à mercê de inspirações fáceis, dócil às modas e compromissos”*

Como conciliar as idéias presentes neste fragmento do poeta Carlos Drummond de Andrade acerca do fazer artístico com as características geralmente atribuídas ao cancionista tais como a espontaneidade e a instantaneidade?

Carlos Rennó: Essa conciliação ela precisa necessariamente haver. Porque eu me identifico mais com as coisas que o Drummond lista e atribui ao poeta, poeta de livro, poesia literária,

do que com as atribuições associadas ao compositor popular: espontaneidade e instantaneidade. Porque eu, por exemplo, não faço nada na hora, instantaneamente. Pra mim existe sobretudo trabalho. Bastante trabalho. Em tudo o que eu faço de primeira...as primeiras soluções, as primeiras idéias que me ocorrem nunca acabam sendo acatadas por mim, em geral, na maioria dos casos. Portanto o que prevalece no meu trabalho é o que se pode denominar precisamente de trabalho mesmo. Busca de soluções pra um verso, pra outro verso, pra determinada frase melódica, não que eu dê soluções musicais. Dou soluções poéticas pra versos que se sobrepõem a frases melódicas. Então quase nada é feito de forma instantânea. Não existe pra mim fazer uma letra numa noite, isso não existe. Se eu faço um negócio, eu vou achar parecido com alguma outra coisa que terá me influenciado num momento de escrever. Então eu preciso rever aquilo sempre. E também tenho muitas exigências comigo mesmo. No fazer poético. Fazer poético no meu caso é um fazer poético-musical porque eu faço letra de música, o que pra mim é uma modalidade de poesia, poesia cantada. Agora, nada disso anula o que deve haver de espontâneo, nem a inspiração. Eu também não componho nada sem ter inspiração. Por mais que os fatores como a elaboração definam mesmo o meu trabalho, meu processo de criação, a criação das coisas que eu faço não existe sem inspiração. Não só a inspiração primeira, pra fazer, mas outras que eu tenho durante a criação de uma letra e que são muitas vezes provocadas pelo trabalho, pela transpiração como se diz, né?! Transpiração estimula novas inspirações. Novas inspirações inspiram novas transpirações. É, basicamente é isso. O que eu faço não se assemelha ao que fazem acho que a maioria dos compositores. Mesmo da minha geração e tal, influenciadas pelo fator conceitual, que trouxe a conscientização da linguagem, portanto a reflexão sobre o fazer e tal. Diferentemente com o que aconteceu com as gerações anteriores, dos anos 30, 40, 50. Compositores brasileiros da música popular que em sua maioria compunham sob o efeito da inspiração, da intuição. O elemento racional, conceitual foi adquirindo um peso maior ao longo do tempo. Agora mesmo entre os compositores que eu conheço, eu sou daqueles que mais trabalham. Na verdade, ocorre também o seguinte: a pessoa pra fazer rapidamente uma coisa, espontaneamente, ela tem que ter um talento pra aquilo. E eu não tenho esse talento. Eu se faço um negócio assim rapidamente, depois não fico satisfeito com aquilo. Eu vejo, por exemplo, colegas meus, amigos, são muito talentosos pra isso: o Carlinhos Brown, o Arnaldo Antunes, Lula Queiroga, enfim. As pessoas compõem muito bem rapidamente, na hora. Eu não sou dos artistas talentosos. Eu sou dos artistas esforçados. Existem os artistas marcados por um grande talento e outros marcados pelo esforço. E é nossa categoria que eu me incluo. Não que eu não tenha talento. E não que os talentosos não tenham que se esforçar também no

seu trabalho. Mas o que prepondera em mim é o esforço e em outros é o talento. Isso que a princípio representa assim uma desvantagem para os esforçados, na verdade não deve ser visto dessa forma. Até porque João Cabral de Melo Neto é um esforçado, perto de Drummond, Manuel Bandeira. Mas a consciência da necessidade do esforço pode levar a criação de coisas até mais originais. Porque o talento tende a nos levar a um acomodamento. Então, é natural é humano que o talentoso tenda a se acomodar um pouco no seu talento. Nas coisas obtidas com o talento, e acaba se repetindo com isso, entendeu? E o esforçado não, ele vi se esforçar pra conseguir se aperfeiçoar, pra dar informações estéticas originais. O que eu quero dizer é que os menos talentosos não devem perder a esperança, eles devem procurar se mirar no exemplo de João Cabral de Melo Neto, não no exemplo de Carlos Rennó, de João Cabral de Melo Neto, entendeu?! Mas por mais racionalista que eu seja, eu não sei fazer as coisas sem paixão e sem entusiasmo. O que me move a fazer letra de música, que é a arte que eu pratico, e à qual eu dou grande valor, é a paixão é o grande amor por isso, um grande entusiasmo que eu tenho pra fazer isso entendeu?! E que me leva a ter coragem de seguir nisso há tanto tempo. Então eu deixo aos outros dizerem se eu sou um bom artista ou um mau artista. Mas eu sei que eu sou um verdadeiro artista. Um verdadeiro poeta.

Entrevista com Walter Garcia (realizada em 29.09.10 no Instituto de Estudos Brasileiros IEB – USP)

Tendo em vista a grande variedade de influências que fazem parte do universo da canção popular (relações com diferentes artes, fenômenos de massa e de cultura erudita ao mesmo tempo), em que sentido e proporção devemos compreender o estabelecimento de suas leis específicas (nos termos propostos por Luiz Tatit)?

Walter Garcia: A sua pergunta já induz a uma resposta. É, porque do jeito que você colocou... De fato, temos que entender primeiro o tipo de estabelecimento das leis específicas nos termos propostos por Luiz Tatit. Ele está falando de uma coisa muito específica que não se relaciona exatamente com a variedade de influências, com a primeira parte da sua proposição. Porque quando o Tatit fala das leis específicas ele está pensando na forma da canção no sentido mais estrutural. Tanto que ele reduz aquele mínimo como identidade da canção, a junção de letra e melodia. E a partir daí então a gente usa essas leis específicas da canção. Embora no modelo dele seja interessante isso, porque a figurativização e a passionalização não são leis específicas da canção. São leis da linguagem proposta pela semiótica greimasiana no percurso gerativo. O percurso gerativo do Greimas pressupõe em uma das suas etapas o estabelecimento desses três procedimentos, de um desses três procedimentos. O que o Tatit fez num primeiro momento foi verificar a aplicação desse percurso gerativo na canção. A partir daí, principalmente por via do Zilberberg e muitos autores também, mas principalmente por conta das revisões que o Zilberberg empreendeu na semiótica greimasiana é que o Luiz Tatit propõe um outro funcionamento disso que se chamam de leis específicas. Então acho que tem grande validade no caso do Luiz Tatit quando analisa esse aspecto estrutural da canção. Mas a sua primeira parte da pergunta imediatamente conduz a gente a falar “é, não tem nada a ver”. Você mistura duas coisas. Porque a primeira parte aponta justamente que sobre, para além, junto, ao lado, atravessando essas leis específicas, atravessando essa junção, você tem essa série de coisas. Falando um pouco da idéia do Luiz Tatit, ele também não desconhece... O começo clássico lá dele (já é clássico) de *A canção: eficácia e encanto*. Ele fala isso: da linguagem completamente atravessada. E talvez justamente por isso é que ele vai buscar o que existe de especificidade na canção e que é por isso que se mantém independentemente de gêneros, estilos, influências. É uma forma de abordar a canção. Não é a única. Eu gosto de falar que a canção tem várias portas de entrada. O Luiz Tatit parte da semiótica greimasiana. Se você pensar numa outra

