UESPI

2014

LITERATURA E MÚSICA: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DAS CANÇÕES *ONTEM, AO LUAR, FLOR AMOROSA E CABÔCA DE CAXANGÁ*, DE CATULO DA PAIXÃO CEARENSE | Fº ADELINO DE S. FRAZÃO

UESPI

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ

UESPI

Universidade Estadual do Piauí

Centro de Ciências Humanas e Letras

Francisco Adelino de Sousa Frazão

LITERATURA E MÚSICA: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DAS CANÇÕES *ONTEM, AO LUAR*, *FLOR AMOROSA* E *CABÔCA DE CAXANGÁ*, DE CATULO DA PAIXÃO CEARENSE.

MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ - UESPI

Teresina-PI
2014

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

FRANCISCO ADELINO DE SOUSA FRAZÃO

LITERATURA E MÚSICA – Uma análise semiótica das canções *Ontem, ao luar, Flor amorosa* e *Cabôca de Caxangá*, de Catullo da Paixão Cearense.

Teresina – PI
2014

FRANCISCO ADELINO DE SOUSA FRAZÃO

LITERATURA E MÚSICA – Uma análise semiótica das canções *Ontem, ao luar, Flor amorosa* e *Cabôca de Caxangá*, de Catullo da Paixão Cearense.

Dissertação apresentada ao Mestrado Acadêmico em Letras, da Universidade Estadual do Piauí, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras. Área de Concentração: Literatura, Memória e Cultura; Linha de Pesquisa: Literatura e outros sistemas semióticos; sob a orientação do Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho (UESPI).

Teresina-PI
2014

F848l Frazão, Francisco Adelino de Sousa
Literatura e música: uma análise semiótica das canções *Ontem, ao luar, Flor amorosa e Cabôca de caxangá*, de Catulo da Paixão Cearense / Francisco Adelino de Sousa Frazão. – 2014.
161f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Piauí – UESPI, Mestrado Acadêmico em Letras, 2014.
"Orientador Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho".

1. Semiótica da Canção. 2. Canção. 3. Luiz Tatit. 4. Catullo da Paixão Cearense. I. Título.

CDD: 801.95

Ficha elaborada pelo Serviço de Catalogação da Biblioteca Central da UESPI
Nayla Kedma de Carvalho Santos (Bibliotecária) CRB-3ª/1188

GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ-UESPI
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COORDENAÇÃO DO CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

TERMO DE APROVAÇÃO

FRANCISCO ADELINO DE SOUSA FRAZÃO

"LITERATURA E MÚSICA: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DAS CANÇÕES *ONTEM AO LUAR, FLOR AMOROSA E CABÔCA DE CAXANGÁ,* DE CATULLO DA PAIXÃO CEARENSE"

Esta dissertação foi defendida às 9h, do dia 13 de outubro de 2014, como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras** pela Universidade Estadual do Piauí. O candidato apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho .....APROVADO..... (aprovado, não aprovado).

Professor Dr. Feliciano José Bezerra Filho
Orientador

Professor Dr. João Berchmans de Carvalho Sobrinho
1° examinador – UFPI

Professora Dra. Marily Gondim Cavalcanti Souza
2ª examinadora – UESPI

Visto da Coordenação:

Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho
Coordenador do Mestrado Acadêmico em Letras

Aos amores da minha vida: Sabrina, Naiub, Niele e Niara, pela força, compreensão e apoio neste momento de busca por conhecimento.

À minha mãe Maria José, meu sogro Francisco e minha sogra Luzinete, pela ajuda incomensurável.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela saúde, força de vontade, paciência e perseverança que Ele me deu para que eu pudesse concretizar este mestrado.

A toda a minha família, em especial à minha mãe, Maria José, a minha esposa, Sabrina, e às minhas filhas, Naiub, Niele e Niara, por sua compreensão no que diz respeito à falta que fiz como filho, marido e pai ao longo de minha pesquisa.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho, que com toda a sua tranquilidade e paciência me ouviu e apontou os melhores caminhos para execução deste momento de parto angustiante e ao mesmo tempo agradável da produção desta dissertação.

Ao Prof. Dr. João Berchmans de Carvalho Sobrinho, por ter sido meu mentor e grande amigo desde a escolha da temática, do objeto, até a concepção do trabalho, desempenhando o papel fundamental de coorientador do mesmo.

À professora Marly Gondim, pelos conselhos, incentivos e indicações de leitura.

Ao meu amigo e irmão (na música) Alfredo Werney Lima Torres, a quem devo muito de toda esta caminhada. E mais, pela força e pelo incentivo que me influenciou sobremaneira em todo o percurso do mestrado.

Aos professores e às colegas do mestrado, que se configuram como pessoas de altíssimo nível intelectual e a quem admiro a sabedoria e inteligência, que são fruto de muito estudo.

A todos os colegas de trabalho do Instituto Federal do Piauí, em especial os professores, técnicos administrativos e servidores do IFPI, *Campus* Piripiri, e aos professores do Curso Técnico em Instrumento Musical do *Campus* Teresina-Central.

Às instituições públicas do Estado do Piauí. Em especial às Escolas Estaduais, onde com orgulho cursei todo o meu ensino fundamental (Unidades Escolares: João Emílio Falcão e Sigefredo Pachêco), ao Instituto Federal do Piauí, que ainda quando era Escola Técnica tive o prazer de realizar a minha primeira formação no Curso Técnico em Eletrônica, à Universidade Federal do Piauí, instituição de minha graduação em Licenciatura Plena em Educação Artística com Habilitação em Música, e à Universidade Estadual do Piauí, que me proporcionou a formação *Stricto Sensu* no Mestrado Acadêmico em Letras.

Enfim, a todos os companheiros(as), parceiros(as) e amigos(as) que perceberam os sonhos e devaneios de um menino se transformarem em concretizações de um homem.

