

MARCELO SEGRETO

**COMPOSIÇÃO DE CANÇÕES POPULARES:  
CD *O HÁBITO DA FORÇA DA*  
FILARMÔNICA DE PASÁRGADA**

Trabalho apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, formulado sob a orientação do Prof. Dr. Aylton Escobar, para a Conclusão de Curso de Marcelo Segreto em música com habilitação em composição.

CMU-ECA-USP

São Paulo, 2012

## AGRADECIMENTOS

A Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), que me concedeu bolsa de pesquisa de Iniciação Científica em 2009 e 2010, colaborando para uma parte significativa deste trabalho de conclusão de curso.

Aos professores do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo que sempre estiveram dispostos a orientar minha pesquisa e produção ligadas a canção popular ou que contribuíram de alguma forma para este trabalho, apesar de não realizarem atividades nesta área: Michael Alpert, Gil Jardim, Paulo de Tarso Salles, Fernando Iazzetta, Pedro Paulo Köhler, Ivan Vilela, Marcelo Jaffé, Adriana Lopes Moreira e Rogério Costa.

A Walter Garcia e Luiz Tatit por despertarem em mim, cada um a seu modo, maneiras de ver e fazer canção popular que influenciam decisivamente o meu trabalho.

Aos integrantes da Filarmônica de Pasárgada, pela amizade e música: Fernando Henna, Paula Mirhan, Renata Garcia, Rubens de Oliveira, Migue Antar, Ivan Ferreira, Sérgio Abdalla, Paulo Ramos e Raquel Rojas.

Agradecimento especial a meu professor e orientador na área de composição, Aylton Escobar, pela atenção minuciosa que dedicou a este trabalho. Por criticar rigorosamente e acolher carinhosamente minhas canções populares.

## **RESUMO**

Pesquisa sobre a composição de canções populares a partir de duas abordagens diversas. Primeiramente, através da teoria musical, a observação de procedimentos composicionais não tonais. Em segundo lugar, amparado pela teoria semiótica aplicada à canção, o estudo da relação entre melodia e letra com destaque para entoação da fala como elemento composicional fundador. Este projeto apresenta então uma proposta de criação - CD *O Hábito da Força* - que pretende aliar a linguagem da canção popular ao universo sonoro alternativo à tonalidade, trabalhando elementos musicais como o timbre, a textura e o ritmo.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Canção popular; composição musical; música erudita contemporânea.

# SUMÁRIO

<b>Abreviaturas</b>	p.5
<b>Lista de exemplos musicais</b>	p.6
<b>Introdução</b>	p.7
<b>Capítulo 1: Construções musicais não tonais</b>	p.8
1.1 A não tonalidade na música erudita do século XX	p.8
1.2 A não tonalidade na canção popular	p.14
1.3 Análise da canção <i>Jóia</i> de Caetano Veloso	p.18
<b>Capítulo 2: A linguagem da canção popular</b>	p.32
2.1 O caráter entoativo da canção popular	p.32
2.2 Oralidade e vocalidade	p.36
2.3 A abordagem semiótica aplicada a canção	p.43
2.3.1 Figurativização	p.43
2.3.2 Tematização	p.52
2.3.3 Passionalização	p.55
<b>Capítulo 3: Proposta composicional: CD <i>O Hábito da Força</i></b>	p.59
3.1 <i>Enfartando Tinhorão</i>	p.62
3.2 <i>O Hábito da Força</i>	p.63
3.3 <i>Tb</i>	p.65
3.4 <i>Conceição e Fiu fiu</i>	p.66
<b>Conclusão</b>	p.68
<b>Bibliografia</b>	p.71

## ABREVIATURAS

Comp.	-	Compasso
Ex.	-	Exemplo
2m	-	Intervalo de segunda menor
2M	-	Intervalo de segunda maior
3m	-	Intervalo de terça menor
3M	-	Intervalo de terça maior
4J	-	Intervalo de quarta justa
5J	-	Intervalo de quinta justa
6m	-	Intervalo de sexta menor
6M	-	Intervalo de sexta maior
7m	-	Intervalo de sétima menor
7M	-	Intervalo de sétima maior
8J	-	Intervalo de oitava justa

## LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

- Ex. 1 - Pulsação e divisão rítmica em *Jóia* de Caetano Veloso (regularidade e irregularidade).
- Ex. 2 - Irregularidade métrica do canto em oposição à regularidade dos instrumentos de percussão em *Jóia* de Caetano Veloso.
- Ex. 3 - Características escalares em *Jóia* de Caetano Veloso: predomínio da escala pentatônica (fragmentos 1 e 3) e sugestão da escala de tons inteiros com a presença da nota Ré# (fragmento 2).
- Ex. 4 - Escala pentatônica completa na melodia dos últimos versos de cada estrofe em *Jóia* de Caetano Veloso.
- Ex. 5 - Canto Tonga na Rodésia, com predominância do uso de intervalos de 4J e 5J.
- Ex. 6 - *Ladeira da Preguiça* de Gilberto Gil.
- Ex. 7 - *Beatriz* de Edu Lobo e Chico Buarque.
- Ex. 8 - *Diferentemente* de Caetano Veloso
- Ex. 9 - *Mambembe* de Chico Buarque
- Ex. 10 - *Que maravilha* de Jorge Ben Jor e Toquinho.
- Ex. 11 - *E estamos conversados* de Arnaldo Antunes e Paulo Tatit
- Ex. 12 - *Vem Morena* de Luiz Gonzaga e Zé Dantas.
- Ex. 13 - *Águas de Março* de Tom Jobim.
- Ex. 14 - *Cantiga* de Dorival Caymmi.
- Ex. 15 - *Duas Horas da Manhã* de Nelson Cavaquinho e Ary Monteiro.
- Ex. 16 - *O Hábito da Força* (comp. 11 e 12)
- Ex. 17 - *O Hábito da Força* (intervalo de 2M executado pelo violão)

## INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende estudar a canção popular a partir de duas abordagens distintas. Por um lado, uma aproximação musical que pesquise procedimentos composicionais não tonais. Por outro, com base nos estudos desenvolvidos por Luiz Tatit, o seu estabelecimento como linguagem específica que tem na entoação da fala a sua característica fundamental.

No primeiro capítulo, *Construções musicais não tonais*, estudamos alguns procedimentos composicionais característicos da música erudita do século XX. Momento em que 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. Observamos o uso desses elementos na canção popular e analisamos a canção *Jóia* de Caetano Veloso.

O segundo capítulo, *A linguagem da canção popular*, estuda o caráter entoativo - a relação da canção popular com a fala - que concede a este gênero o estatuto de linguagem específica em relação às outras artes como a música e a literatura. Para isso, estudamos a abordagem semiótica da canção realizada por Luiz Tatit. Fizemos então a distinção entre a linguagem da música instrumental e a linguagem da canção popular, bem como entre o que denominamos *vocalidade* (a melodia do canto ligada a música) e *oralidade* (a melodia do canto ligada a fala) entendendo-as como diferentes formas de expressão artística.

No terceiro capítulo, *Proposta composicional: CD O Hábito da Força*, realizamos um breve comentário a respeito da atividade de criação desenvolvida no decorrer do projeto. Composições realizadas a partir de elementos analisados nos capítulos anteriores. Ou seja, apesar de inseridas dentro do universo e da linguagem da canção popular, apresentam características musicais alternativas à tonalidade, ligadas ao timbre, à textura e ao ritmo. É importante destacar que deixamos de lado a análise mais minuciosa do CD tendo em vista ser inoportuno o estudo detalhado da obra realizado pelo próprio autor. Ao invés disso, preferimos estudar e analisar os processos musicais e cancionais vistos ao longo do curso que resultaram na produção composicional em questão.