porta de entrada, uma análise sociológica. Pode ser qualquer corte sociológico. É uma porta de entrada muito diversa desta do Luiz Tatit. Pode até ter pontos de contato e tudo, mas de fato... Ou mesmo a historiografia. Ou mesmo, em grande parte, acho que não estou errado nisso que eu vou falar: a musicologia. Porque aí tem questões do material musical com os quais o Luiz Tatit lida até um certo ponto. Até um certo ponto porque para ele a identidade permanece a junção de letra e melodia. Então, quando existe o aspecto do andamento, do arranjo, da harmonia que auxilie a identificar o funcionamento dessa junção de letra e melodia, aí ele utiliza. O Luiz Tatit, em *O século da canção*, ele fala naquele texto que não sei se foi você que citou, mas teve algum aluno que citou na semana passada “A triagem e a mistura” onde ele aplica no andamento do mercado essas leis específicas. É uma forma de enxergar as coisas. Não é forma com a qual eu trabalho. Eu uso o modelo do Luiz Tatit sempre que eu acho que vai me ajudar e ajuda sim, bastante. É difícil uma análise de canção que não lance mão de algum conceito, de alguma idéia, alguma coisa do modelo do Luiz Tatit, é difícil. Tem, mas é difícil.

Quais os critérios para avaliar uma canção popular como obra de arte? Quais as diferenças entre os seus critérios e os critérios adotados por Luiz Tatit? O efeito de realidade enunciativa (ou adequação de melodia e letra) já garante por si só a qualidade artística da canção? Há uma diferença entre “artesanato” e “arte” na canção popular (“artesanato” no sentido proposto por Luiz Tatit)?

Walter Garcia: Quais os critérios pra avaliar uma canção como obra de arte. Então, aí não só na canção. Aí a gente pergunta assim: mas o que é uma obra de arte? Nossa senhora, isso é uma discussão longa. A gente tem que pensar assim: qual é o juízo estético que estabelece. Não é gosto. Existe essa diferença entre o gosto e o juízo estético. Acredito bastante nisso. Gosto não se discute. É verdade, não se discute mesmo. Gosto cada um tem o seu, beleza. Agora juízo estético você discute. E você discute a partir do que? Do estabelecimento de critérios e da aplicação desses critérios. Então basicamente o que se discute é isso: quais são os critérios, e estabelecidos os critérios, vamos aplicá-los. Você pode aplicar critérios com os quais você concorde e errar na aplicação dos critérios, isso também pode ser discutido. Agora, eu acho importante, acho inclusive que se ganha muito em todos os sentidos. Inclusive no sentido do cancionista, pra usar o termo do Luiz Tatit. Acho que se ganha muito quando você discute os critérios. Porque hoje em dia a gente tem um critério hegemônico sendo adotado, via de regra, que é a mercantilização da cultura, mesmo por quem não

participa do mercado hegemônico. É isso. Veja quem tiver olhos para ver. É isso. Mesmo quando o cancionista acha que está muito à parte do mercado (se ele faz a canção na casa dele, joga na internet, ouve quem quer e ele disponibiliza). Na hora que você vai analisar aquela forma, é muito difícil você encontrar alguma forma de canção que não participe das formas engendradas no funcionamento de reprodução do capital na nossa sociedade. Muito difícil. Mas muito difícil. Eu diria quase impossível hoje em dia. É complicado. É muito complicado. A gente tem esse critério muito claro, claramente estabelecido na sociedade. Se você não reconhece esse critério e não estabelece um critério contra hegemônico, fica difícil fazer análise da canção. Quase sempre o grande problema é que você acaba referendando o estado das coisas, o mercado, aquilo que se chama cultura que é muito identificada com o entretenimento mais banal. Banal mesmo, boçal. De rápido desgaste. Descartável. Instantâneo. E que serve à reprodução do capital na forma do capitalismo que já vem desde a década de 1950. Do capitalismo, não da canção no Brasil. Eu acho assim. Eu, pessoalmente, minha primeira preocupação quando eu comecei a trabalhar com canção popular na dimensão de obra de arte, o que me interessou muito foi o João Gilberto. Eu nunca achei que o João Gilberto fosse um cancionista como qualquer outro. Ele é cancionista como alguns poucos. Bem poucos. Ou bem poucos são cancionistas como João Gilberto. Por quê? Porque ele é um artista. Ele não tem esse entretenimento só. João Gilberto não é fácil. Ele não é fácil, é difícil. Você viu a aula, a moça levanta e vai embora **[risadas]**. Você estava no “Águas de março” que a moça não conseguiu ouvir até o final quando eu coloquei o João Gilberto cantando águas de março? Ela não conseguiu ouvir e levantou. E na semana seguinte ainda brinquei que a gente ia ouvir de novo e ela fez uma cara... João Gilberto é difícil. João Gilberto é rigoroso. Obra de arte é difícil. Quem disse que obra de arte serve pra você descansar? É algo pra se divertir? Sim, a diversão faz parte. Mas que tipo de diversão? Porque ele é sempre muito inteligente. Exigir inteligência das pessoas é humanizá-las. Não é ser condescendente, paternalista. Existe uma confusão em relação a isso. De um lado muito claramente pra mim é o João Gilberto. E, de outro lado, por conta dos Racionais. E aí é uma experiência que vem da década de 90, principalmente do *Sobrevivendo no Inferno*. O disco é de 97. Foi uma coisa assim: eu vi aquele disco e comparei com o que outros cancionistas brasileiros faziam naquela época e vi que aquilo estava muito acima. Mas muito acima o que exatamente? Qual que é o critério, né? O que é esse critério artístico? Então vamos lá. Porque até agora eu só falei de uma característica geral que é “a obra de arte não se desgasta facilmente”. Ela não é banal por isso. Ela não se desgasta facilmente. Ela não cai nessas fórmulas que já existem e que por isso se desgastam tão facilmente. Mas obra de arte pra mim, ela sempre tem uma

riqueza muito grande de formalizar uma experiência... Se você quiser ver como experiência humana, você pode tratar como uma experiência humana. Eu prefiro chamar de experiência histórica. Que é pra tirar do universal humano que eu acho um pouco abstrato. Pra mim, obra de arte, ela formaliza, ela condensa, ela potencializa na forma dela, ela estrutura uma determinada experiência que é uma experiência histórica e que por isso é uma experiência diretamente ligada à sociedade, ao processo social. De um lado. De outro lado também pode ser uma experiência histórica profundamente ligada com uma experiência lírica. Uma experiência lírica que se dá num processo histórico. E você tem ali uma experiência histórica muito forte, muito fortemente condensada no *Sobrevivendo no Inferno*, esse disco dos Racionais. Assim, tentando sintetizar um pouco. Pra se sentir (sentir, não pensar). Sentir e depois pensar. Mas pra se sentir a experiência de viver no Brasil ao final do século XX, a melhor obra que a gente tem é o *Sobrevivendo no Inferno*. Já era o *Raio X Brasil*, onde já estava tudo anunciado. Mas quando chega no *Sobrevivendo no Inferno*, é colocar o disco e vai até o final. Vai até o “Salve” final. Com muita atenção a tudo, “Capítulo 4, versículo 3”, “Diário de um detento”. Enfim, tudo aquilo. E você vai ouvindo e você vai sentindo a experiência de viver no Brasil no final do século XX. Isso é muito intenso, isso é muito forte, isso é muito grandioso. E isso pra mim é o estatuto da obra de arte. Compara *Sobrevivendo no Inferno* com *Cambaio*, por exemplo. *Cambaio* é muito pouco perto de *Sobrevivendo no Inferno*. Uma vez uns amigos meus ficaram bravos quando eu falei assim: que quando você ouve Racionais, e aí você ouve o “Haiti” do Caetano e do Gil, não dá, né? [risadas]. O pessoal ficou louco. “Como é que você faz essa comparação? Questão de gosto...”. Não é questão de gosto. É você pensar assim: no “Haiti”, eles tentaram formalizar uma experiência brasileira ali. Aí você ouve a obra dos Racionais e essa história do Gil com o Caetano... Você fala: “gente, vamos aprender com os manos? Porque os manos ali estão dando lição. Eles pegaram essa mesma experiência que vocês tentaram pegar e deram lição”. Já tem no *Raio X*. Aliás, antes já tem coisa interessante, desde o início já tem coisa muito interessante. Estas coisas não se desgastam facilmente porque tem uma experiência ali que quanto mais você ouve, mais você sente o quanto ela ensina pra você: de você mesmo, da sua vida, a vida dos outros, da sua vida em relação à própria sociedade. Isso pra mim que vale na canção. E nisso eu sou muito chato. Muito chato. [risadas] Está até ficando difícil de conversar com as pessoas. [risadas] Porque, de fato, é difícil mesmo quando você tem um nível de rigor desse. Mas que eu acho assim. Em primeiro lugar, antes de pensar em Adorno, antes de pensar em Benjamin, antes de pensar em Antonio Candido, em Mário de Andrade. Antes de pensar em tudo aquilo que eu li na teoria, o meu critério decorre da minha escuta do João Gilberto, da