RESUMO

Este trabalho objetiva estudar a relação existente entre literatura e música a partir da análise de *Ontem, ao luar*, *Flor amorosa* e *Cabôca de Caxangá*, de melodias de Pedro de Alcântara (1866-1929), Antônio Callado (1848-1880) e João Pernambuco (1883-1947), respectivamente, e letras compostas por Catullo da Paixão Cearense (1863-1946), um cancionista que atuou na cena musical do Rio de Janeiro na virada do século XIX para o século XX, sendo um dos introdutores da temática sertaneja na nascente Música Popular Brasileira (MPB). Como fundamentação teórica basilar foi elencada a *análise semiótica da canção*, proposta por Luiz Tatit (2002, 2004, 2007), além dos estudos e teorizações de Solange Ribeiro de Oliveira (2002, 2003), Antonio Candido (2004), Sylvia Helena Cyntrão (2006), José Roberto do Carmo Júnior (2007), dentre outros. O *corpus* deste estudo é formado pelas letras e pelas primeiras interpretações/gravações das três canções elencadas, que servirão para o desenvolvimento de uma análise que leve em conta uma sonoridade vocal e instrumental próxima ao feitio interpretativo da época em que estas foram concebidas, em suas primeiras versões, na época da eclosão das primeiras gravações no Brasil. Através do estudo bibliográfico, da audição das obras propostas, da produção de partituras e da análise das canções, considerando os aspectos musicais e literários das mesmas, acredita-se que chegar-se-á à constatação de que as letras compostas por Catullo evidenciam uma união concisa e coerente entre a letra e a melodia, estabelecendo um resultado estético e estilístico homogêneo no que diz respeito à concepção da canção como uma interseção coesa entre a literatura e a música. Nesse sentido, cabe ressaltar ainda que as obras e a atuação de Catullo podem apontar para o Modernismo brasileiro, arremetendo tanto ao bucolismo romântico quanto ao parnasianismo, características de sua produção que causaram o questionamento sobre a dicotomia erudito X popular.

PALAVRAS-CHAVE: Semiótica da canção. Canção. Catullo da Paixão Cearense. Luiz Tatit.

ABSTRACT

This work aims to study the relationship between literature and music from the analysis of the songs *Ontem, ao luar*, *Flor amorosa* and *Cabôca de Caxangá*, melodies by Pedro de Alcântara (1866-1929), Antônio Callado (1848-1880) and João Pernambuco (1883-1947), respectively, and lyrics composed by Catullo da Paixão Cearense (1863-1946), an songwriter who scored his career at the turn of the nineteenth century to the twentieth century being one of the introducers of country theme in the nascent Música Popular Brasileira (MPB). As a basic theoretical foundation we list the *análise semiótica da canção*, proposed by Luiz Tatit (2007), in addition to the studies and theories of Solange Ribeiro de Oliveira (2002, 2003), Antonio Candido (2004), Sylvia Helena Cyntrão (2006), José Roberto Carmo Júnior (2007), among others. The *corpus* of this study is formed by the lyrics and the first interpretations/ recordings of the three songs listed which will serve for the development of an analysis that takes into account a vocal and instrumental sound next to the interpretative form of the times in which they were conceived in its first versions at the time of the outbreak of the first recordings in Brazil. Through our literature study the hearing of the proposed works, production scores and analysis of songs, considering the musical and literary aspects of the same, we believe that we will come to the conclusion that lyrics composed by Catullo reveal a concise and coherent connection between the lyrics and the melody establishing a homogeneous stylistic and aesthetic result with regard to the design of the song as a cohesive intersection between literature and music. In this sense, we emphasize that Catullo´s works and performance may point to the Brazilian Modernism, thrusting both romantic bucolic as to Parnassianism, characteristics of its production that caused the questioning of the scholar X popular dichotomy.

KEYWORDS: Semiotic of the songs. Song. Catullo da Paixão Cearense. Luiz Tatit.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 08

2 LITERATURA E MÚSICA 15
2.1 Relações entre música e literatura 15
2.2 A recepção literária e musical 21

3 O CAMINHO DA PESQUISA 30
3.1 Delimitação do objeto de estudo 30
3.2 Catullo da Paixão Cearense (1866-1946) 31
3.3 O termo Música Popular 39
3.3.1 A canção 47
3.3.2 O cancionista 54
3.3.3 O gesto musical do cancionista 57

4 SEMIÓTICA DA CANÇÃO 60
4.1 Semiótica 60
4.2 Alguns conceitos importantes 64
4.3 A análise cancional 69
4.4 Modelo de análise semiótica da canção de Tatit 75

5 ANÁLISE DE TRÊS CANÇÕES DE CATULLO 85
5.1 Feitio poético de Catullo 85
5.2 *Ontem, ao luar* 94
5.3 *Flor amorosa* 108
5.4 *Cabôca de caxangá* 121

6 CONCLUSÃO 141

REFERÊNCIAS 146

ANEXOS 155
Partitura de *Ontem, ao luar* 156
Partitura de *Flor amorosa* 158
Partitura de *Cabôca de Caxangá* 160

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho se configura como um estudo sobre a relação existente entre literatura e música a partir do modelo de análise semiótica da canção proposto por Luiz Tatit. O *corpus* desta pesquisa é formado pelas letras e pelas primeiras interpretações/gravações das obras cancionais *Ontem, ao Luar*, *Flor amorosa* e *Cabôca de Caxangá*, de melodias de Pedro de Alcântara (1866-1929), Antônio Callado (1848-1880) e João Pernambuco (1883-1947), respectivamente, e letras compostas por Catullo da Paixão Cearense[1] (1866-1946), um cancionista que atuou na cena musical do Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX.

O presente trabalho se justifica por vários fatores: 1- estudos como este promovem aperfeiçoamento intelectual, pessoal e profissional do pesquisador; 2- a música popular – principalmente a canção produzida na cena musical do Rio de Janeiro na virada do século XIX para o século XX (época em que se buscava a nacionalização da arte brasileira) – tem sido um objeto de estudo que vem conquistando cada vez mais o interesse de pesquisadores de várias áreas do conhecimento; 3- a riqueza e/ou potencialidades de sentidos que a música pode suscitar; 4- a importância da trajetória de Catullo, que, por meio de sua atuação, instigou discussões importantes sobre a dicotomia existente entre os termos erudito e popular, sendo um dos atores do processo de emancipação da canção brasileira frente à tradição musical europeia, mesmo que isso tenha ocorrido inconscientemente; 5- a possibilidade de pesquisar e refletir sobre a intersemiose entre a literatura e a música, que se configura como temática que abarca muitas vertentes para estudos diversos; 6- o fato de que, hodiernamente, a semiótica se configura como uma área do conhecimento científico promissora e em expansão.