# CAPÍTULO 1

## CONSTRUÇÕES MUSICAIS NÃO TONAIIS

### 1.1. A não tonalidade na 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 gerada por 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:

Na ausência das forças tonal e temática, outros elementos tem sido empregados na elaboração de composições, a fim de determinar sua forma (...). Em várias composições do século XX, o principal elemento determinante da forma é a textura, geralmente com grande participação da dinâmica, do timbre e dos registros. (KOSTKA, 2006: 239)<sup>1</sup>

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, a organização musical a partir de blocos 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, o autor se concentra 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

---

<sup>1</sup> 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.

montagem: 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 peças do começo do século XX de compositores como Igor Stravinsky (1882-1971) e Claude Debussy (1862-1918). Do primeiro são exemplos as 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 Boulez<sup>2</sup>, em dois tipos de escritura musical: a escritura interna que se refere à 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 a utilização desta técnica,<sup>3</sup> observamos que o procedimento tradicional das tensões e resoluções harmônicas é abandonado em favor da justaposição de estruturas tímbricas e de complexos harmônicos estáticos sem qualquer funcionalidade tonal. Este novo tipo de organização se afasta radicalmente do pensamento discursivo presente na música europeia 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 narratividade 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

---

<sup>2</sup> Apud Zuben, 2005, p. 22-23.

<sup>3</sup> O primeiro apresenta blocos mais uniformes enquanto o segundo trabalha com blocos mais isolados e de dimensões irregulares.

colorística. Ao comentar procedimentos de criação presentes na obra do compositor francês Olivier Messiaen (1908-1992), Zuben faz a seguinte observação em relação aos acordes empregados:

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 precisa 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 de cada um deles numa forma que organize as ideias da peça. Abre-se, em suma, um campo vastíssimo para novas experiências musicais. Porém, de acesso mais restrito por tratar-se de uma prática menos sistematizada se comparada à prática da tonalidade.

Em *Ouvir o som*, são apresentadas outras propostas musicais do repertório moderno que tomam 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 *Klangfarbenmelodie*, como atesta a seguinte definição de Kostka para este

procedimento, coloca o timbre como dimensão funcional na mesma posição de importância que a variação de alturas em uma melodia:

Talvez a maior contribuição de Schoenberg tenha sido sua idéia de *Klangfarbenmelodie*, ou ‘melodia formada pela cor sonora’, na qual as progressões de timbres podem ser equivalentes em função à sucessão de alturas em uma melodia. (KOSTKA, 2006: 233)<sup>4</sup>

E mais adiante:

Talvez uma definição satisfatória da melodia de timbres seja ‘a constante reorquestração de uma linha ou sonoridade quando de sua produção ao longo do tempo’ (KOSTKA, 2006: 234)<sup>5</sup>

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”.<sup>6</sup> O termo *Klangfarbenmelodie* poderia ser mais apropriadamente utilizado, segundo Boulez<sup>7</sup> para a análise da quinta peça do mesmo opus 16 de Schoenberg, o *Recitativo Obligato*. Nesta peça constatamos uma alteração progressiva do timbre na dimensão horizontal, quando uma mesma melodia vai sendo costurada ou “re-orquestrada”, 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 Burkhart<sup>8</sup> 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 permanecendo fixa durante todo um trecho musical) - em *Farben*, as alterações da instrumentação são mais frequentes do que a variação das notas. Assim, a coloração timbrística da obra aparece

---

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> Perhaps a satisfactory definition of tone-color melody would be “the Constant reorchestration of a line or sonority as it proceeds through time”

<sup>6</sup> ZUBEN, 2005:76

<sup>7</sup> Apud Zuben, 2005, p.85.

<sup>8</sup> BURKHART, C. “Schoenberg’s *Farben*”. In: *Perspectives of New Music*, vol.12, Seattle, Washington University Press, 1973-1974, PP. 141-172. Apud ZUBEN, 2005, p. 76.

em permanente transformação, chamando a atenção do ouvinte para este aspecto sonoro.

Outro compositor a ser destacado pelo emprego do timbre em seu trabalho de criação seria Edgard Varèse (1883-1965). Em sua obra tem importância o procedimento de adição e subtração de elementos com o objetivo de transformação tímbrica das massas sonoras, o que determina conseqüentemente a forma musical da peça em oposição ao desenvolvimento convencional de motivos e temas. Dessa maneira, segundo Zuben, na obra *Ionisation* (1929-1931) para treze percussionistas, apesar da ausência de frases melódicas, observamos uma evidente clareza discursiva.

Este tipo de atividade composicional se relaciona ao que o autor denomina, no terceiro capítulo de seu livro, como *processo*. Isto é, a alteração contínua do som como recurso essencial da composição. Ideia 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, se destacam 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 das 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. Por exemplo, a ligação entre o ato da composição musical e um pensamento mais plástico. O trabalho com o som passa a ser 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)<sup>9</sup>

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.

---

<sup>9</sup> Apud Zuben, 2005, p. 128.

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 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 centrado em questões tímbricas. Pois 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. Desse modo, devemos entender este 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 apresenta elementos organizadores voltados para as relações triádico-tonais. (SALLES, 2009: 70)

## 1.2. A não tonalidade na canção popular

Vimos 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 comercial pôde incorporar este tipo de procedimento. Como se sabe, o plano musical da maioria das canções populares se baseia na harmonia tonal. Entretanto, tentarei indicar 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 da melodia com o texto verbal.

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<sup>10</sup>. Trataremos neste item, da primeira delas, a musical, já que as questões entoativas serão abordadas de forma mais detalhada no capítulo seguinte.

Segundo o autor, a tensividade musical da canção está fortemente ligada ao emprego tonal da harmonia triádica. Retomando um artigo de Marcello Castellana<sup>11</sup>, Tatit comenta a aplicação do princípio semiótico da *tensividade* na reflexão sobre os 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. Desse modo, a canção se configura como um jogo entre duas tensvidades: de um lado o fator entoativo (pois o pensamento do cancionista em relação à criação de melodias está geralmente ligado a um modo de dizer a letra e não a uma construção musical propriamente dita) e de outro o fator harmônico (já que a melodia da canção opera predominantemente 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

---

<sup>10</sup> O termo “cancionista” é empregado pelo estudioso desde a década de 1980 para designar o artista que se dedica à produção de canção popular (compositores, intérpretes, arranjadores, produtores, etc.). Tomo por base o artigo publicado em 20/02/1983 no jornal Folha de S. Paulo intitulado “Vocação e perplexidade dos cancionistas” (In: TATIT, 2007:99).

<sup>11</sup> Marcello Castellana: “L’Espace et les Structures Harmoniques”. *Actes sémiotiques* (Bulletin), VI, 28. Paris: EHESS, CNRS, 1983, pp.36-43. Apud TATIT, 2007:158.

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 neste momento - tendo em vista o estudo e a composição de canções populares cuja construção musical se distancia do sistema tonal - 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. Pois se a questão central é a tensividade, basta lembrarmos que ela não está presente apenas na tonalidade.

Vemos com bons olhos a ideia 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 dodecafonía, 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 a organização não tonal dos sons. Na música erudita este tipo de procedimento já é amplamente utilizado. Por exemplo, no primeiro movimento da peça *Quatour pour la fin du temps* (1941), Messiaen utiliza séries rítmicas com pulsações amétricas, e não acordes, para criar movimentos de tensão e relaxamento harmônicos.<sup>12</sup>

Assim, em uma canção não tonal observaremos procedimentos sonoros que, apesar de distantes da tonalidade, mantém esta mesma ideia de tensividade. Isto é, as relações significativas entre a música e o texto linguístico observadas em composições tonais ainda estariam presentes. Porém, a partir de uma proposta musical não tonal. 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

---

<sup>12</sup> ZUBEN, 2005: 51

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)

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

Neste mesmo livro, também encontramos passagens que comentam um importante gênero de canção comercial, o *rock*, especialmente interessante para o tema deste capítulo por 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 no pensamento harmônico 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 um ponto de ligação entre a esfera erudita e a esfera popular. O autor, que destaca a relação entre canção e literatura como fator da singularidade brasileira na produção de sua música popular, defende a ideia 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)”.<sup>13</sup> 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 certa produção erudita contemporânea. 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 inteiramente 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, também “fazer dançar”. Aqui, as preocupações entoativas ou corporais podem ser tão importantes quanto às preocupações musicais.