minha escuta dos Racionais. Só desses? Não, dos outros também. Inclusive canções que eu ouvi do Caetano Veloso, do Gilberto Gil, do Chico Buarque, do Edu Lobo, muita coisa. Dorival Caymmi, Noel Rosa, tudo assim, tem muitas coisas. GOG. Tem muitas coisas. Mas pra sintetizar, João Gilberto e Racionais. E pra mim é assim: a teoria que eu vou buscar procura dar conta dessa experiência que eu tenho e que eu tive com esses cancionistas. Tudo o que eu procuro (o fato de eu me amparar tanto no trabalho de análise literária do Antonio Candido, do Roberto Schwarz, do José Antonio Pasta, desses três basicamente) é porque eu sinto que...percebo que a análise que eles fazem na literatura levada...o modelo de análise levado pra canção pode ser interessante para a experiência que eu tenho com a canção. **[Mas em relação à forma, pensando assim nos critérios do Tatit. Ele diria que tem um artesanato comum às canções. Então na canção tem uma diferença entre artesanato e arte? Tem essa canção que ainda não é arte?]** Não, pra mim não. Eu não vou discutir exatamente com o Tatit. Eu vou falar assim que...eu gosto muito daquela observação que o Aristóteles tem na *Poética* quando ele fala de versos. Um tratado de medicina pode ser escrito em versos. Nem por isso é poesia. Eu gosto muito desse tipo de observação. Pois tem alguma coisa ali que faz diferença. O fato de você fazer canções, o fato de você lidar com esse artesanato como você diz, não significa que você faz arte. Tem o texto do Mário de Andrade, no primeiro do *O Baile das Quatro Artes*, “O artista e o artesão” em que ele vai falando: “na verdade arte não se ensina, o que eu vou falar aqui é o que dá pra se ensinar”. Arte envolve uma série de coisas. Pra mim envolve é ter talento na formalização de uma experiência. Todos nós vivemos, temos experiências. Agora, você pegar uma determinada experiência e formalizar em obra de arte... Não basta saber fazer versos, saber tocar violão, compor. Não dá. É necessário isso, saber esse artesanato e tudo. Mas só isso não dá.

“Entendo que poesia é negócio de grande responsabilidade, e não considero honesto rotular-se de poeta quem apenas verseje por dor-de-cotovelo, falta de dinheiro ou momentânea tomada de contato com as forças líricas do mundo, sem se entregar aos trabalhos cotidianos e secretos da técnica, da leitura, da contemplação e mesmo da ação. Até os poetas se armam, e um poeta desarmado é, mesmo, um ser à mercê de inspirações fáceis, dócil às modas e compromissos”

Como conciliar as idéias presentes neste fragmento do poeta Carlos Drummond de Andrade sobre o fazer artístico com as características geralmente atribuídas ao

cancionista popular tais como a espontaneidade, a instantaneidade, e a relação próxima com o mercado?

Walter Garcia: Então, o problema é que quando o Drummond estava pensando nisso, ele não estava pensando no mercado do entretenimento que a gente tem hoje. O problema de fazer poesia no Brasil naquele determinado momento não era o problema da indústria cultural moderna ou pós-moderna do mercado do entretenimento que a gente tem hoje. São contextos bem diferentes. Mas falando especificamente da espontaneidade, da instantaneidade. Olha, encurtando um pouco o caminho, acho que o grande problema é que o músico hoje em dia é chamado a ter uma atitude. Se você pensar numa forma mercadoria, o que menos importa é a música, o que menos importa é a canção. Já vamos dar o nome certo. O que menos importa é a canção. Importa como a canção é apresentada aos ouvidos e aos olhos do receptor, do ouvinte, do consumidor. Mesmo que você seja alguém que se isole do mundo, aparentemente, que coloque na internet de forma gratuita e que ache que por isso não está lidando com as leis do mercado. Essas formas mercadológicas são muito entranhadas. E elas se repetem. Pra você fugir disso, aí sim, é preciso uma baita de uma dedicação ao artesanato da música e da canção. É preciso muita pesquisa. Muita pesquisa. Não é a toa que o Racionais demora tanto pra fazer cada disco. Não é a toa que o João Gilberto demora tanto, não é à toa. Demora porque demora mesmo. Você quebra a cabeça, você faz, não está bom, você faz de novo. Dorival Caymmi demorava. “Ah, mas o Noel Rosa não demorava”. Outro tempo, outra pessoa. E a exceção confirma a regra. Demora. Essas coisas demoram. Demoram bastante. Agora, isso que você disse, o texto está bem correto. Isso de ser espontâneo. Que tipo de espontaneidade? A espontaneidade que vende. A espontaneidade de celebridade. É esse tipo de espontaneidade. Não é a espontaneidade espontânea. É a espontaneidade representada. O aparentemente espontâneo. O trocadilho na linguagem. Fruto da ação que a gente tem hoje no mercado do entretenimento.

Para Luiz Tatit (TATIT, 2007: 127-128), para se apreciar determinada obra “mais razoável seria verificar que rendimento comunicativo uma canção obtém quando associa seus versos e suas melodias aos indicadores que acusam a presença viva do intérprete e de sua situação discursiva”. Os cancionistas “produzem uma integração e esta integração é que chega aos ouvidos”. No caso da versão de Gal Costa para *A preta do acarajé* de Dorival Caymmi você aponta uma ênfase na dimensão da mercadoria

como se a canção fosse um pretexto para a personalidade vocal de Gal se manifestar, para a cantora anunciar a si mesma. Porque a “presença viva” desta intérprete não favorece, no caso desta canção, a sua dimensão estética?