Para a comunidade acadêmica, este estudo almeja contribuir para divulgação e para o enriquecimento os estudos semióticos da canção, principalmente no que se refere à articulação coesa dos seus elementos: literários, musicais e performáticos. Ao trazer Catullo da Paixão Cearense para o centro das discussões, também reflete-se sobre a época de nascimento do que veio a ser a Música Popular Brasileira (MPB). Nesta perspectiva, o presente texto serve como um incentivo ao desenvolvimento de estudos cancionais no meio acadêmico brasileiro.

Os objetivos desta pesquisa são: 1- estudar e refletir sobre o conceito de semiótica, principalmente a partir do século XX, e compreender a teoria e os conceitos que a

[1] Vários autores utilizam o nome "Catulo" ao invés de "Catullo". Este trabalho assume a escrita do nome do poeta com duas letras "l" por ser o mais correto, ou seja, por estar de acordo com a grafia original contida nos documentos do cancionista (COSTA, 2009). Ocasionalmente, também houve a necessidade de escrever com apenas um "l" por conta dos títulos de trabalhos científicos e citações de partes de textos de autores que assim grafaram o seu nome.

fundamentam; 2- entender as relações e a compatibilidade existente entre literatura e música; 3- conceituar a canção enquanto discurso musico-literário, ou seja, enquanto articulação intersemiótica entre a palavra e a melodia; 4- conhecer, compreender e explicar o modelo de análise semiótica da canção de Tatit; 5- verificar os efeitos de sentido gerados pela associação de palavra e da música nas canções elencadas; 6- analisar os diálogos existentes entre a literatura e a música popular brasileira; 7- identificar alguns dos recursos composicionais músico-literários, inerentes às canções elencadas para esta análise, que transmitem a ideia de erudição e/ou a uma sensação de clima pastoril e vida sertaneja, na busca por confirmar elementos pertinentes às obras de Catullo que ressoam o parnasianismo e do bucolismo romântico.

Catullo, ao longo de sua trajetória na capital brasileira, fez parte de um contexto, de um momento e de um lugar peculiar na história do Brasil. Nesta perspectiva é que este estudo dialoga com conceito de *cena* desenvolvido pelo pesquisador canadense Will Straw (1991) em seu artigo intitulado "Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music". Segundo Straw, na tradução feita por Marcos Napolitano (2005, p. 30-31), a *cena musical* é "um espaço cultural no qual um leque de práticas musicais coexistem, interagem umas com as outras dentro de uma variedade de processos de diferenciação, de acordo com uma ampla variedade de trajetórias e interinfluências". Contudo, aqui no Brasil este conceito é muito mais amplo e elástico (VERMES, 2012, p. 01), sendo necessário o estabelecimento de um recorte preciso em sua definição para que o entendimento do mesmo seja viável.

Para esta dissertação, partindo do conceito de Straw (1991, p. 373), compreende-se que a *cena* é representada por um espaço cultural mutável e fluido, caracterizado pelo estabelecimento de alianças e rupturas nas práticas sociais, evidenciando a importância da relação estabelecida entre a música e o contexto em que a mesma é produzida. Isso não significa que a *cena local* viva isolada de outras *cenas*, pois a interação e a conexão existentes entre os atores sociais, e os espaços culturais de uma cidade, são vistas como fundamentais, mas não se descarta a hipótese de que uma *cena musical* também pode sofrer outras influências, de várias outras culturas. Neste sentido, as forças políticas, sociais, econômicas e institucionais afetam a expressão artística e cultural de um lugar. Apesar disso, Straw admite que a *cena* pode constituir também um aspecto estável por conectar espaços geográficos à história, os indivíduos e as práticas socioculturais, o que transforma a cidade num "repositório de memórias", abrigando também a potencialidade de funcionar como espaço organizado contra a transformação ou mudança (STRAW, 2002, p. 254-255).

E, em se tratando da cena musical brasileira, a canção popular suscita inúmeras discussões, abarcando variadas possibilidades de estudos sobre o desenvolvimento deste gênero

e/ou das relações entre a literatura e a música, encontrando terreno fecundo no Brasil. De acordo com este pensamento, Lauro Wanderley Meller (2010, p 09-10) afirma que, principalmente a partir de 1970, o interesse pelo gênero cancional tem crescido no meio acadêmico brasileiro.

Ao longo destes últimos anos, constata-se a crescente publicação de livros, artigos, dissertações, teses e ensaios sobre a canção popular, principalmente nas áreas da história, da música e da literatura. Contudo, é perceptível lacunas no que se refere principalmente à carência de produção acadêmica que promova a articulação simultânea das dimensões poética, musical e performática. Já no que diz respeito à figura de Catullo da Paixão Cearense, é notório que são raros os escritos que tratem sobre a sua contribuição na formulação da Música Popular Brasileira (a qual desempenhou e desempenha um papel central na formação sociocultural do povo brasileiro). Nesta perspectiva, existem vazios que este estudo busca apontar e discutir ao longo do texto dissertativo.

De acordo com Keila Michelle Silva Monteiro (2010, p. 04-05), ainda há um número limitado de pesquisadores que estudam a canção levando em conta os aspectos literários, musicais e performáticos. A autora reflete que a maioria dos estudos existentes sobre este gênero abordam apenas um de seus componentes básicos, ou a letra ou a música, o que não abarca o todo da canção. Monteiro assinala que o estudo da relação entre a palavra cantada, a palavra falada e a expressão pode ser grandemente proveitoso, contribuindo para um entendimento mais completo dos sentidos gerados por uma obra cancional.

Assim, promovendo uma análise que contempla os aspectos literários, musicais e performáticos da canção, o presente estudo visa contribuir para os avanços das pesquisas principalmente nas áreas da semiótica, da literatura e da música. Para tanto, esta dissertação estabelece um diálogo com as teorizações e produções textuais de Solange Ribeiro de Oliveira (2002, 2003), Luiz Piva (1990), Sylvia Helena Cyntrão (2006), Marly Gondim Cavalcanti Souza (2006), Carlos Rennó (2003), Paulo Freire (2003), Maria Alice Amorim (2003), Janaína Rocha (2003), José Ranos Tinhorão (1998), Santuza Cambraia Naves (1998, 2010), Charles Perrone (2008), José Miguel Wisnik (2004), Carlos Daghlian (1985), Luiz Tatit (2007), José Roberto do Carmo Júnior (2005, 2007), Alfredo Werney Lima Torres (2013), Carlos Augusto Bonifácio Leite (2011), dentre outros.