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. Por outro lado, a não utilização da harmonia tonal não se encontra somente na música de concerto europeia. Não é objetivo desta pesquisa realizar uma investigação detalhada sobre as características não tonais de manifestações musicais 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. Assim como a incorporação de dissonâncias intervalares no jazz pode ter surgido de sua natural propensão improvisatória e não de uma influência direta da música dos compositores eruditos do início do século XX. Da mesma forma, encontramos na música oriental e africana uma produção musical riquíssima que passa distante do sistema tonal europeu. E isto se relaciona com a análise que proponho em seguida.

---

<sup>13</sup> WISNIK, 1989: 57.

### 1.3. Análise da canção *Jóia* de Caetano Veloso

A canção *Jóia* de Caetano Veloso, gravada no LP de mesmo nome,<sup>14</sup> é um exemplo claro de uma composição popular baseada em um pensamento musical não tonal. Mas o interesse por este tipo de construção musical, ao invés da criação mais convencional de uma melodia acompanhada por harmonia de acordes, não é, neste momento, um fato novo na obra do compositor. O disco *Araçá Azul*<sup>15</sup> já realiza experimentações com a linguagem musical através de variados recursos: colagens, sobreposição de vozes, mudanças na velocidade de gravação, inversão da rotação, entre outras técnicas da música 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.

Jóia

Beira de mar  
Beira de mar  
Beira de maré 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  
Um momento de puro amor  
De puro amor

Começamos pela letra. Se a observamos isoladamente já podemos identificar uma clara simetria entre as suas duas estrofes. 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, revela um sentido comum aos dois momentos retratados. Vejamos então de que maneira este jogo se desenrola.

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

---

<sup>14</sup> VELOSO, 1975

<sup>15</sup> VELOSO, 1973

Beira de mar  
Beira de mar  
Beira de maré 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 suscita. “Copacabana” é nome próprio de uma conhecida praia carioca. Nome que tem origem em um elemento da cultura ocidental.<sup>16</sup> “Beira de mar”, por sua vez, nos indica um lugar mais indeterminado, como se representasse qualquer praia da América do Sul.<sup>17</sup> 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 as personagens (selvagem e menina) e as sociedades representadas por eles (povos indígenas e Brasil contemporâneo) 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 específica 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” usa da redundância para sublinhar esta euforia. A repetição do sentido de “louca total” em “completamente louca”, além de reforçar a intensidade desta loucura, dá ao verso uma forma irreverente - 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 cena. Neles os personagens, já ambientados em seus respectivos espaços, executarão

---

<sup>16</sup> A denominação teria surgido devido à igreja de Nossa Senhora de Copacabana fundada no local.

<sup>17</sup> Não ignoremos, contudo, a sugestão de uma identificação entre os dois espaços, já que “beira de mar” pode representar a própria praia de Copacabana em um período histórico anterior à chegada dos portugueses.

suas pequenas ações que serão avaliadas pelo “narrador” (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, nos sugere um gesto de certa forma sagrado. Como uma homenagem ao divino, estendendo os braços e tocando a fruta que vem do alto. 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” é a 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 aliterações do verso “Toca a coca-cola na boca”. Pois este recurso aproxima fortemente - pela semelhança sonora gerada pela repetição das sílabas “to”, “co” e “ca” - todos os elementos que compõem esta cena: a ação (toca), o objeto (coca-cola) e a personagem (boca). Vale dizer que esta característica sonora já está presente no verso anterior (na palavra “contente”). Assim, a harmonia presente no plano do conteúdo também se mostra nos elementos formais da letra da canção. Sigamos em frente.

Um momento de grande amor  
De grande amor

Um momento de puro amor  
De puro amor

Apesar da 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, e 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, observamos que este é o único ponto onde encontramos uma repetição de vocábulos, isto é, 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 destes versos praticamente permanecerem iguais 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, assimilando num único espaço elementos ou experiências tidas como contrárias. Tendo em vista o período histórico em que esta canção se insere (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 ganha certa carga de ironia. Pois o adjetivo seria mais adequado, como querem os “puristas”, ao momento do selvagem e não ao gesto da personagem cuja cultura é “impura” e completamente louca: uma mistura de elementos locais e estrangeiros.

O que importa, 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 são autênticos. Tanto a fruta como a coca-cola, que são o mesmo objeto afinal. 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.

Também sentimos essa ligação entre as duas cenas (elo no tempo, no espaço, no gesto) através dos elementos musicais presentes na canção. E estes elementos se aproximam das construções sonoras não tonais comentadas anteriormente. Vejamos de maneira detalhada.

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 ou 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 com uma 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 da sobreposição de ritmos e vozes sem um pensamento harmônico tonal. 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, p.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. E este aspecto temporal ligado à circularidade, a nosso 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, p.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 a partir dos diferentes aspectos musicais (ritmo, melodia e “harmonia”) como se manifesta esta circularidade.

Quanto ao ritmo, Wisnik observa como característica da música não europeia, uma estrutura formada pela sobreposição de figuras rítmicas irregulares, mas recorrentes, girando em torno de um centro, isto é, de um pulso.<sup>18</sup> 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 no exemplo 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<sup>19</sup>. 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 da valorização da pulsação, observamos a combinação de figuras irregulares. As vozes e o pandeiro/platinelas predominantemente dividem a pulsação binariamente através de colcheias. Já o atabaque divide o pulso em tercinas e o bongô divide de forma ternária o espaço equivalente a duas pulsações. Interessante notarmos esta ambivalência rítmica: figurações distintas que ao mesmo tempo se chocam e se combinam em prol de um tempo fundamental.

---

<sup>18</sup> WISNIK, 1989:78

<sup>19</sup> Trata-se possivelmente da corda mais grave do violão (nota Mi) aqui tocado como instrumento de percussão.

♩ = 108

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

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

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

Atabaque

Bongô

Pandeiro/  
platinelas

Pedal

Ex. 1 - Pulsação e divisão rítmica em *Jóia* de Caetano Veloso (regularidade e irregularidade).

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

♩ = 108

Voz  
Bei - ra de mar, bei - ra de mar, bei - ra de mar é na A - mé - ri - ca do Sul

Atabaque

Bongô

Pandeiro/  
platinelas

Pedal

Ex. 2 - Irregularidade métrica do canto em oposição à regularidade dos instrumentos de percussão em *Jóia* de Caetano Veloso.

Como observamos no exemplo acima, ao contrário das quatro linhas da percussão - que apesar das figurações ternárias 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, correspondendo 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 não tonal do que em obras ligadas à tonalidade. O autor destaca que estas mudanças nas indicações métricas “podem estar implícitas por haver um deslocamento de acentos ou pelo uso de síncopas”.<sup>20</sup> Kostka, ao tratar a 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 das melodias. No caso desta canção, que não foi concebida dentro de uma tradição escrita, vale apenas destacar 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.

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, p.79)

Em *Jóia*, percebemos claramente este procedimento melódico apontado por Wisnik. 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 passeio pelas notas da escala, como apontou o autor, se relaciona a uma ideia de circularidade e recorrência que é importante para o sentido da

---

<sup>20</sup> KOSTKA, 2006, p.116

canção como um todo: contribui para o efeito mencionado anteriormente de união entre os dois acontecimentos, do selvagem e o 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 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/letra:

1	2	3
Beira de mar Beira de mar Beira de maré na América do Sul  Copacabana Copacabana Louca total e completamente louca	Um selvagem levanta o braço Abre a mão e tira um caju  A menina muito contente Toca a coca-cola na boca	Um momento de grande amor De grande amor  Um momento de puro amor De puro amor
beira de maré na América do Sul	Um selva-gemle-vanta o braço	Um momen - to de grande amor De grande amor
2M 3m 2M	2M 2M 2M	2M 2M 3m 2M

**Ex. 3 - Características escalares em *Jóia* de Caetano Veloso: predomínio da escala pentatônica (fragmentos 1 e 3) e sugestão da escala de tons inteiros com a presença da nota Ré# (fragmento 2).**

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: 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 harmônico. Também é necessário assinalar que o uso de diferentes escalas e até 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, p.22)

O fato da escala pentatônica não possuir uma tônica fixa não apenas favorece um trabalho musical alternativo à tonalidade, mas também é 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, p.79)

Observamos então que a ideia de circularidade está 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 detida como se dá a relação entre esta estrutura melódica baseada nestas escalas e o texto poético de *Jóia*.