Walter Garcia: Primeiro porque a canção é pretexto, nesse caso. Justamente por isso, por ele ser pretexto. Quando se fala da presença do intérprete de fato se trata de performance. Então se trata de uma presença. E a canção ganha muito com isso. Com a voz, com a presença física, usando algo que é um pleonasma. A presença física da voz. Não dá pra ver de outra forma. Se bem que dá, viu? É só ouvir Britney Spears que você vê que a voz pode não ser algo físico [risadas]. Mas depende. É muito difícil lidar com isso de forma... Generalizando. Generalizar, né? É difícil de generalizar as ocorrências. Acho assim, que no caso ali de “A preta do acarajé”, o que eu sinto muito claramente é isso. A Gal Costa usou como pretexto e o que ela está mostrando pra gente são as qualidades da voz dela. Que de fato tem. A sensualidade dela. De fato, ela é muito sensual. Mas a canção em si e principalmente aquilo que ela carrega como experiência histórica se perde. Se cria uma outra experiência histórica que é a experiência da canção enquanto mercadoria. É verdade. Mas aí a canção enquanto mercadoria. Não enquanto arte. Enquanto arte é aquela outra. Por quê? Porque é aquela que carrega uma experiência histórica de forma que ela não se desgasta rapidamente. De forma que ela indica aí uma rede de relações e de contradições do processo histórico que coloca num movimento uma série de forças. Para além da relação (que não é simples). Não é que a relação seja simples. Mas é uma relação que se dá entre o vendedor e o comprador. No caso, a Gal Costa e nós que estamos ouvindo. Uma relação que é basicamente mediada por “eu estou aqui me apresentando como artista vendendo a minha voz e você está comprando a minha voz para desfrutá-la”. Basicamente é isso. É só isso. É uma experiência histórica. Repito. É de fato é. A presença dela concretiza essa experiência histórica da mercantilização da canção. Mas não é a mesma coisa da canção formalizar as tensões sociais. Pra que pudesse ter isso (isso é muito interessante), a Gal Costa não poderia encarnar a vendedora. Ela teria que ter algum distanciamento. Se ela tivesse algum distanciamento... Caetano Veloso faz isso várias vezes. Quer dizer, a tropicália, na verdade. É que ele sabe muito bem fazer isso. Aquela gravação por exemplo do “Parque Industrial”. Não sei, eu gosto de usar um exemplo assim. Se você comparar o “Parque industrial” com a “A luz de Tieta”... Assim, a gravação do “Parque industrial” do *Panis et circenses* e “A luz de Tieta” ao vivo com Caetano Veloso... Você vai perceber essa diferença. No “Parque industrial” você tem ali, por meio da ironia, por meio da melancolia, você tem a distância. O Tom Zé, por exemplo, canta e ele é

irônico. O Gil é efusivo nessa gravação. Mas o Tom Zé é nitidamente irônico. O Caetano é de uma melancolia... Quando ele fala: “basta olhar na parede minha alegria num instante se refaz”. A pessoa não sente alegria nenhuma. É melancólico. Então por meio da ironia, da melancolia você percebe, você percebe esse afastamento. Você percebe esse jogo: “olha, eles estão me vendendo essa experiência histórica. É a experiência histórica da mercantilização, do parque industrial, mas existe um afastamento que faz com que eu reflita, não só que eu consuma essa canção, mas que eu reflita sobre toda essa rede de relações em que a canção está implicada. “A luz de Tieta” não. Não. Em “A luz de Tieta” você tem pura e simplesmente a apresentação de uma canção com um refrão feito pra colar na cabeça, feito um jingle. E você tem uma mercadoria sendo vendida com uma cançãozinha que se desgasta facilmente, porque a canção cola na cabeça. De tal forma que você se irrita como tudo que fica martelando na sua cabeça. Embora a letra... se você não ouvir a música. Se você só ler a letra, você vai ver que a letra aponta para uma crítica ao estado das coisas. Mas na forma da canção essa crítica não se estabelece. Não existe distanciamento. Existe uma adesão. Pura e simplesmente é esse estado de mercadoria. Basicamente é isso. Sei que é difícil generalizar. Acho que cada caso é um caso. E mesmo na carreira da Gal Costa, cada caso é um caso. Agora, quando a gente pega novos cancionistas, isso fica muito claro. Duvido que você não conheça um sem número de cantoras principalmente aqui em São Paulo que cantam afinadamente. São muito boas. Fazem trabalhos bem produzidos. Musicalmente se fala: “nossa, o pessoal toca direitinho, é tudo muito bom e tal”. Mas não arre pia. Sabe aquela coisa? O máximo que você consegue tirar daquilo é: “nossa, mas o pessoal é muito bom, todo mundo toca muito bem, ela canta muito bem, afinado”. Mas só. A única experiência que você tem é essa. Então você não tem vontade de ficar ouvindo aquilo pra perceber o quanto o pessoal é bom. Porque é isso, não traz mais nada, além disso. É tudo muito corretinho, bem feitinho. Está cheio, cheio e não é de hoje. E aí não me interessa mesmo. Por isso que eu fico cada vez mais falando sozinho **[risadas]**. Vamos pra aula?

Entrevista com Luiz Tatit (realizada em 27.10.10 na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH - USP)

“(...) eu gosto muito daquela observação que o Aristóteles tem na *Poética* quando ele fala de versos. Um tratado de medicina pode ser escrito em versos. Nem por isso é poesia. Eu gosto muito desse tipo de observação. Pois tem alguma coisa ali que faz diferença. O fato de você fazer canções, o fato de você lidar com esse artesanato como você diz, não significa que você faz arte.” (Trecho da entrevista com Walter Garcia, realizada em 29.09.10 no Instituto de Estudos Brasileiros IEB – USP).

Haveria na canção popular brasileira uma diferenciação entre artesanato e arte? No plano do artesanato cancional as produções se equivalem. Mas no plano artístico haveria uma diferença? Pergunto pensando unicamente em parâmetros cancionais: João Gilberto, por exemplo, não seria um artista de maior qualidade em relação a outros cancionistas, pelo trabalho rigoroso que teve com a própria linguagem da canção?

Luiz Tatit: Essa idéia de artesanato é mesmo uma idéia de maneiras de fazer. Não diz respeito à estética. Não diz respeito à avaliação de ordem estética ou de ordem artística, se aquilo tem mais valor ou não. O artesanato é você saber operar bem a relação melodia e letra. Agora, eu tenho um pouco de dificuldade pra apreciação estética de trabalhos. Eu valorizo uma coisa ou outra como, por exemplo, o que o João Gilberto fez, pela singularidade do trabalho que ele acabou fazendo de objetivação na canção, mostrar uma canção nos seus elementos essenciais, né?! Esse tipo de coisa, às vezes isso pode ser critério pra dizer se é mais artístico ou não. Mas não necessariamente. Tem gente que vê muito artisticismo em você, por exemplo, construir um conteúdo mais derramado, mais emocional. E daí estaria aí uma música que realmente sensibiliza porque ela é muito passional e te pega... Isso seria arte propriamente dita. Quer dizer, como esse conceito de arte é muito flutuante, porque depende um pouco do que se espera que se faça, eu prefiro... Por exemplo, até nas minhas análises mesmo, eu mostro uma coisa interessante: as canções que atingem mais profundidade, sobretudo mais... dão mais recursos pra análise, são as canções passionais. Porque elas têm mais variedade, ocupam melhor o campo de tessitura, mostram mais direções, etc. Isso não quer dizer que elas sejam melhores do que algumas questões temáticas que são geniais e que não tem muito o que você falar na análise. Apenas é dizer que o sujeito está em conjunção com o objeto porque é repetição, repetição, repetição, repetição. Entendeu? E no entanto às