Em especial, destaca-se o trabalho de Carlos Augusto Bonifácio Leite (2011) que, em sua dissertação de mestrado intitulada "Catulo, Donga, Sinhô e Noel: a formação da canção popular urbana no Brasil", traça um perfil de Catullo da Paixão Cearense e desenvolve uma análise de *Luar do Sertão*, que é uma das canções mais importantes e conhecidas no Brasil desde a época de sua concepção. Esta obra foi tão importante que chegou a ser considerada

como o segundo *Hino Nacional Brasileiro* (HISTÓRIA..., 1982, p. 5), ocupando posição de destaque na MPB, tendo sido gravada em várias versões, por intérpretes amplamente reconhecidos na cena musical brasileira.

Quanto à metodologia, recorreu-se à pesquisa bibliográfica, por ser desenvolvido com base em material já elaborado por outros pesquisadores. Inicia-se com um levantamento preliminar de textos produzidos sobre o assunto: coleta de informações a partir dos registros disponíveis em livros, artigos, dissertações, teses, jornais; pesquisa documental através de fontes diversas, não apenas as impressas, mas abarcando os manuscritos, gravações de áudio e vídeo, além de outros documentos ainda não devidamente analisados e tratados e que possam fornecer informações relevantes ao trabalho (SEVERINO, 2008).

Quanto à natureza, o presente trabalho se desenvolve numa perspectiva qualitativa. Especificamente, a pesquisa que utiliza métodos qualitativos busca explicar o porquê das coisas, mas não quantificam valores e nem se submetem à prova de fatos, pois os dados analisados são não-métricos e se valem de diferentes abordagens. Neste tipo de pesquisa, o estudioso assume simultaneamente o papel de sujeito e de objeto da sua pesquisa, seu conhecimento é parcial e limitado, sendo que ele tem consciência disso e não busca explicar ou resolver definitivamente o problema elencado em seu estudo. De acordo com Deslauriers (apud GERHARDT & SILVEIRA, 2009, p. 32) o que mais importa em um estudo qualitativo é que ele seja capaz de produzir novas informações aprofundadas e ilustrativas sobre um determinado fenômeno.

Em síntese, a pesquisa qualitativa se volta para aspectos da realidade humana que não podem ser quantificados, centrando-se na compreensão e explicação da dinâmica das relações sociais. De acordo com Minayo (2001, p. 14), a pesquisa qualitativa abarca um universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, que não podem ser reduzidos a explicações por meio de variáveis.

Não se deve negar e/ou negligenciar o fato de que a pesquisa qualitativa é criticada por seu empirismo, pela subjetividade e pelo envolvimento emocional do estudioso (MINAYO, 2001, p. 14). Sobre este aspecto, Gerhardt & Silveira (2009, p. 32) advertem que:

> o pesquisador deve estar atento para alguns limites e riscos da pesquisa qualitativa, tais como: excessiva confiança no investigador como instrumento de coleta de dados; risco de que a reflexão exaustiva acerca das notas de campo possa representar uma tentativa de dar conta da totalidade do objeto estudado, além de controlar a influência do observador sobre o objeto de estudo; falta de detalhes sobre os processos através dos quais as conclusões foram alcançadas; falta de observância de aspectos diferentes sob enfoques diferentes; certeza do próprio pesquisador com relação a seus dados; sensação de dominar profundamente seu objeto de estudo; envolvimento do pesquisador na situação pesquisada, ou com os sujeitos pesquisados.

A partir desta citação, se torna evidente que o estudo semiótico de canções pode ser considerado como um tipo de pesquisa qualitativa, pois, de acordo com Gerhardt & Silveira (2009, p. 32), as características da pesquisa qualitativa são:

> objetivação do fenômeno; hierarquização das ações de descrever, compreender, explicar, precisão das relações entre o global e o local em determinado fenômeno; observância das diferenças entre o mundo social e o mundo natural; respeito ao caráter interativo entre os objetivos buscados pelos investigadores, suas orientações teóricas e seus dados empíricos; busca de resultados os mais fidedignos possíveis; oposição ao pressuposto que defende um modelo único de pesquisa para todas as ciências.

É importante dizer que todas estas características estão implícitas no presente estudo, quer de forma clara e objetiva, quer de maneira subjascente ao texto. Ao longo do percurso de produção deste estudo qualitativo, é desenvolvida uma análise que leva em conta a letra, a melodia, o arranjo e a performance do intérprete de cada canção proposta, partindo da apreciação auditiva e da edição das músicas. A referida escrita musical respeita a associação das sílabas das letras das canções às notas da melodia, de acordo com a prosódia musical, dentro do pentagrama, considerando os componentes que estruturam o texto – através dos traços suprassegmentais como a pontuação e a expressividade fonética do letrista – e como estes se articulam com a música.

Para que se empreenda uma análise mais coerente e substancial de uma canção popular, é de fundamental importância a audição de interpretações bem realizadas do ponto de vista da performance vocal. Dessa maneira, foram elencados importantes intérpretes da MPB – a saber: Vicente Celestino, Aristarco Dias Brandão e Eduardo das Neves – para a audição analítica da obra, observando quais elementos da canção são colocados em primeiro plano, e como aspectos musicais interagiram mutuamente com aspectos estilísticos do texto poético para gerar os sentidos do texto cancional.

Este estudo também leva em conta alguns dos fatores externos à composição musical como algo que pode ter exercido influência sobre a produção e/ou recepção das obras cancionais. Neste sentido é que Marcos Napolitano (2005, p. 77-78) afirma ser "fundamental a articulação entre o 'texto' e o 'contexto' para que a análise não se veja reduzida, reduzindo a própria importância do objeto analisado". O autor reflete que "o grande desafio de todo pesquisador em música popular é mapear as camadas de sentido embutidas numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história", principalmente pela complexidade que envolve as potencialidades de sentidos e o valor artístico-estético do objeto.

Cabe aqui enfatizar que a trajetória artística de Catullo, assim como a sua atuação diante da sociedade carioca, foi bastante diferenciada da trajetória e atuação de outros compositores, poetas ou músicos populares de sua época. O cancionista sempre esteve próximo à esfera do poder, ou seja, ele fez amizades e teve a sua obra apreciada por pessoas da elite carioca e por políticos da época, sendo que, quando "foi ouvido pelo Presidente Nilo Peçanha, em recital no Catete" (RODRIGUES, 2002. p. 75-76), "recebeu aplausos de várias autoridades da época e um cargo na *29 Imprensa Nacional*" (HISTÓRIA..., 1982, p. 5). Através da leitura de seus biógrafos, é fácil entender que a personalidade e a penetração da obra deste autor foram para além dos aspectos meramente artísticos, adentrando nas esferas política, social e cultural.