Como observamos no exemplo 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 Dó# (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 para a cena (um chão: beira de mar e Copacabana) a melodia também enfatiza este chão a partir de seu perfil descendente. Notamos inclusive que a nota mais grave do segmento (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 (nota Ré#). Esta nota sugere então o uso de uma escala de tons inteiros incompleta: Lá-Si-Dó#-Ré#. Obviamente, não nos interessa no momento definir por si só a escala utilizada na canção<sup>21</sup>. O importante é ressaltar que esta nota estranha à pentatônica dá a este trecho

---

<sup>21</sup> A denominação da escala não nos interessa muito aqui. Poderíamos explicar a presença desta nota (Ré#) como uma característica de modos orientais ou nordestinos que utilizam a quarta aumentada.

da letra uma tensão significativa, reforçada ainda pela direção ascendente da melodia. Esta tensão, a nosso ver, reforça o sentido de algo que está em ação: os gestos de ambos os personagens. Além disso, exerce função importante neste núcleo estrutural da canção já que insere um “problema” a ser solucionado. Uma proposição à espera de conclusão. Tensão e relaxamento. Quando nos debruçamos sobre o último segmento da letra - quando os gestos do selvagem e da menina são valorizados como momentos de grande e puro amor - percebemos que a escala pentatônica aparece completa:

**Ex. 4 - Escala pentatônica completa na melodia dos últimos versos de cada estrofe em *Jóia* de Caetano Veloso.**

É curioso 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, as palavras “puro amor” e “grande amor” são recobertas por melodias descendentes e por isso remetem às melodias/versos iniciais “beira de mar” e “Copacabana”. Isso faz com que este amor puro e grande dos dois personagens se ligue mais fortemente aos lugares em que se manifesta. A repetição melódica inicial faz com que a união entre os personagens e seus espaços seja ainda mais forte, mais harmônica, além de reforçar o sentido de circularidade da obra.

Em relação ao resultado polifônico da sobreposição de vozes nesta canção, notamos mais uma vez certa aproximação com a música não ocidental. Em *Jóia*, as três vozes se combinam em intervalos de 5J e 4J: na entrada do canto, por exemplo, da mais grave à mais aguda, temos as notas Fá#, Dó# e Fá# novamente (ver Exemplo 1). E as linhas melódicas se desenvolvem de forma estritamente paralela.

---

Conforme chamou a atenção Walter Garcia durante a apresentação oral deste trabalho em dezembro de 2012, poderíamos igualmente considerar a escala usada em *Jóia* como o modo Lídio.



Outro importante fator relacionado à ideia de circularidade é a utilização do chamado bordão, espécie de “tônica” que se repete por toda a música e sobre a qual circulam os ritmos e melodias. Como assinala Wisnik,<sup>22</sup> o movimento em torno de um “eixo harmônico fixo” é 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 na região grave, do início ao fim da obra. É interessante notar a relação entre o texto abaixo de Wisnik sobre a música não ocidental e as características observadas em *Jóia*: o movimento circular em torno de um ponto fixo (pulsação/bordão), a estaticidade harmônica, a significativa remissão ao chão e a sensação diferenciada do tempo - estes últimos, aspectos tão caros para o sentido de sua letra, pela conjugação do espaço e do tempo através dos gestos das duas 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 voos 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, p.80)

Como ficou claro no decorrer desta análise, priorizamos neste estudo uma abordagem musical e poética de *Jóia*. A nosso ver, isto foi suficiente para proporcionar uma leitura possível e coerente da obra. Outras abordagens, entretanto, devem lançar olhares que desvendem outras facetas desta canção, divergindo ou concordando com a análise proposta<sup>23</sup>. O estudo da relação entre melodia e letra realizado por Luiz Tatit,<sup>24</sup> por exemplo, pode reafirmar alguns aspectos mencionados acima. Assim, no que se refere aos três modos de compatibilização entre melodia e letra propostos pelo autor, temos na chamada tematização<sup>25</sup> o procedimento que predomina na canção *Jóia*. Pois,

---

<sup>22</sup> WISNIK, 1989: 78

<sup>23</sup> Por se tratar de um estudo ligado à área de música optou-se por uma análise mais musical da obra.

<sup>24</sup> O que seria uma análise baseada na linguagem da canção, diferentemente da análise musical e poética realizada aqui.

<sup>25</sup> Na tematização, ao contrário da figurativização (quando a relação entre a melodia e o texto verbal se dá a partir de motivações ligadas à entoação da fala), observa-se uma reiteração rítmica e melódica cuja repetição de padrões sonoros se relaciona a fixação de um tema ou ideia (como em “Garota de Ipanema” em que a melodia reiterada constrói a reiteração do balanço da moça que passa) (TATIT, 1986, p.52). Trataremos deste assunto no segundo capítulo.

como vimos, esta canção apresenta uma evidente reiteração rítmica e melódica que ajuda a materializar a ideia de circularidade tão importante para a sua letra.

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

Enfim, percebemos ao longo desta análise que muitas características sonoras de *Jóia* afastam-na da tradição de composição de canções no Brasil, predominantemente ligada aos procedimentos da tonalidade. Em vez 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 erudita do século XX e na música não ocidental. Além disso, observamos que a aproximação com a não tonalidade pode ser feita através de um paralelo mais efetivo com a música oriental ou africana e tal 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.

## CAPÍTULO 2

### A LINGUAGEM DA CANÇÃO POPULAR

#### 2.1. O caráter entoativo da canção popular

Neste capítulo, trataremos a relação entre a melodia da canção popular e a melodia da fala com intuito de apresentar o que seria uma linguagem própria da canção, diferenciando-a da linguagem musical<sup>26</sup>. Para abordar este 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 na questão da entoação e fundamentação teórica na semiótica francesa de Greimas e de seus continuadores<sup>27</sup>. Para o autor, sobretudo no Brasil, há 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 canção funcionam de maneira semelhante aos processos de adequação de uma frase verbal e sua entoação na língua oral. Assim, os cancionistas, de modo inconsciente e espontâneo, fazem uso das inflexões entoativas da fala, permitindo 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 de grande parte dos cancionistas, 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)

---

<sup>26</sup> Usaremos inclusive o termo “cancionista” para diferenciar o compositor de canção popular do “compositor-músico”, geralmente mais dedicado à área instrumental ou à música cantada em que a entoação da fala é deixada de lado em prol de uma organização propriamente musical.

<sup>27</sup> Tendo em vista a análise de Luiz Tatit utilizar não apenas recursos musicais, mas também elementos trazidos da linguística e da semiótica francesa, usaremos uma terminologia estranha aos estudos da teoria musical. Entretanto são termos de fácil acesso e muito necessários para o tipo de análise da canção popular que queremos realizar neste trabalho.

Dessa forma, ao tomarmos contato com qualquer tipo de canto composto por melodia e letra, esperamos inconscientemente encontrar nele características presentes na fala que ouvimos no cotidiano. E esta relação entre canto e fala garante uma comunicação eficiente entre o cantor/compositor e o ouvinte: o gesto oral do cantor 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”.<sup>28</sup> 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 algo extremamente caro à produção de música cantada, isto é, um elemento importante para o envolvimento do ouvinte (que reconhece os torneios familiares de sua língua) com a obra. Assim, conforme Tatit, esta relação entre a voz que fala e a voz que canta produz o encantamento e a eficácia da canção.

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 fala. 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

---

<sup>28</sup> ROUSSEAU, 1978:186.