vezes é uma canção genial que nem “O que é que a baiana tem?”. Uma canção genial e que não tem muito o que você falar a não ser que a baiana está em conjunção com seus valores, mais nada. Então, por isso que eu digo: nem sempre a complexidade da análise diz que a canção é melhor. Percebe? Então eu não gosto muito de inserir como critério de análise a avaliação de estética das coisas, sabe? Eu jamais falo sobre isso. Eu admiro... Normalmente as canções que eu analiso, todas eu admiro, acho ótimas as canções, mas não gosto muito de estabelecer critérios de valor aí no caso, porque isso significa você projetar na canção a sua ideologia. Porque pra você estética é ser conciso. Ou então, pra você estética é chegar a um conteúdo que tenha a ver com a realidade do momento. Não tem nada a ver... **[mas tem uma importância de fazer um juízo estético, uma crítica? Ou não?]** Todo mundo que está começando alguma coisa faz isso queira ou não queira, porque senão não iria falar sobre o assunto. Todo mundo que escolhe um assunto pra tratar, sobretudo se é crítica de jornal e tal, é porque tem uma opinião sobre aquilo. Essa opinião vai vazar de alguma maneira. Então ali acabar manifestando a opinião pessoal faz parte do que todos nós fazemos o tempo todo. Quando a gente enfatiza a questão do artesanato cancional, é pra dizer: que além de dar a opinião pessoal, o crítico deveria fazer uma pequena análise daquilo que ele está verificando até porque pode ser que ele descubra outras coisas. E não só aquilo que ele já não gostou de cara. Ele precisa ter critérios pra ver o que que na verdade... como que funciona o objeto dele, pra depois dar a opinião pessoal dele. Porque o que fica normalmente nos jornais é apenas a opinião pessoal e às vezes um comentário anedótico qualquer pra justificar a opinião pessoal, não é? Sempre é interessante quando a pessoa sabe encaixar a canção em relação às outras. Quer dizer, o que que aquela canção trouxe de contribuição, o que que ela tem de específico, como que ela organiza os seus elementos de relação melodia e letra (interpretação, composição). Ou então, a questão da fala e da canção. Quer dizer, saber situar a canção. E depois puxa, essa canção me chamou muito a atenção por causa disso, disso e disso e não existe nas outras e tal. Aí é um critério de valor pessoal. A opinião pessoal. Mas já acabou a análise. Nem que seja uma analisezinha sucinta, só pra mostrar que sabe do que está falando. E não ficar apenas com critérios poéticos ou critérios musicais que não... a canção nunca é pensada nesses termos, né? Então é isso que eu acho. A valorização a gente faz nem que não queira, mas não deve se restringir apenas a isso. Sem análise... no fim você acaba estabelecendo critérios de valor sobre um outro objeto que não foi o que o compositor propôs... **[É que você está centrado em analisar o artesanato da canção, como funciona, como operam as...]** É. É que isso que eu acho que faz parte de escola. Você pode ensinar na escola como que se faz uma canção. Você pode ensinar na escola qual é a gramática que está

por trás do texto, você não pode ensinar porque que um texto é bom, literário e outro não é. **[mas como é que operaria a análise?]** Eu não acredito muito, em acredito em análise em que... A análise fica mais rica quando você chega em suas opiniões pessoais a partir de uma análise mais minuciosa, eu acho que as suas opiniões ficam mais valorizadas, só isso. Mas as opiniões são sempre dialógicas. Não tem jeito. Você não pode... uma escola que ensina detectar obras melhores que as outras, não existe isso. Isso normalmente quem acaba filtrando é a época. São os artistas que trabalham naquela época, são os críticos que seguem uma ideologia... Por exemplo, na época do marxismo, se você não tivesse um critério marxista para analisar as obras, sua análise era mal feita, você não era científico. Quer dizer... então isso, essas apreciações dependem de época, dependem de costumes, dependem de cultura. Cultura que julga se uma coisa é melhor que a outra e tal. Isso não tem a ver com a linguagem que está sendo analisada. Uma coisa é entender que a linguagem fala daquela maneira. Outra coisa é criar critérios de valores. Eu acho que são coisas diferentes. **[isso porque a ideologia sempre pode mudar...]** Muda o tempo todo. Mas muda assim, às vezes, em poucos anos. Atualmente em poucos anos já uma coisa que é considerada horrorosa numa época é considerada... Por exemplo: eu estava outro dia pensando nisso. Eu vi uma novela que está passando atualmente. Não sei se é essa principal. Acho que é das oito. Essa chamada das oito que é das nove, né? Passione, né? Tocando como prefixo de um personagem uma canção do Erasmo Carlos que fez um sucesso enorme nos anos sessenta, que é “Gatinha manhosa”: “Meu bem já não precisa falar comigo dengosa assim...” **[cantando]** Daí eu me reportei a essa época. Me lembro muito bem dessa época. Nessa época, a idéia que se tinha culturalmente da Jovem Guarda é que todas essas canções do Roberto Carlos, do Erasmo Carlos, da Wanderléia, etc. eram canções tão fracas que não sobreviveriam nem aos próprios anos sessenta. Seriam esquecidas totalmente perto das grandes canções da Elis Regina e do Geraldo Vandré e... mesmo do Gilberto Gil naquela época e tal. Agora estamos em 2010, uma novela resgatando essa canção do Erasmo Carlos, considerado de baixíssimo nível na época. E as músicas que a Elis Regina cantava não aparecem mais. Não se toca mais. Você vê como é uma coisa datada? Essa opinião. Quer dizer, todo mundo tinha certeza, todo mundo que lidava com música e tal... “isso aqui são músicas sérias, que vão durar...”. Pelo que eu estou vendo, o que durava eram as músicas que não eram sérias, que é a música do Erasmo Carlos. Quer dizer, imagine se a gente fosse acreditar nessa opinião naquela época. **[mas no artesanato também dá pro cancionista ter mais sucesso assim com o que ele fez ou menos sucesso, quer dizer, dá pra fazer melhor ou pior no artesanato da canção]** Isso a gente vai analisar retrospectivamente, né? Depois que acontece, se teve sucesso ou não, a

gente vai ver o que aconteceu... [Assim, sucesso de... se foi eficiente na junção da melodia com a letra...] Ah, se foi eficiente... Acho que sim, acho que dá. Às vezes dá pra você perceber... [Assim, vendo o artesanato... se o cara foi bem ou não, se ele realizou bem ou não...] É raro não realizar, se a pessoa é cancionista. É intuitivo. Isso aí se faz sem querer. É raro não realizar. Quem está no mercado. Quem já passou pelo filtro do mercado, significa... O que existe é muita coisa fora do mercado boa, que também foi bem feita. Cada vez mais tem isso. Mas quando passa pelo filtro do mercado é muito difícil ter defeito. Porque o mercado já poda imediatamente as coisas que não estão sintonizadas, né? Então eu acho que não tem... Não adianta, eu não vejo razão de ser nas opiniões pessoais que não sejam baseadas em análises. Não vejo.

Respondendo a uma questão de Kristoff Silva em *Todos entoam: ensaios, conversas e canções* (TATIT, 2007: 435), você diz que utiliza em suas composições acordes comuns, mas que as suas soluções mais criativas são outras. Esta criatividade viria de uma experiência/vivência com a linguagem musical? E no caso da letra, por exemplo. O que seria uma solução comum e o que seria uma solução criativa? Isto se relaciona de alguma forma com a questão anterior sobre artesanato X arte?