Uliana Ferlim (2011, p. 172) reflete que a representação da vida e dos costumes do homem do sertão era um tema central das modinhas de Catullo, e isso se tornou um diferencial seu, frente às produções de outros poetas e cancionistas da cena artística em que viveu. Suas principais obras remetem à vida campestre, à ingenuidade do caboclo, que foram temáticas e objeto de inspiração do cancionista. Catullo foi autodidata, e por esse fator, sabia que sua arte seria considerada como algo primitivo e principiante para parte dos intelectuais da época, mas acreditou no valor da sua poesia aliada à música, conseguindo ampla aceitação do povo e da elite carioca do seu tempo.

Para o desenvolvimento desta dissertação, partiu-se das hipóteses: 1- Catullo foi um cancionista que soube adequar coerentemente letra em melodias que já gozavam de sucesso e prestígio no seio da sociedade carioca do final do século XIX e início do século XX, ao passo em que atribuiu sentidos que lhes conferiram valores diferenciados ao transformá-las em canção; 2- só é possível perceber a completude do sentido gerado pela canção quando se estabelece a interação entre o texto linguístico e o texto musical, passando a concebê-lo como um único texto. Em outras palavras, a letra de uma canção não é a canção, assim como a melodia da mesma não corresponde à totalidade da canção, ou seja, só existe canção na junção, união ou compatibilização entre a letra e a melodia (TATIT, 2007, p. 45).

Enfim, esta pesquisa pretende contribuir para o avanço na área dos estudos da canção popular, no que se refere à articulação dos componentes do texto literário e da música, levando em consideração aspectos históricos, sociais, culturais, econômicos e tecnológicos, promovendo um diálogo instigante e promissor sobre a complexidade dos discursos que fundamentam a literatura e a música brasileira.

Sendo assim, O segundo capítulo discutirá as relações entre a *Literatura* e a *música* abordando os aspectos recepcionais literários e musicais, dialogando com o pensamento de

Solange Ribeiro de Oliveira (2002, 2003), Luiz Piva (1990), Alfredo Werney Lima Torres (2013), Marly Gondim Cavalcanti Souza (2006), sobre o encontro entre a literatura e a música.

No capítulo intitulado *O caminho da pesquisa*, delimitar-se-á em que consiste o presente trabalho, traçando uma biografia de Catullo da Paixão Cearense (1866-1946), fazendo um apanhado geral sobre a sua obra e sua trajetória, principalmente na cena artística carioca, conceituando termos importantes como: música popular, canção, cancionista, gesto musical; contextualizando os assuntos abordados, quando se fizer necessário.

O capítulo *Semiótica geral e semiótica da canção* tratará significado de semiótica e os seus principais conceitos, baseados nos estudos de Lucia Santaella (1988), Nicola Abbagnano (2007), Hilton Japiassú & Danilo Marcondes (2006), Umberto Eco (2009), Ferdnand de Saussure (2006), Winfried Nöth (1995), Marcos Bagno (2007), Décio Pignatari (2004), Diana L. P. de Barros (1999), explanando as peculiaridades do *signo*, traçando uma diferenciação entre linguagem, língua e fala. Além disso será discutida a questão da análise cancional segundo o pensamento de Lauro Wanderley Meller (2010), enfatizando as categorizações do modelo de análise semiótica da canção de Luiz Tatit (2007).

O quinto capítulo abrigará uma reflexão sobre o feitio poético de Catullo da Paixão Cearense, além da análise semiótica de suas canções *Ontem, ao luar*, *Flor amorosa* e *Cabôca de Caxangá*, buscando evidenciar os efeitos de sentidos gerados pelas mesmas.

Na conclusão serão expostas as considerações finais destacando os resultados alcançados, comparando com as hipóteses levantadas no início do estudo.

2 MÚSICA E LITERATURA

2.1 A relação entre a Literatura e a música

Este tópico discutirá um assunto que será constantemente abordado ao longo desta dissertação, ou seja, a relação entre a literatura e a música. Sabe-se que sempre houve uma afinidade muito forte entre as linguagens artísticas desde o seu surgimento. Luiz Piva reflete que "as artes são fonte de mútua inspiração e de intercâmbio de técnicas" (PIVA, 1990, p. 20). E Torres (2013, p. 16), ao refletir sobre os dizeres de Baudelaire no que diz respeito à busca pela totalidade da experiência perceptiva onde "os sons, o perfume e as cores se harmonizam", afirma que a metáfora do pensador francês remete às analogias entre os sistemas de signos da arte, pois estas linguagens, muitas das vezes, procuram afetar a totalidade dos sentidos humanos, instigando o indivíduo a perceber o mundo em sua plenitude.

Torres (2013, p. 18) acredita ser de grande importância o estudo das relações entre as artes para a formulação de uma análise mais completa, que vise a construção do discurso empreendido pelos diferentes sistemas semióticos. Oliveira (2002, p. 39-40) complementa este raciocínio dizendo que:

> os estudos das inter-relações, sublinhando diferenças e semelhanças, contribui para precisar a natureza peculiar de cada arte. A justaposição de textos sugere analogias, contrastes, diretrizes e métodos, fortalecendo as investigações do fenômeno estético.

Sabe-se, através de inúmeros estudos, que as várias linguagens artísticas dialogam entre si. Entretanto, para não cair no risco de divagar num universo sem fim de informações, foi destacada apenas a afinidade existente entre a literatura e a música, especificamente pelo fato de que esta relação se configura como um fenômeno de inestimável importância para este trabalho. Este parentesco próximo despertou e desperta o interesse de muitos pesquisadores da área das letras, da área musical, e também de várias outras áreas afins das ciências sociais, como a história, a sociologia, a filosofia, a antropologia, a semiótica.

Há uma inegável interpenetração entre a música e literatura. Processos da composição musical como o contraponto, o leitmotiv, o staccato, a aglomeração, a interrupção, o retardamento, a repetição controlada e distribuída de curtas sequências sonoras, podem ser vistos também na literatura (PIVA, 1990, p. 102). Até a notação musical se assemelha com a linguagem verbal escrita. O ato de dar forma escrita aos sons musicais contribuiu para perenizar as formas composicionais em música. Há um laço estrutural muito forte entre literatura e

música, sobretudo na poesia, gênero em que "há elementos que sempre pertenceram à música e que, na linguagem, foram abafados pela função referencial" (PIVA, 1990, p. 43).