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 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, parece haver, por parte do público, a expectativa de sentir uma pessoa em sua “aparência de vida real” por trás da música da canção. Mas este entrecruzamento das 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<sup>29</sup>

No momento, o que importa 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)

---

<sup>29</sup> Apud ZWILLING, 2007:84

Esta questão entoativa, além de evidenciar o aspecto popular da canção também nos ajuda a diferenciar os procedimentos observados na música instrumental daqueles procedimentos presentes na 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 processo criativo). Em grande parte da produção vocal erudita o foco se encontra principalmente no aspecto sonoro, ou seja, na construção melódica, nas relações entre a harmonia e as notas da melodia, na instrumentação, etc. Obviamente esta construção musical é realizada sempre embasada no sentido do texto poético. Porém, a forma artística utilizada é diferente da forma adotada pelo cancionista. Uma exploração mais efetiva da fala, por exemplo, com uma melodia que se limita à repetição de pouquíssimas notas 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. Geralmente é o seu principal material criativo (tendo em vista que grande parte dos cancionistas tem pouquíssimos recursos musicais quando comparados aos conhecimentos de um compositor erudito).

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 intersemiotividade 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)

Em relação a esta oposição entre o trabalho do compositor-músico e do compositor-canicionista, penso ser produtivo tratá-los como processos artísticos distintos, ou melhor, como linguagens distintas. Apreciar a canção popular pela maneira entoativa de seu canto não impede que se aprecie, na mesma medida, a música vocal mais experimental de Luciano Berio, por exemplo. 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.

A separação entre canção e música deve ser aproveitada com finalidade de análise e estudo, nunca como uma prescrição a ser seguida por artistas e críticos. Pois, na prática, observamos o entrecruzamento das duas linguagens. A canção popular brasileira é uma manifestação artística muito dinâmica que frequentemente estabelece relações não só com a música de concerto, mas também com a poesia erudita. A meu ver, o estudo de Luiz Tatit não desconhece nem despreza a influência destas artes eruditas e da música popular instrumental na canção. Pretende apenas demonstrar que o centro da questão não está nela: pois não é necessária a presença da poesia ou da música para haver canção. 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.

## 2.2. Oralidade e vocalidade

Quando examinamos o elemento essencial da canção, isto é, a combinação entre melodia e letra, observamos que há um permanente movimento entre dois impulsos criativos opostos: a *força entoativa* e a *forma musical*.<sup>30</sup> 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* (terminações das frases verbais nas diversas situações de fala), é, sob este ponto de vista, mais imprevisível. As leis musicais, ao contrário, ao proporem os seus padrões motivicos com suas escalas e ritmos metrificadas, funcionam como uma espécie de controladoras

---

<sup>30</sup> TATIT, 2008:52

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 polos, 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 polo 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)

Interessante notar que esta oscilação presente na canção popular também pode ser observada em diferentes períodos da história da música europeia. Em sua manifestação mais remota - a prática do cantochão ou canto gregoriano - já constatamos a convivência destas duas tendências composicionais opostas. Geralmente, essas peças litúrgicas da igreja católica são classificadas a partir da relação que se estabelece entre as notas e as sílabas do texto<sup>31</sup>. 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 então 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

---

<sup>31</sup> PALISCA, 2007: 60

vozes executam simultaneamente textos diversos (motetos politextuais) que são frequentemente escritos em diferentes línguas (motetos polilinguísticos). Em contraposição, o *conductus* apresenta uma polifonia mais contida o que permite a 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 conducto*], 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)

Esta complementaridade entre as 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 priorizam 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 do equilíbrio: o moteto pendia demasiadamente para o lado da forma musical.

A própria ópera, uma das maiores expressões da música vocal europeia, 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 da 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 exibir 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 italiana de Florença, um grupo de intelectuais helenistas que, amparados por estudos da cultura musical da Antiguidade (cuja principal expressão era a monodia), defendiam 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”.<sup>32</sup> 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 do seu tempo. Para Rousseau, a melodia do canto estava se distanciando 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

---

<sup>32</sup> PALISCA, 2007:320.

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 se interessa 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 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. Neste caso, no entanto, o abandono da entoação não é algo que prejudica a fruição estética. Pelo contrário, não havendo nenhuma intenção em aproximar-se da fala nos mesmos moldes das melodias de canções populares (o que certamente limitaria em muito os experimentos musicais), Berio pôde avançar em relação ao desenvolvimento dos aspectos essencialmente sonoros. Mas sempre 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 a outra, já que atuam em territórios claramente distintos. Na composição erudita, em geral, o trabalho com a palavra está bem mais ligado à leitura do poema escrito do que à expressão falada do texto.

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. A partir da gravação da leitura do texto em fita magnética, esta peça trabalha diretamente com a matéria sonora verbal na formação de elementos musicais como estacatos, 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 inclusive transformará significativamente sua obra vocal não eletrônica<sup>33</sup>. Em seu texto “Poesia e música: uma experiência” (1959)<sup>34</sup>, Berio

---

<sup>33</sup> Ver: ZUBEN, 2007:12.

<sup>34</sup> Utilizamos aqui a tradução de Flo Menezes presente no livro *Música eletroacústica: história e estéticas* (MENEZES, 1996: 121-129).

afirma a 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 quadro onde transitaria a música cantada. Temos então 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 o trabalho com a oralidade a partir da exploração de gestos da fala e de expressões emotivas como, por exemplo, a 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 enquanto potencialização da fala cotidiana. Como dissemos anteriormente, a expressividade nesse caso não reside na simulação da fala. É outro o contrato e o contato com o ouvinte.

É interessante observar que em Berio há um “excesso” de vocalidade que não encontramos na maioria da produção de canções populares. 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 somente 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*. Pois na canção popular essa emissão coloquial é um fator incontornável caso se queira atingir um momento de presentificação locutiva<sup>35</sup>. Isto é, 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, observamos que este trânsito entre a vocalidade e a oralidade é encontrado não somente nos acontecimentos históricos da música europeia, mas também, como não poderia deixar de ser, no interior do repertório popular de canções. Por exemplo, encontramos uma predominância da *forma musical* em compositores como Arrigo Barnabé e Guinga. Em ambos, muitas vezes, as questões sonoras saltam à frente do aspecto entoativo. Em *Clara Crocodilo* (1980) 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 resulta numa execução muito pouco natural do texto. Assim, notamos na produção desses dois artistas uma sensibilidade e uma necessidade estética mais musical. Isto porque são músicos antes de serem cancionistas. Não por acaso 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 letra.<sup>36</sup> Finalmente, é

---

<sup>35</sup> Segundo Luiz Tatit, o ouvinte passa a aceitar como “verdade” algo que é dito de “forma verdadeira”. Assim, este processo de interação entre o cantor e o público estaria ligado a um forte sentido de “presentificação locutiva” capaz de assegurar a sua eficácia e o seu encanto: “O primeiro [cantor] tenta fazer com que o segundo [público] reconheça, na canção, uma situação de locução possível na vida cotidiana. Em outras palavras, a persuasão (...) 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)

<sup>36</sup> TATIT, 2002: 212 (Falaremos mais sobre isso no item 2.3.1 dedicado à figurativização).

interessante observar que podemos encontrar no interior de uma mesma canção este alternância entre a *força entoativa* e a *forma musical*. Como aponta Tatit, em muitas composições de Ben Jor (como também notamos, por exemplo, em *raps* de Gabriel O Pensador ou do grupo Racionais MC's<sup>37</sup>) há uma primeira parte marcadamente entoativa que desemboca num refrão absolutamente estabilizado pela forma musical. Eis a importância do equilíbrio entre as duas tendências. Equilíbrio que está presente 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 entoativa, devessem ser satisfeitas.

### **2.3. A abordagem semiótica aplicada à canção**

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 amparado por elementos 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.<sup>38</sup> Vejamos então de que maneira opera cada um destes três artifícios cancionais.