Luiz Tatit: Na minha experiência pessoal, a maneira de fazer o violão acabou sendo... como eu tentei buscar o que se fazia na entoação durante muito tempo, então o violão ficou característico. O violão ficou um violão que não era... Não em todas as canções, mas boa parte do repertório tem um tipo de acompanhamento que tenta de uma certa forma meio solar. Ou fazendo um contraponto com a voz ou até reforçando o que a voz está fazendo. E não propriamente fazer um acorde harmônico. Isso dá uma especificidade às composições que às vezes resultam bem. Agora a letra... normalmente letra é baseada, ela é fundada em biografia das pessoas que fazem letra. Por isso que as pessoas mais velhas têm mais chance de fazer letras melhores. Porque já tem uma certa vivência biográfica mais ampla, já tem mais tino pra distinguir coisas que valem a pena ou não valem a pena dizer. Enfim, já têm mais critério pra escrever. Isso em literatura também é assim. Normalmente os bons literatos despontam mais tarde um pouco, né? Porque a parte linguística denota uma certa vivência, né? Uma certa experiência com as coisas. Você vê que os jovens tem muito mais facilidade pra fazer melodia do que fazer letra. Letra pra eles é o inferno, quando tem que fazer letra. Ou fazem uma coisa muito simples. Mas às vezes fazem de bom gosto então dá certo. Ou não tem densidade pra fazer letra. Ficam aquelas letras muito superficiais. Difícil fazer letra por causa

disso. Já depende de uma certa experiência, uma bagagem, né? Coisa que não acontece com a parte musical. A parte musical às vezes muito cedo o moleque toca muito bem o instrumento e tal e já consegue melodias impressionantes. Porque não tem densidade, tem habilidade.

Os elementos da linguagem musical e da poesia escrita podem participar da canção, conformando o estilo pessoal de determinados cancionistas. No caso desses cancionistas, bastariam as ferramentas de análise cancional para se analisar de forma satisfatória o sentido de suas obras? Sendo a canção uma manifestação “atravessada” por influências muito diversas, para analisá-la de forma mais completa, não seria preciso fazer uma análise igualmente “atravessada”? E, já que o fazer cancional é comum a todos os cancionistas, não seria justamente esse estilo pessoal o fato artístico mais interessante de se analisar?

Luiz Tatit: Sim, depois que você faz a análise global... em que gênero, qual é o modo de compor daquele cancionista, o que interessa é a maneira dele específica, né? Porque o que distingue o Tim Maia do Jorge Ben, por exemplo, é o que interessa. E não dizer que ambos fazem canções simples com presença da fala evidente e tal. Isso os dois fazem. Agora, qual é a maneira de fazer os encaixes de um e os encaixes de outro. O Jorge Ben de uma forma mais arrojada. O Tim Maia de uma forma mais prevista, né? Quer dizer, daí que começam as diferenças. Sem dúvida. Isso que você está falando é a busca do estilo pessoal. O estilo pessoal é em última instância o que interessa pra você identificar a singularidade dos autores. Estilo pessoal. Isso que eu chamei no livro *O Cansionista* de dicção. Dicção é o estilo pessoal. **[Mas, por exemplo, quando um cancionista traz pra canção dele, vazou pra canção dele, uma experiência com a poesia escrita ou com a música]** Isso ajuda bastante. **[Você vai ter que levar isso em conta na análise]** Sim, acaba determinando a maneira dele produzir, né? Não vê o Jobim? O Jobim... todo aquele rigor que ele tem de jamais descambar pra multiplicação silábica, né? Ou então mudanças de acento. Isso tudo vem da música. Ou mesmo da poesia convencional. Coisa que outros... o Caetano Veloso não faz isso. Então acaba determinando o estilo. Por isso que o Jobim fica com esse estilo.

Você concorda com Wisnik quando ele diz que o fator que singulariza a canção brasileira é a permeabilidade entre a esfera erudita e a esfera popular? O grau de sofisticação da letra de cancionistas como Chico Buarque e Caetano Veloso em

comparação com a letra de produções estrangeiras, (fato que você mesmo já ressaltou em sala de aula), não viria em parte do contato desses artistas com a arte erudita?

Luiz Tatit: Eu acho que um artista justamente por ter tido formação nessas áreas... não tenha dúvida que a produção dele será sempre influenciada pela formação. Formação em literatura. Formação em música. Isso acaba determinando... é a mesma resposta da questão anterior. Acaba determinando a dicção do artista, né? Agora o que você mencionou no começo, essa relação do... O Wisnik gosta muito de tratar essa influência que existe no Brasil e até essa quebra de barreiras, de biombos que pudessem separar a produção erudita da popular. Isso é interessante porque isso é uma questão brasileira que está presente desde o século XIX, de produzir coisas refinadas e ao mesmo tempo ser atraído por coisas populares. Isso está nos contos que ele gosta de analisar. Sobretudo no Machado de Assis. E ao mesmo tempo está na ideologia de época. Sempre teve uma coisa assim de os eruditos quererem participar da esfera popular. E vice-versa. O Ari Barroso, por exemplo, sempre foi um popular encantado com a produção erudita. Mas não a erudita da época dele. A erudita do passado. Ele gostaria de ser um grande compositor à maneira dos compositores do século XIX, né? Que tinham a obra reconhecida do ponto de vista erudito. Já autores como os românticos, Gonçalves Dias e tal, eles eram pessoas que gostavam de produzir também na área popular. Eles queriam que a produção deles tivesse uma aceitação pop, né? Na época não se falava pop, mas era uma aceitação popular. Uma aceitação das massas, né? Então eles tentavam às vezes fazer letra de canção justamente pra ver se aquilo era cantado por mais gente. Então nunca houve... aqui nós não tivemos... Lá na Europa você tem essa divisão muito clara. A música popular é considerada uma música folclórica que serve de matéria prima pras composições eruditas. Então são coisas diferentes. Ele vai lá, busca inspiração e faz a obra que interessa. Então aquilo lá é apenas uma espécie de... a maneira do povo entrar na música, né? E entra pela música popular, de preferência sem o autor. E aqui também teve isso, Villa-Lobos fez muito esse processo já em imitação do que se fazia na Europa [**Mário de Andrade falava isso, né?**] É, não, e o Mário de Andrade inclusive apregoava que tinha que ser assim. Ele nem punha em questão. Aliás ele nem conheceu a canção como nós viemos a conhecer depois. Então ele não tinha condições de avaliar que estava surgindo uma nova coisa, uma nova produção. Ele até se interessou. Ele tem as anotações nas capas de discos. Mas ele não sabia... aquilo não confirmava o que ele pensava. Porque ele começou ver... ali o que havia era uma obra pronta, feita pelo Sinhô, feita pelo Noel Rosa e a Carmem Miranda. Aquilo lá era uma obra pronta e ele achava que... ele não entendia aquilo. Então ele dizia: “não, isso aí é coisa