Na poesia, "as formas musicais parecem ter exercido maior influência que as literárias" (PIVA, 1990, p. 103). Complementarmente a este raciocínio, para Swanwick (2003, p.18), a música possui uma narrativa que pode ser equiparada estruturalmente com a linguagem verbal. A "música é uma forma de *discurso* tão antiga quanto a raça humana" e está diretamente ligada à relação de continuidade e fluência dos sons.

Na atualidade, os estudos tendem a uma maior interdisciplinaridade. A humanidade vive um momento histórico em que os vários aspectos de um mesmo fenômeno tendem a ser considerados para a formulação de trabalhos científicos mais abrangentes. Nesta perspectiva, Luiz Piva (1990, p.17) pondera que:

> A literatura [...] foi durante muito tempo considerada um mundo fechado, tendo sido a grande preocupação dos críticos assinalar as possíveis fontes de uma obra literária. Se por acaso o crítico percebia o lugar de relevo que a música, as artes plásticas, decoração, ocupavam num texto literário, era ele levado a considerá-las meros acessórios. No entanto, como detectar a riqueza, apreender em sua plenitude o texto literário sem inter-relacioná-lo com as demais artes?

Assim, o estudioso assinala a possibilidade de diálogo entre a literatura e as outras artes, destacando a "riqueza" das relações que podem ser então estabelecidas. Piva (1990, p.18) também pondera que desde a Antiguidade Clássica que diferentes formas de expressão artística "se afirmavam não só pela identidade de assunto, mas ainda pela semelhança no tratar os temas". Sobre este aspecto, Calvin S. Brawn chega a afirmar que, num passado longínquo, a música, a literatura e a dança integravam uma única atividade artística (apud OLIVEIRA, 2002, p. 34). Fica então implícita, a partir destes dizeres, a ideia de "letra, música e performance" compondo um mesmo objeto estético.

Por sua vez, Rouland de Candé (2001), na sua *História universal da música*, afirma que a partir do século XI, por exemplo, surge na história ocidental a figura do trovador, que era uma espécie de poeta e músico, geralmente, um homem erudito de "alta posição e de grande notoriedade". Este poeta/cantor era um compositor e intérprete de suas próprias canções que vivia viajando por várias cidades cantando suas trovas (CANDÉ, 2001, p. 260). Ou seja, o trovador divulgava suas obras, apresentando-as em público, tocando um instrumento e cantando, celebrando assim a união entre a poesia e a música.

O fato é que a literatura em língua portuguesa – e mesmo toda a literatura ocidental, na visão de alguns pesquisadores – já nasceu com a associação incipiente de palavra e melodia.

Daí a adoção, em épocas posteriores, de uma terminologia em comum para as duas expressões artísticas: frase, período, cadência, variação, ritmo, tema, *leitmotiv*. Partindo desse raciocínio, se torna perceptível analogias, tanto de constituição, quanto das correspondências técnicas e terminológicas entre a voz humana e os instrumentos musicais (CARMO Jr, 2007, p. 30-34).

E como afirma Solange Ribeiro de Oliveira (2003, p. 19), a aproximação entre a música e a literatura se justifica tanto pelo material básico de concepção – o som – quanto pelo tempo virtual de sua aparição primária – expressão presente. A utilização do som funciona assim como espécie de matriz da estrutura, tanto da literatura quanto da música, no entanto, a natureza deste som e sua intenção é que as difere. "A sonoridade literária apela somente para a voz humana", enquanto que a música também recorre a objetos fabricados: instrumentos musicais. Além disso a musicalidade da linguagem verbal se manifesta por meio do estrato léxico (explorando o sistema fonético – inflexão, intonação, tom de voz), enquanto que a música articula os "parâmetros sonoros" como método para produção sentidos (OLIVEIRA, 2002, p. 37-38).

Souza (2006, p. 02) atribui a essa "experiência estética do som e do silêncio, um ponto que permite aos estudiosos de literatura caminhar junto com os músicos, respeitando as diferenças próprias, sem deixar que estas últimas sejam compreendidas como desigualdades". Nesta perspectiva é que José Roberto do Carmo Júnior aponta afinidades existentes entra o sistema semiótico verbal ou *logus* e o musical ou *melos*. Ele afirma que:

> a) toda melodia é uma espécie de texto; b) logo, deve existir uma afinidade estrutural elementar entre (pelo menos) dois domínios semióticos: o verbal (*logos*) e o musical (*melos*); c) podemos e devemos nos servir da metalinguagem da linguística para apreender essa afinidade estrutural; (CARMO Jr, 2007, p. 13).

Carmo Júnior (2007, p. 30) crê que os instrumentos musicais surgiram baseados nas classificações da voz humana. Nesse sentido, é compreensível a ideia de que a música instrumental possua uma narrativa semelhante à estrutura da linguagem verbal, uma vez que há uma relação direta entre a voz e os instrumentos musical. Os sons provenientes dos instrumentos seriam uma espécie de "fala", se assemelhando ao discurso verbal.

Apesar das afinidades evidentes entre a música e a literatura, pois se utilizam do mesmo tipo de material para sua consolidação (o som em movimento, mesmo que sejam de diferentes qualidades acústicas), as duas artes englobam sistemas sígnicos rivais (OLIVEIRA, 2003, p. 19). Neste ponto, convém destacar que o texto literário parte da representação, por meio do texto escrito, para a "presentação verbal" (discurso: entoação e ritmo), enquanto a música

percorre um sentido inverso, partindo da "presentação musical" (execução sonora) para a representação, por meio da música escrita, da "partitura" (OLIVEIRA, 2002, p. 38).

Oliveira (2002, p. 52) acrescenta que Jules Combarieu acredita haver uma origem comum para a música e para as línguas naturais, e que só depois de certo tempo, teriam se bifurcado em duas linguagens distintas. Concordando com este pensamento, Souza (2006, p. 01) afirma que poesia e música originariamente caminhavam unidas, e quando passaram a pisar chãos diferentes acarretaram prejuízo para ambas as artes. Semelhantemente, Segismundo Spina (1982, p. 17) disse que as artes possuem uma origem comum e, por este motivo, elas têm muitas afinidades estruturais, as artes nasceram juntas e só depois se especializaram.