#### **2.3.1. Figurativização**

O processo de figurativização é talvez o aspecto de maior importância dentro do estudo da canção proposto por Tatit. Isto porque é o contrapeso em relação aos outros

---

<sup>37</sup> Exemplo disto é a canção *Fórmula mágica da paz* (In: CD *Sobrevivendo no Inferno*, Cosa Nostra/Zambia, 1997). Esta canção possui um refrão estabilizado pela forma musical. Isto não quer dizer, porém, que o seu sentido seja semelhante ao sentido que este tipo de procedimento assume nas obras de Gabriel O Pensador, por exemplo. Em *Fórmula mágica da paz*, a repetição musical do refrão assume mais um sentido de reiteração da busca e do sofrimento do que uma confraternização com determinados valores, como é comum em grande parte das canções tematizantes.

<sup>38</sup> TATIT, 2007:169



**Ex. 6 - 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 3m (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.

♩ = 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

**Ex. 7 - 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 como 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 a 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”,<sup>40</sup> 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.

E no en-tan-to di-fe-ren-te-men-te de O-sa-ma e Con-do-lee-za eu não a-cre-di-to em Deus

**Ex. 8 - *Diferentemente* de Caetano Veloso (Zü e Zie, 2009).**

O caráter conclusivo 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, significa 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. Então, o que se observa é que geralmente a asseveração se faz por meio da 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)

<sup>40</sup> TATIT, 2007: 170

Outra articulação tensiva apontada por Tatit é a *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.

♩ = 108

No pal - co, na pra - ça, no cir - co, num ban - co de jar - dim\_\_\_\_\_

Cor - ren - do no es - cu - ro, pi - xa - do no mu - ro Vo - cê vai sa - ber de mim\_\_\_\_\_

**Ex. 9 - 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 que o primeiro). A frase inicial reitera a nota Lá e termina com a mesma altura, após uma rápida passagem pelos graus imediatamente inferiores Sol-Fá-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 (Fá#), 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, observamos a ausência de ascendência ou descendência nas duas primeiras frases. A primeira mantendo-se sobre a nota Lá e a segunda sobre a nota Fá#. Apenas quando a melodia desce para o grave (comp. 8-9) sentimos uma terminação, tanto no plano musical quanto no 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 certas configurações de melodias do cantochoão, nos primórdios da história da música europeia: 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 ligados ao pensamento entoativo da melodia. 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 constituir um importante recurso para o compositor de canções, no sentido da estabilização menos rígida da melodia para que possa abarcar uma letra que aumenta ou diminui conforme a necessidade do que precisa ser dito. Trata-se da composição de canções com 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

**Ex. 10 - *Que maravilha* de Jorge Ben Jor e Toquinho.**

Neste exemplo, quando comparamos apenas as duas primeiras estrofes da canção, 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 segmentos<sup>41</sup>. Se compararmos cada um dos segmentos da primeira estrofe com o seu correspondente da segunda, veremos que na repetição, o compositor subverteu 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 levare 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

<sup>41</sup> 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.

poéticas de “Mas assim mesmo eu vou correndo” tornam-se doze em “Toda molhada linda e despenteada”<sup>42</sup>. 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”.<sup>43</sup> 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, em razão das suas características artísticas próprias, a interpretam com versões significativamente distintas. Toco neste ponto, pois a diferença entre elas pode nos indicar a preocupação mais entoativa em uma e a preocupação mais musical em outra, isto é, 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

---

<sup>42</sup> 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.

<sup>43</sup> TATIT, 2002:212

“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 certa relação com a fala, que geralmente é redundante para enfatizar uma determinada ideia 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 fundamental para a construção do sentido da melodia com a letra.

♩ = 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

Ex. 11 - *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”).<sup>44</sup> 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 afirmação comum, mas também como uma espécie de conclusão de um *turno conversacional*, que retoma e enfatiza o 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

<sup>44</sup> 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

figurativo. Explicá-la apenas com elementos musicais resultaria, portanto, numa análise improdutiva ou, no mínimo, incompleta.

Por fim, segundo Tatit,<sup>45</sup> o procedimento figurativo de compatibilização entre melodia e letra, mesmo que não seja prioritário para canções 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 sempre um grau mínimo de figurativização necessário para que a melodia se relacione com o conteúdo da letra de maneira convincente.

### **2.3.2. 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 do 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 fator pelo qual a canção tematizante está intimamente ligada aos gêneros musicais de dança, onde a reiteração rítmica é fundamental.

---

<sup>45</sup> TATIT, 2002:119

♩ = 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

**Ex. 12 - 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 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”. Neste “estilo”, os estímulos corporais deflagrados pela canção têm relação estreita com o seu tema.<sup>46</sup> 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 ideia. Cria-se, então, uma relação motivada entre tal ideia (natureza, baiana, samba, malandro) e o tema melódico erigido pela reiteração (TATIT, 2002:23)

<sup>46</sup> TATIT, 2002:150

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.<sup>47</sup> 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 ideia a ser materializada. Vejamos então, de maneira 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

Ex. 13 - *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 que a extensão deste motivo inicial de duas notas, triplicando 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 quebra do padrão melódico-rítmico. Podemos

<sup>47</sup> TATIT, 2002: 23

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 força entoativa desestabilizadora, mas sim por vontade musical do intérprete desejando 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 tampouco 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.

### **2.3.3. Passionalização**

O terceiro e último processo de compatibilização é aquele em que a melodia apresenta uma desaceleração (comparada a aceleração do processo tematizante, necessária por seu apelo corporal nos gêneros de dança) pelo uso de figuras de maior duração. Além disso, observa-se nas canções onde a passionalização é fator decisivo, uma ampliação significativa da tessitura do registro vocal e maior presença dos saltos intervalares. As tensões musicais advindas deste tipo de procedimento (por exemplo, com notas prolongadas em região aguda) têm, segundo o autor, correspondência direta

com as tensões já presentes no conteúdo da letra que geralmente trata o 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)

Vejamos 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

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

**Ex. 14 - *Cantiga* de Dorival Caymmi.**

Nesta 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 6m (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 mais aguda é de uma 4J: 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 tais 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 do exemplo 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 -

**Ex. 15 - 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 Mi<sup>6</sup> 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 8J, 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.<sup>48</sup> Na prática, no interior de uma mesma canção há uma integração entre os três recursos composicionais, mesmo que um deles acabe se tornando proeminente.

Quem compõe canções concebe melodias por intermédio de leis musicais e leis linguísticas (...). Valendo-se de leis musicais o compositor detona os processos de tematização e passionalização. Com o que chamo de leis linguísticas, a figurativização. Partindo de um lado ou de outro, o cancionista só termina seu trabalho quando opera a integração entre leis musicais e leis linguísticas. (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 simultaneamente. 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 a 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 neste trabalho aprofundarmos a análise dessas canções, desejo apenas destacar a natural convivência entre os diferentes processos cancionais. Para encerrar este item, vale considerar uma rápida mas importante observação do próprio Luiz Tatit a respeito da 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)

---

<sup>48</sup> TATIT, 2002:24

## CAPÍTULO 3

### PROPOSTA COMPOSICIONAL: CD *O HÁBITO DA FORÇA*

O objetivo deste capítulo é realizar um breve comentário a respeito da atividade de composição realizada ao longo da graduação e que resultou na gravação do CD *O Hábito da Força* da Filarmônica de Pasárgada. Primeiramente, é importante ressaltar a relação entre a atividade de análise e a atividade de criação que está presente neste trabalho. Pois aqui foram aproveitados procedimentos composicionais da música erudita observados através de análises realizadas no decorrer do curso. É necessário destacar, no entanto, que a maneira pela qual se deu este processo de criação (composição a partir da análise e observação de outras peças) está mais ligada ao trabalho do compositor erudito do que a produção do cancionista. Este, como vimos anteriormente, tem uma experiência criativa predominantemente intuitiva. Raramente chega a analisar formalmente uma obra com o intuito de angariar materiais para sua futura composição. Se isto ocorre, é de maneira inconsciente a partir de sua vivência artística específica, no seu contato com gêneros e experiências musicais diversas. Aqui, contudo, a análise teve grande importância para a seleção de elementos da linguagem musical não tonal que pudessem participar da proposta de criação do projeto. Tendo em vista o caráter acadêmico do trabalho, esta atividade de análise e composição foi feita de maneira mais sistematizada. Ao contrário da canção *Jóia* de Caetano Veloso cuja experimentação com a linguagem musical foi concebida de maneira mais intuitiva. Em todo caso, de modo intuitivo ou sistemático, 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 desde a bossa nova passando pelo tropicalismo e por compositores da chamada Vanguarda Paulista da década de 1980.