do mundo comercial, não sei o quê”, né? E, no entanto, estava surgindo ali uma linguagem vibrante. Na verdade a canção estava nascendo naquele momento. Daí, quando essa canção nasceu de uma vez, virou outra coisa. Essas divisórias acabaram indo por água abaixo. Daí é importante realmente a participação do Vinicius. O Vinicius que era de uma linha erudita, que começou como poeta, e se entregou de corpo e alma pro samba, pra não sei quê. Isso é um jeito de mostrar que aqui a literatura erudita não tem tanto prestígio assim. Mesmo que tenha, parece que os autores são atraídos por um outro tipo de prestígio, que é o prestígio popular. Então... O fato de Catulo da Paixão Cearense ser popular e querer ser erudito mostra o tempo todo que essas linhas são frouxas, que sempre houve um intercâmbio maior. E nem sempre o erudito tem mais prestígio. Pelo contrário. As pessoas ficam loucas pra fazer canção e já eram reconhecidas como poetas. Então porque fazer canção se ser poeta é o que tem prestígio? Quer dizer, isso tudo é um problema realmente brasileiro. Problema não. Acho que é até uma solução brasileira. **[Mas o que me parece assim, quando leio os textos do Wisnik é que ele diz assim: que a canção brasileira é mais especial por causa dessa permeabilidade entre popular e erudito. Você acha que ela é mais especial por isso?]** Não... Não. Eu não creio que isso seja uma... não vejo isso como tão importante assim pra canção. Acho que ela é especial porque ela é a nossa produção por excelência. Independentemente disso. Nem acho que os eruditos, se bem que isso ele também não acha, que os eruditos fazem melhor canção. Pelo contrário. Não fazem. E ficam com mais dificuldade de fazer. Tanto que eles tem que treinar mais. Se eles não se dedicam como fez o Vinicius de corpo e alma, não chegam a fazer uma boa canção. Ficam tentando. Só. Ficam como experiências, suas experiências e tal, mas aquilo não tem continuidade. Então, não acho que isso seja... eu acho que isso faz com que a canção, talvez, acabe arregimentando pessoas que ficariam de fora. Percebe? Isso faz com que as pessoas que desembocam na canção sejam bem recebidas como o Vinicius, como os artistas, esses que ficaram a meio caminho, como por exemplo... o Orestes Barbosa que queria também fazer poesia, mas ele ao mesmo tempo dava certo nas canções... então ele acabou bandeando pras canções. Quer dizer, as canções recebem todo mundo. Então nesse sentido isso faz com que a canção fique um lugar rico, até porque as outras instâncias não são tão ricas assim. Música erudita aqui é frágil. São grupinhos apenas que... não nem alcance. A literatura erudita, erudita mesmo, não tem alcance. A literatura sempre tem um pezinho no pop, senão não dá certo. Isso eu acho que faz com que esse lugar mais popular fique sendo o lugar por excelência. Nesse sentido sim. Há uma espécie de convergência pro mundo da canção. Isso sim. Tudo acaba enriquecendo, é mais gente produzindo. Mas eu acho que a canção é um pouco acima disso tudo... Aqui tem

talvez das melhores canções compostas no mundo inteiro. Aqui, nos Estados Unidos. Tem poucos lugares que tenham grandes canções, né? Na Inglaterra, tem grandes canções, na Itália tem grandes canções. E é até engraçado que são lugares em que a música erudita não é tão exuberante. A Alemanha, por exemplo, é como e não precisasse da música popular... Talvez daqui pra frente mude, porque está mudando muito o mundo, né? Mas até agora, a Alemanha tem uma música erudita tão exuberante que parece que não precisa ter música popular. A França, mais ou menos, também é por aí. A Itália já sempre foi mais permeável, né? Na Itália, a música popular vem um pouco de erudito. Tanto que a ópera é a grande coisa lá, que é popular. A ópera, no terreno da música erudita já é algo mais popular. E ela é boa nisso: grandes melodias e tal e tem também uma música popular forte. Mas não uma música experimental como nós temos aqui. Nós temos uma música que vai do “popzão” até a coisa mais experimental, né? Tudo dentro da canção. Então acaba sendo um lugar super privilegiado. **[Mas talvez por causa disso, assim, também...]** Também. Também por causa disso. Eu acho que é mais isso. Também por causa disso. Permite que se faça... e permite que gente de todas as esferas sociais produzam, permite que todas as esferas intelectuais também produzam canções. Como se todo mundo, de uma certa forma, tivesse um certo desejo secreto em fazer canção um dia, mesmo que não seja da área. Você pega um cara como o Nuno Ramos, por exemplo, que é super-reconhecido como artista plástico. Agora ele também está sendo reconhecido como literato. E o que ele adora fazer é canção **[risadas]** Por quê? Era um cara que já tinha tudo, já tinha duas modalidades super prestigiosas pra ser reconhecido. Por que quer fazer também canção? E faz e faz bem. Ele não é muito ligado na parte musical, mas pelo menos as letras ele consegue fazer... Mas ele toca também, ele maneja ali um violãozinho pra chegar ao resultado. Quer dizer, por que esse desejo? Tem uma atração especial a canção no país. Mesmo pras pessoas de outras artes.

Por que a canção popular ainda tem pouco espaço dentro das faculdades de música do país? De que forma a canção poderia ser incluída na universidade? E, como músico formado em composição erudita, como você vê um curso de composição de canção? Em que deveria se concentrar o “treinamento” desses alunos de composição?

Luiz Tatit: Bom, aí é um problema vasto, né? Na verdade a criação de um curso no fundo supõe uma certa tradição de pesquisa na área. Quando tem muitos pesquisadores naquela área, começa a surgir aquilo que a gente chama de uma massa crítica pra poder fundar um departamento, uma cadeira e até uma faculdade, né? E eu acho que ainda é pouco. É pouca a

massa crítica. Ainda não tem... não teria nem professores suficientes pra uma coisa dessas. Entra o problema de montar currículo. Normalmente os currículos começam sempre imitando os currículos de fora. Aqui no Brasil, sobretudo onde as universidades são relativamente recentes. Então começa a imitar currículos de fora. Então é difícil criar departamentos que já não haja lá fora. A coisa mais difícil. Não tem nem por onde começar. Eu me lembro da formação de linguística aqui, que hoje parece tão... Nos anos setenta, no começo dos anos setenta, não tinha massa crítica pra ter linguística aqui. Então, linguística era encaixada como uma espécie de uma cadeira de línguas **[Não era ainda uma habilitação...]** Não, não era. Mas isso é muito recente pra história aqui da letras. É muito recente. E só virou departamento nos anos oitenta. Nos anos setenta não podia ter departamento. Eu me lembro disso, eu já era estudante aqui. E não tinha departamento. Era uma cadeira apenas. Era uma coisa que alguns professores eram especialistas naquilo, mas não tinha uma massa crítica pra formar um departamento. Então é isso que acontece um pouco com a canção atualmente. Precisa primeiro da iniciativa de alguém que seja uma pessoa talhada pra construir o currículo, pra saber o que é importante importar e o que não precisa importar, que já tem aqui. Hoje nós temos... até pelos trabalhos que a gente fez mesmo, o pessoal que se interessa por canção...já tem um certo material pra começar a construir um currículo que não seja um currículo de Harvard, importando soluções jazzísticas pra... quer dizer, isso é uma coisa. Deve ter também. Pode até ter um setor de improviso nessa faculdade de canção né? Pode ter, porque isso faz parte dos arranjos e tal. Mas jamais um curso baseado nisso. Uma pessoa que sabe improvisar maravilhosamente bem não faz uma canção. Então não adianta nada aprender esse lado, isso é um lado instrumental que ajuda... que faz parte de um ingrediente da canção. Não é nem central. Então, alguma coisa que centralizasse relação melodia e letra. São poucas as pessoas que conseguem pensar nisso, desse jeito. As pessoas ainda pensam sempre desviando, resgatando coisas de outras áreas. Não conseguem focar. Eu acho que falta núcleo. Núcleos de estudos da canção que depois se transformariam em cadeira, depois em departamento e por fim em faculdade. Eu acho que ainda está um pouco longe. Mas depende justamente de alunos isso. Dos alunos que seguem em frente, que têm interesse nisso especificamente. Lá em Campinas, essa... até uma orientanda que está fazendo doutorado comigo, que é a Regina Machado, você conhece? Eu fui fazer uma palestra lá na semana retrasada. Eu vi lá, tem uma turma dela totalmente envolvida com a história de que o canto na canção tem outras concepções, tem outras... Justamente porque ela já está levando daqui idéias relacionadas à como pensar a linguagem da canção como tal. Então, é esse tipo de coisa que tem que acontecer em mais quantidade, em várias universidades... aí puxa, aqui já

tem uma massa crítica, vamos fundar até um departamento. Isso demora pra chegar a esse ponto né? E depois precisa ter alguém que goste desse tipo de criação acadêmica. Normalmente quem estuda a natureza do problema, os assuntos intelectuais, normalmente tem aversão à parte administrativa. Então é difícil coincidir na mesma pessoa essa aptidão pra pensar, refletir o assunto e ao mesmo tempo conceber um curso do ponto de vista burocrático, né? Então a gente fica um pouco à espera dessa pessoa que lidere essa congregação das duas coisas: parte executiva e parte intelectual, né?