Apesar do desenvolvimento especializado da música e da literatura nos séculos posteriores, estas expressões continuaram exercendo influências mútuas. Nas composições musicais para vozes do período renascentista, por exemplo, um dos recursos que era muito recorrente era o uso da imitação melódica e a valorização de uma sonoridade vocal que evidenciava a acentuação prosódica (fluxão), buscava realçar o sentido do texto através da utilização de cadências e instrumentação de maior ou menor densidade. Ou seja, o sentido do texto inspirava os motivos e as texturas harmônicas e tímbricas da música (GROUT e PALISCA, 2001, p. 189).

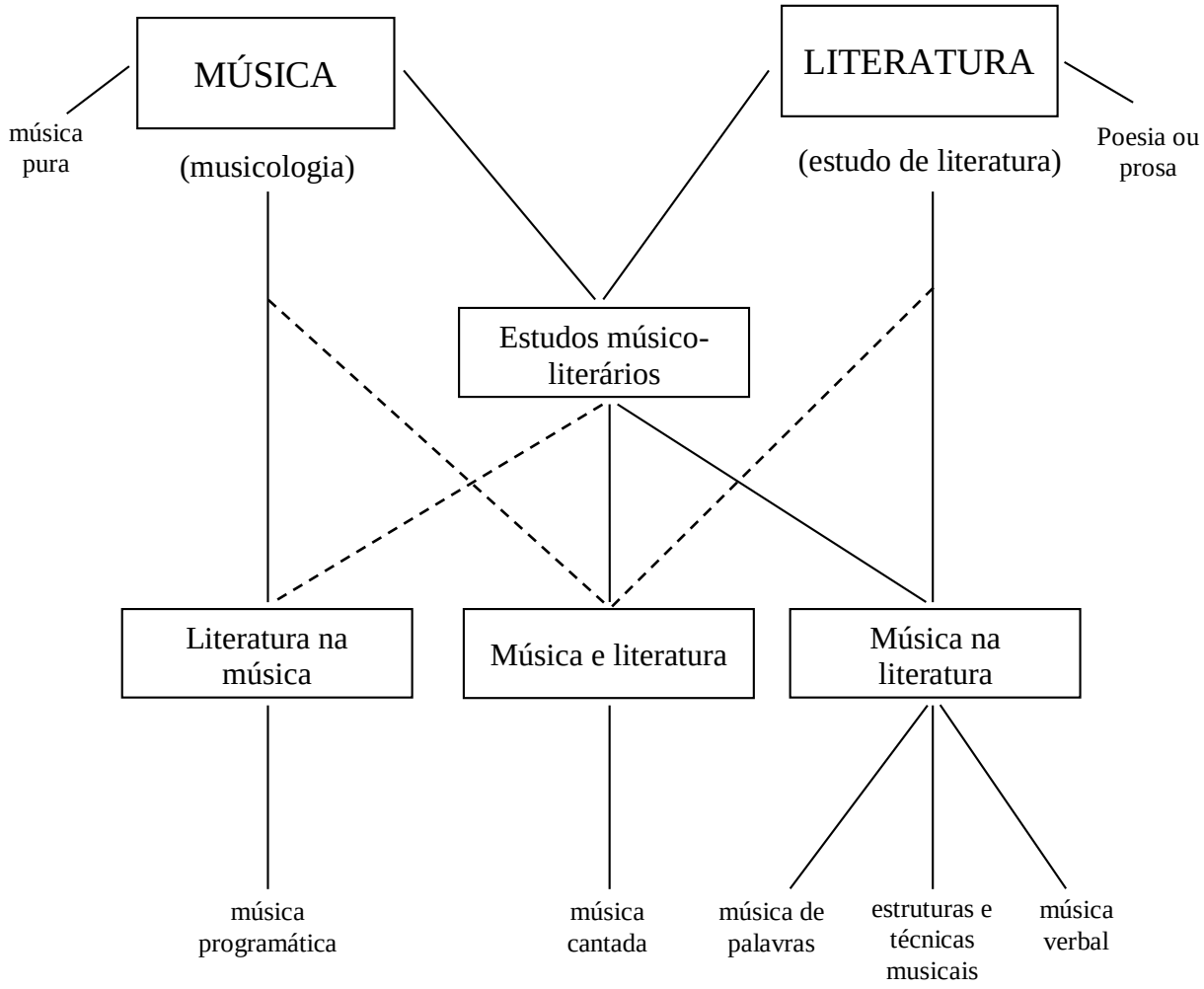
Para Reginaldo Carvalho (s/d, p. 26), a "prosódia musical" diz respeito à "fusão da palavra com a música". É uma relação que leva em conta a dialética entre a palavra (que diz) com a música (que age). Ou seja, a tonicidade da palavra em conformidade com a ação fluxionária da música. Portanto, a prosódia se preocupa com o devido ajuste entre a acentuação vocabular (tonicidade das palavras) e o apoio musical (fluxão).

No período do Barroco, a ligação estrutural entre os dois sistemas de signos não se dissipou. Souza (2009, p. 36) afirma que, neste momento da história, poesia e música continuam independentes mas com pontos de encontro, como, por exemplo, o que acontece no canto monódico utilizado na composição das óperas. Cabe aqui ressaltar que, neste gênero músico-literário-teatral, as "árias", "recitativos" e "recitativos ariosos" se conformavam como falas dos personagens a serviço do enredo contido no libreto (parte textual da ópera).

No entanto, Oliveira (2002, p. 34), baseada nas pesquisas de Calvin Brown, pondera que somente no século XVIII as relações entre as artes, em especial entre a literatura e a música, foram reconhecidas como um campo de estudo específico. A partir desta época, vários pesquisadores ingleses, como Dryden, Hidelbrand Jacob, Charles Avison, Daniel Web, John Brown, Joshua Steele, passaram a realizar inúmeras investigações sobre o fenômeno.

Segundo Torres (2013, p. 21), Steven Paul Scher foi um dos pesquisadores que sistematizou os estudos entre as duas artes. Ele foi o propositor do termo *melopoética* (do grego *melos*, que significa canto, mais *poetica*) para designar os estudos que contemplam as relações entre literatura e música. Scher elaborou um diagrama, didaticamente organizado, para mostrar o modo como se estabelecem os estudos músico-literários. Na análise de Torres (2013, p. 21), embora este diagrama não abranja todas as formas possíveis de ligação entre literatura e música, serve como guia na realização de estudos de *melopoética* por facilitar "a visualização das relações empreendidas entre os dois domínios semióticos (literário e musical)".