Em segundo lugar é necessário destacar que este trabalho de criação se dedicou não apenas à construção da melodia e da letra, mas, sobretudo, à composição da canção como um todo. Como vimos no capítulo dois, a relação entre o texto verbal e a linha melódica tem um papel central na construção do sentido de uma canção popular. Trata-se do núcleo da composição. Entretanto, a letra pode estabelecer contatos significativos não apenas com a melodia do canto, mas também com o plano musical mais amplo: arranjo, instrumentação e a própria interpretação. Afinal, na constituição do sentido de

uma obra não participa apenas o seu núcleo. Outros elementos são de grande importância, mesmo que estejam sempre girando em torno deste eixo fundamental que é a junção entre a melodia e a letra. Aqui, tentamos estabelecer uma correspondência significativa entre a letra e este plano musical mais amplo. É interessante lembrar que este tipo de proposta estética está presente na tradição da música erudita vocal pelo menos desde o século XVII. 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. O 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. E veremos que esta questão é importante para o trabalho de criação aqui proposto.

Ao conceder maior importância à expressividade das palavras do texto, a quem a música deveria rigorosamente seguir, a *seconda pratica* 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 afetos presentes no texto.

Importante notar que, paradoxalmente, 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. Pois 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)

Obviamente, esta manifestação artística da *seconda pratica* se insere em um universo muito distinto do universo da canção popular. Entretanto, ela é de certa forma

“inspiradora” para o trabalho de criação aqui proposto. Pois as soluções musicais empregadas podem ser justificadas pela expressão do texto. Da mesma forma, a letra sempre norteará os materiais musicais aqui empregados. A correspondência entre o texto e a música (que para Monteverdi se dava a partir da busca por novas soluções contrapontísticas) será pensada a partir de um trabalho musical alternativo à harmonia tonal. Tentaremos então equilibrar a tensividade entoativa e o sentido poético do texto em uma organização musical baseada em texturas, timbres e ritmos. Além da relação entre a melodia e o texto linguístico, espera-se que a composição musical como um todo também possa se relacionar com a letra de maneira a potencializá-la. Dito isto, vejamos como estão presentes nas canções os elementos musicais não tonais estudados anteriormente<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> Pretendemos fazer apenas breves comentários acerca da estruturação das canções e dos materiais empregados. Por motivos óbvios, não cabe aqui analisar detalhadamente as canções compostas.

### **3.1. *Enfartando Tinhorão***

Em *Enfartando Tinhorão* foi trabalhada a ideia estudada no início desta monografia acerca de construções musicais que organizam o discurso através de blocos sonoros. Como observamos no primeiro capítulo, trata-se da justaposição de unidades sonoras de certo modo “autônomas” em uma construção não linear. Entretanto, esta técnica de montagem não foi aplicada de maneira aleatória. Nesta canção, o discurso se estrutura a partir de uma simetria: no início e no final da obra há citações de músicas muito populares (no sentido de quase folclóricas): a quadra carnavalesca anônima e o refrão de *Pelo Telefone* (conhecido como o primeiro samba gravado). Além disso, após a quadra inicial temos um cluster realizado pelo acordeon e antes da citação de *Pelo Telefone* temos um cluster de vozes que interpretam os textos de José Ramos Tinhorão.

Assim, o procedimento tradicional de tensões e resoluções harmônicas foi deixado de lado em favor da combinação não linear de estruturas sonoras mais independentes, sem funcionalidade tonal. Muito embora tenhamos certas polarizações em determinadas notas e sentidos de tensão e conclusão, não é através da harmonia tonal que isto ocorre. O violão, por exemplo, é tratado mais ritmicamente do que harmonicamente mesmo quando executa acordes. Pois o interesse está mais no resultado timbrístico do que na progressão harmônica.

### 3.2. *O hábito da força*

No núcleo desta canção que por sua vez ocupa o centro do disco, há uma referência ao poema “Maçã” de Manuel Bandeira<sup>50</sup>, mais precisamente ao verso “Palpita a vida prodigiosa”.

Maçã

Por um lado te vejo como um seio murcho  
Pelo outro como um ventre de cujo umbigo pende ainda o cordão placentário  
És vermelha como o amor divino.

Dentro de ti em pequenas pevides  
Palpita a vida prodigiosa  
Infinitamente

E quedas tão simples  
Ao lado de um talher  
Num quarto pobre de hotel.

Exatamente no meio do poema está o verso “Palpita a vida prodigiosa”. E no centro deste verso a palavra vida<sup>51</sup>. O eu-lírico vê numa simples maçã o palpitar da vida, o seu milagre escondido. O que inspirou, na canção, o palpitar da vida que surge inesperadamente na rotina previsível de um domingo<sup>52</sup>. Em *O hábito da força*, as frases da letra (com exceção do verso central) tem predominantemente a mesma métrica e acentuação (versos de 6 sílabas poéticas com acentuações na segunda e na última sílaba) em consonância com a ideia de uma vida monótona, que não palpita. O trecho central, diferentemente dos demais, contém 8 sílabas poéticas e acentuações em lugares diferentes. No plano musical a “monotonia” está presente na marcação rítmica regular dos instrumentos, sobretudo do violão. E na parte central, momento em que a vida palpita, o arranjo apresenta maior irregularidade rítmica e densidade sonora.

---

<sup>50</sup> In: BANDEIRA, 1993: 168

<sup>51</sup> Ver análise deste poema realizada por Davi Arrigucci Jr. Em *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

<sup>52</sup> O caráter de duração infinita presente no poema de Bandeira (a vida que palpita “infinitamente”) também determinou a posição desta canção dentro do conjunto do disco. Pois é a faixa de número 8, Algarismo que colocado na horizontal representa o símbolo matemático do infinito (o que colabora para a ideia de uma estrutura que parte do centro em direção às pontas).

2 vozes  
pal - pi - tou Pal - pi - tou

Fagote

Trombone  
*f* *gliss.*

Violão elétrico  
*f* [sul pont]

Minimoog

Contrabaixo elétrico

Percussão  
*f* [CAIXA SEM ESTEIRA]

Electronics  
SAMPLE: PEQUENOS TRECHOS DE CANÇÕES DO DISCO  
"O HÁBITO DA FORÇA" (PRÉ-EDITADOS)

**Ex. 16 - O Hábito da Força (comp. 11 e 12)**

O pensamento musical empregado para construir o contraste entre este trecho central e o restante da canção se pautou na questão rítmica (regularidade e irregularidade) e na questão textural (diferença de densidade sonora entre os dois trechos). Assim, na organização destes elementos não houve um trabalho harmônico ligado à música tonal. A maior tensão do fragmento exemplificado acima se deve a maior densidade sonora, irregularidade das figuras rítmicas e intensidade. Mas não se relaciona a uma progressão determinada de acordes. O violão inclusive, se restringe ao intervalo de segunda maior executado ao longo de praticamente toda a canção.

Violão elétrico  
*mp* [sul tasto]

**Ex. 17 - O Hábito da Força (intervalo de 2M executado pelo violão)**

### 3.3. *Tb*

Assim como em *Enfartando Tinhorão*, em *Tb* temos igualmente a presença do corte na justaposição entre a primeira parte e a segunda parte da canção. O início, construído de forma mais tonal contrasta com a parte B organizada de maneira mais “horizontal” (ou contrapontística) do que harmônica. Assim, a característica de ambiguidade e inconstância da personagem feminina para a qual o eu-lírico se dirige está presente também na construção musicalmente ambígua. Se em *Enfartando Tinhorão* o violão tinha um papel mais rítmico do que harmônico, em *Tb* este instrumento executa melodias paralelas ao canto que vão sendo assumidas por outros instrumentos (trombone e fagote) sem, no entanto, formarem, no plano vertical, acordes que remetam às funções tonais.