TRANSCRIÇÃO DA CANÇÃO “JÓIA”

Jóia

Caetano Veloso

$\text{♩} = 108$

Voz 1

Voz 2

Voz 3

Percussão 1 (Atabaque)

Percussão 2 (Tamborim)

Percussão 3 (Pandeiro/platinelas)

Percussão 4 (Pedal na nota Mi)

4

Percussão 1 (Atabaque)

Percussão 2 (Tamborim)

Percussão 3 (Pandeiro/platinelas)

Percussão 4 (Pedal na nota Mi)

8

Musical score for measures 8-10. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line consists of three measures, each containing a triplet of eighth notes. The piano accompaniment has a steady bass line of quarter notes and a treble line with triplets of eighth notes.

11

Musical score for measures 11-14. The system includes a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a bass line. The vocal line lyrics are: "Bei-ra de mar, - bei - ra de mar, bei-ra de mar é na A". The piano accompaniment features a treble line with triplets of eighth notes and a bass line with eighth notes.

Bei-ra de mar, - bei - ra de mar, bei-ra de mar é na A

Bei-ra de mar, - bei - ra de mar, bei-ra de mar é na A

Bei-ra de mar, - bei - ra de mar, bei-ra de mar é na A

14

mé - ri - ca do Sul Um sel - va - gem le - van - ta o bra - ço

mé - ri - ca do Sul Um sel - va - gem le - van - ta o bra - ço

mé - ri - ca do Sul Um sel - va - gem le - van - ta o bra - ço

The piano accompaniment consists of four staves. The top two staves (treble clef) feature a melody with triplet markings. The bottom two staves (bass clef) provide a harmonic accompaniment with a steady bass line.

17

A - bre a mão e ti - ra um ca - jú Um mo - men - to de gran -

A - bre a mão e ti - ra um ca - jú Um mo - men - to de gran -

A - bre a mão e ti - ra um ca - jú Um mo - men - to de gran -

The piano accompaniment continues with four staves. The top two staves (treble clef) feature a melody with triplet markings. The bottom two staves (bass clef) provide a harmonic accompaniment with a steady bass line.

20

Musical score for measures 20-22. It features three vocal staves (Soprano, Alto, Bass) and a four-part piano accompaniment. The lyrics are: "de a mor_ De gran - de a mor_". The piano part includes triplets and rests.

23

Musical score for measures 23-25. It features three vocal staves (Soprano, Alto, Bass) and a four-part piano accompaniment. The piano part continues with triplets and rests.

Co - pa - ca - ba - na, Co - pa - ca - ba - na, lou - ca to - tal e com - ple - ta -

Co - pa - ca - ba - na, Co - pa - ca - ba - na, lou - ca to - tal e com - ple - ta -

Co - pa - ca - ba - na, Co - pa - ca - ba - na, lou - ca to - tal e com - ple - ta -

The piano accompaniment consists of four staves. The top two staves (treble clef) feature a melodic line with frequent triplet markings. The bottom two staves (bass clef) provide a harmonic accompaniment with a steady eighth-note bass line and chords.

men - te___ lou - ca A me - ni - na mui - to con - ten - te

men - te___ lou - ca A me - ni - na mui - to con - ten - te

men - te___ lou - ca A me - ni - na mui - to con - ten - te

The piano accompaniment consists of four staves. The top two staves (treble clef) feature a melodic line with frequent triplet markings. The bottom two staves (bass clef) provide a harmonic accompaniment with a steady eighth-note bass line and chords.

Musical score for measures 32-35. It features three vocal staves (Soprano, Alto, Bass) and a piano accompaniment with three staves. The lyrics are: "To - ca a co - ca-co - la na bo - ca Um mo-men - to de pu - ro a - mor". The piano part includes triplets and eighth notes.

Musical score for measures 36-39. It features three vocal staves (Soprano, Alto, Bass) and a piano accompaniment with three staves. The lyrics are: "De pu - ro a - mor". The piano part continues with triplets and eighth notes.

The musical score for page 39 consists of two systems. The upper system contains two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The lower system contains four staves: a guitar staff (top), a piano staff (middle), and two additional staves (bottom). The guitar staff features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The piano staff has a steady eighth-note accompaniment. The two bottom staves appear to be for a second guitar or a similar instrument, with a simpler rhythmic pattern. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

PARTITURA DE “CONCEIÇÃO”

Conceição

Marcelo Segreto

$\text{♩} = 88$

Voz

Flauta

Trombone

Piano/
Programações

Violão

Contrabaixo
elétrico

Percussão

p *sul tasto*

Lion Roar
10"

pp

2

Funk carioca

$\text{♩} = 138$

De-re-pen-te um pé na por-ta Pé-de-ca-bra ca-da-bra Me-ti-rou da-ca-ma me-ti-rou da-bur-ri-ga Do-na-da

f

mf

sf *sul pont.*

f

(c) Sampler: percussão de ruído branco (comp. 8-12)

14 *falando*

Des-per-ta - dor, ce - sa - ri - a - na Des per-ta - dor, ce - sa - ri - a - na Des - per - ta -

p *cresc.* *mf* *f*

mf

p *f* *p* *f*

p *mf*

Des per ta - dor, ce - sa - ri - a - na Des per-ta - dor, ce - sa - ri - a - na Des - per - ta -

p *mf*

Pendurar um chaveiro de metal na corda, próximo ao cavalete

p *mf*

p *mf*

4

19

dor, ce - sa - ri - a - na Des per-ta - dor, Tro - pe-ço pe-lo-a-par-ta - men-to Sem cor - dão de - sa - cor - da do

mf *p* *f*

p *f* *p* *f*

f *mf*

Sampler: som de alarme de despertador (4 toques)

f *mf*

dor, ce - sa - ri - a - na Des per-ta - dor, *sul pont.* *mf*

f *mf*

f *mf*

37

Musical score for page 7, measures 37-42. The score includes a vocal line with lyrics "Pi pi pi pi pi pi pi pi", a piano accompaniment, and a guitar accompaniment. Dynamics include *f*, *mp*, *p*, and *f*.

8

43

Musical score for page 8, measures 43-48. The score includes a vocal line with lyrics "Des-ti-no com des-ti-no es-pre-mi-da-en-ta-la-do-en-la-ta-do na-lo-ta-gio Mor-re-nas-oc-lá-no-ter-mi", a piano accompaniment, and a guitar accompaniment. Dynamics include *f*, *mp*, *p*, and *mf*.

50

nal con - cei - ção No ven - tre do me - trô De - es - ta - ção em es - ta - ção O tu - tti da po - pu - la - ção

p *f* *mf* *f*

f *p* *f*

10

54

falando

Des - per - ta - dor, ce - sa - ri - a - na Des - per - ta - dor,

f *mf* *f*

p *f* *f*

Des - per - ta - dor, ce - sa - ri - a - na Des - per - ta - dor,

f *f* *f*

FICHA TÉCNICA DA GRAVAÇÃO

Interpretação: Filarmônica de Pasárgada

Voz: Paula Mirhan

Violão e voz: Marcelo Segreto

Trombone: Paulo Ramos

Flauta: Raquel Rojas

Percussão: Rubens de Oliveira

Contrabaixo elétrico: Migue Antar

Teclado e programações: Fernando Henna

Gravado e mixado no Estúdio Trampolim de Fábio Barros

Técnico de gravação: Fábio Barros

Técnico de mixagem: Fábio Barros