### 3.4. *Conceição e Fiu fiu*

Estas duas canções foram compostas com base no gênero de canção popular conhecido como funk carioca. Este estilo me pareceu muito 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 timbrísticos (vozes “faladas” ou “gritadas” sem altura definida). Observamos nesse repertório a ausência de progressões harmônicas (praticamente inexitem instrumentos capazes de fazer acordes) ou de melodias que remetam à tonalidade. Pelo contrário, notamos um trabalho musical que se volta para o aspecto propriamente sonoro. Temos o uso de timbres diferenciados de percussão eletrônica, de vozes e de instrumentos melódicos. As melodias que por vezes estabelecem um contraponto com a melodia da voz não remetem 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 de música popular considerados mais “sofisticados” (como o jazz ou a bossa nova) que operam a partir de elementos musicais mais convencionais baseados na tonalidade e na harmonia de acordes<sup>53</sup>.

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 e no *rap*). Além disso, identifico nesta composição a possibilidade de conciliar a linguagem da canção com uma linguagem musical mais experimental: em *Conceição e Fiu fiu* tentamos combinar uma melodia “cancional” (com forte valor entoativo) com um acompanhamento musical construído a partir de ritmos, texturas e timbres. Pensamos

---

<sup>53</sup> Obviamente estes gêneros possuem ramificações estéticas que também dialogam com a música erudita contemporânea. Aqui, queremos apenas notar o fato de que os exemplos musicais mais difundidos destes gêneros, ao contrário do funk carioca, trabalham com sonoridades mais convencionais.

que esta experiência pode soar familiar ao ouvinte de música popular, pois 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* e *Fiu fiu*. 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, procuramos explorar timbres diversos, obtidos de forma eletrônica (o uso de ruídos e sons concretos como a voz de um locutor de rádio na parte instrumental de *Conceição*) ou acústica (a colocação de um chaveiro de metal preso entre as cordas do contrabaixo elétrico produzindo a impressão de um som “distorcido” em *Conceição*).

## CONCLUSÃO

Uma das questões centrais levantadas durante este trabalho foi o entendimento da canção popular como uma linguagem específica. 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.

Tendo em vista a significativa importância e difusão da canção popular dentro da cultura brasileira, mostra-se urgente o seu estudo a partir de critérios de análise rigorosos. Assim, acredito ser de fundamental importância o estudo da canção realizado por Luiz Tatit, fornecendo um aparato teórico para a análise desta linguagem assim com a linguística saussuriana fez com o estudo da língua no início do século XX. A linguística moderna abandona o caráter prescritivo das gramáticas normativas e o estudo tradicional da língua, para tomar uma posição científico-descritiva, compreendendo e 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 apenas parcialmente compreendida quando examinada unicamente através de ferramentas da teoria musical sem que se perceba a presença de seus procedimentos específicos.<sup>54</sup> 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. Assim, ao invés de encaixar a obra em determinada teoria, devemos procurar a teoria mais adequada para abordar de forma mais eficiente cada obra. Verificamos então a impossibilidade de realizar uma leitura convincente de grande parte das canções populares com o aparato teórico da música erudita.

Obviamente, significaria outro equívoco desconsiderar a presença da linguagem musical nas produções cancionais. A abordagem de Luiz Tatit não desconhece nem despreza a presença da música erudita, da literatura ou da música popular instrumental

---

<sup>54</sup> Na canção analisada ao final do primeiro capítulo, *Jóia* de Caetano Veloso, optamos por uma análise musical da obra tendo em vista o tema deste trabalho: pesquisa de procedimentos não tonais presentes em canções populares. No entanto, não deixamos de comentar sobre o processo de compatibilização entre letra e melodia em *Jóia*, nos termos de Luiz Tatit (presença da tematização).

na canção. Pretende apenas demonstrar que o centro da questão não está nela: pois não precisa haver a influência da poesia ou da música instrumental para haver canção, sendo este, inclusive, o caso de boa 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 entrarão na conformação de seu estilo cancional. Interessante destacar que o estudo de Tatit aborda a canção em termos de linguagem, não se preocupando *a priori* com a apreciação de valores estéticos. Por isso suas colocações geram polêmica nos meios da crítica musical onde o juízo estético é uma preocupação constante.

Foi igualmente interessante constatar que a oposição entre as tendências artísticas da oralidade e da vocalidade está presente em diversos momentos na história da música europeia, como um movimento pendular entre dois impulsos criativos. A melodia da música cantada estaria então sujeita à alternância entre as influências da linguagem oral (melodia mais próxima da fala) e as influências da linguagem musical (melodia mais estruturada musicalmente). No cantochão: melodias silábicas *versus* melodias melismáticas. Na *Ars Antiqua* (séculos XII e XIII): *conductos versus* motetos. A monodia da Camerata Fiorentina *versus* contraponto vocal dos madrigais italianos. Na ópera, recitativos *versus* árias. A reforma de Gluck *versus* exibicionismos do bel canto. Mais uma vez observamos o necessário equilíbrio entre as duas tendências. Como se as duas forças, musical e oral, precisassem ser contempladas.

Por fim, outro resultado significativo para este trabalho foi vislumbrar a possibilidade de combinar o pensamento musical não tonal com a linguagem da canção. Como observamos anteriormente, a tensividade da melodia/letra pode estabelecer um diálogo com a tensividade do plano musical fundado em questões mais *sonoras* do que tonais. Dessa forma, ao invés de resultar das relações entre as tríades tonais a tensividade 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, a textura ou o ritmo. Na canção *O Hábito da Força*, por exemplo, tentamos experimentar esta combinação entre a linguagem da canção e a linguagem musical não tonal. Pois as tensões e relaxamentos,

como reflexo direto da letra da canção, são atingidos através do trabalho com a textura (maior ou menor densidade) e com o ritmo (regularidade e irregularidade). Sem usarmos recursos da tonalidade.

## BIBLIOGRAFIA

- BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. São Paulo: Edições 70 (coleção Signos 42), 1984.
- CANDÉ, Roland de. **História universal da música**. Volume 1 e 2. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- HARNONCOURT, Nikolaus. **O diálogo musical: Monteverdi, Bach e Mozart**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.
- KOSTKA, Stefan M. **Materials and Techniques of Twentieth-Century Music**. 3ª edição. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2006.
- MENEZES, Flo (org.). **Música eletroacústica: história e estéticas**. São Paulo: Edusp, 1996.
- PALISCA, Claude V. & GROUT, Donald J. **História da música ocidental**. 4ª edição. Lisboa: Gradiva, 2007.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, **Ensaio sobre a origem das línguas**. In: Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril cultural, 1978.
- SALLES, Paulo de Tarso. **Villa-Lobos: processos composicionais**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.
- STASI, Marcello. **Platão, palavra e harmonia na monodia dramática da segunda prática**. Tese de doutorado, UNICAMP, 2009.
- TATIT, Luiz. **A canção: eficácia e encanto**. São Paulo: Atual, 1986.
- \_\_\_\_\_ **O cancionista**. São Paulo: Edusp, 2002.
- \_\_\_\_\_ **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004
- \_\_\_\_\_ **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.
- VELOSO, Caetano. **Araçá azul**. LP 6349054. Philips, 1973.
- VELOSO, Caetano. **Jóia**. LP 6349132. Philips, 1975.
- WISNIK, José Miguel. **O Som e o sentido**. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- ZUBEN, Paulo. **Ouvir o som: aspectos de organização na música do século XX**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- ZWILLING, Carin. “A expressão dos afetos na canção renascentista”.. In: **Arte e cultura Santa Marcelina** ano1, n. 1. São Paulo: FASM, 2007.