Observando o gráfico de Scher:



De acordo com a sistematização de Scher, a relação entre estes dois sistemas semióticos acontece de várias maneiras. Calvin Brown (apud OLIVEIRA, 2002, p. 44-45), baseado nas ideias de Scher, distingue três campos de estudos: 1- *música na literatura*; 2- a *literatura na música;* 3- *literatura e música*.

1- *Música na literatura* - pesquisa que aborda a maneira como os elementos de natureza originalmente musical contribuem para a construção do fenômeno literário. De acordo com este campo de estudo são levados em conta aspectos como: as estruturações literárias semelhantes a formas musicais; a referência a músicos e peças musicais no texto literário; uso de metáforas musicais; dentre outros.

2- *Literatura na música* – estudo da projeção de elementos próprio do universo literário na música. O estudo da imitação de estilos literários pela música, o uso de citações em composições musicais, formas de diálogo identificáveis na música de câmera e na sinfonia.

3- *Literatura e música* – estuda as criações que combinam as duas linguagens, se configurando como o âmbito em que se situa a presente pesquisa, já que a canção é uma forma de composição que articula a linguagem verbal com a musical. Nessa área, são estudadas as formas musicais como o *lied*, a ópera, a canção, o teatro musical, e também "o estudo da sinestesia, da melopeia, o conteúdo musical de vocábulos e a música verbal encontrada na poesia".

Oliveira (2002, p. 46) também considera que esta categorização é "de grande valor para os estudos da *melopoética*" mas ela não abrange todos os aspectos da relação entre literatura e música, como: a recriação de efeitos de uma arte por outra; o uso de técnicas tomadas de empréstimo pela literatura à música; o papel das alusões literárias em uma obra musical.

Ao ressistematizar a proposta de Scher, Oliveira (2002, p. 49) estabelece três categorias para as investigações da *melopoética*: 1- *Estudos literário-musicais* – referem-se aos estudos que utilizam os instrumentais dos estudos literários para a análise musical; 2- Estudos *músico-literários* – referem-se aos estudos no qual os conceitos musicais (como formas musicais, tema e variação, gêneros musicais, dentre outros) fornecem instrumental para a análise literária. 3- *Estudos de forma mista* – referem-se, como o próprio título já indica, aos estudos que exploram formas híbridas como a canção, o *lied*, a ópera. Nestes estudos, a diferença básica é a utilização de base teórica em comum, abrangendo tanto os conhecimentos da musicologia como dos estudos literários.

Torres (2013, p. 23) ainda aponta para a possibilidade de articulação e entrecruzamento entre estes três tipos de estudos. O pesquisador acredita que existem objetos a serem analisados que podem exigir métodos que englobem mais de uma das categorias apresentadas para que a análise se torne mais abrangente. E é nessa perspectiva que a relação entre a literatura e a música será estudada nesta dissertação: sem as barreiras epistemológicas impostas pelo estruturalismo. Em outras palavras, buscar-se-á explicitar a canção como a concretização de um único texto, onde os sentidos do mesmo se manifestarão na união indissociável entre o elemento

performático, musical e literário, sem deixar de lado aspectos relativos ao contexto sócio-histórico-cultural da época da concepção e da recepção das obras cancionais.

2.2 A recepção literária e musical

Como já foi mencionado anteriormente, as relações entre a literatura e a música existem desde sua gênese, e mesmo com a especialização das duas linguagens artísticas os laços que as unem não se dissiparam. Dentro do contexto atual, novas informações e ideologias são disponibilizadas nos meios de comunicação e divulgação quase que no tempo real da sua formulação. As narrativas contemporâneas exigem dos estudiosos uma nova compreensão sobre as complexas e diversas vozes que emergem dos variados discursos dentro da gama dos diferentes tipos de linguagens. Nesta perspectiva, é de suma importância promover a reflexão sobre o papel do leitor/ouvinte do texto literário, musical e lítero-musical, assunto que será abordado neste tópico do segundo capítulo.

Souza (2006, p. 13), ao refletir sobre o papel do leitor/ouvinte no processo de recepção de uma obra, argumenta que:

> através das imagens percebidas no texto, principalmente as que solicitam a presença de outras expressões artísticas, o leitor se coloca imerso na leitura, participa do ambiente criado pelas imagens que o tocam, navegando por um mundo do qual é co-criador, dialogando com todos, de diversas culturas [...]

De acordo com este pensamento, o leitor mobiliza o seu conhecimento prévio sobre os assuntos abordados para criar a sua interpretação subjetiva singular, sua visão particular do universo apresentado pela obra. Ler portanto presume um processo "ativo" e "criativo". O texto, no seu amplo sentido, dialoga com o seu leitor, sendo que este funciona como destinatário, um receptor que dará significado à obra partindo de sua mundivivência.

O gesto de ler (ou ouvir) são o meio que o ser humano utiliza para perceber tanto a arte literária quanto a musical. Através da linguagem verbal ou da musical, o receptor apreende, compreende e frui do objeto de arte num processo de apropriação desencadeado pela apreciação estética do texto. Essa concepção de leitura se aproxima da ideia de Luigi Pareyson (1997, p. 240) onde "Ler é atividade tão ativa e intensa, tão distanciada de um passivo abandono e de um inerte esquecimento, que exige antes a intervenção consciente e atenta de toda a personalidade, espiritualidade e cultura do leitor, qualquer que seja ela". Nesta perspectiva, o gesto do leitor consiste em uma atitude que o envolve por inteiro: corpo, mente e espírito.

O cérebro é o verdadeiro responsável pelo decifrar das sensações coletadas pela capacidade humana de interpretar os impulsos nervosos recebidos oriundos das várias partes do corpo humano. Essas sensações são acumuladas na memória do indivíduo como experiências, lembranças que são rememoradas automaticamente no momento da leitura dos textos diversos. Não há como estabelecer com precisão os potenciais sentidos que um texto assume para leitores diferentes, entretanto, esta "gama variável de relevâncias não quebram de modo algum o sentido que a obra de arte pode proporcionar". Ou seja, de um mesmo texto, ou obra, emergem variados pontos de vista (SOUZA, 2006, p. 17-18).

Sobre este aspecto, Souza (2006, p. 18) pondera que o receptor tem a capacidade de atribuir sentidos ilimitados à uma obra de arte. Em outras palavras, assim como o artista se vale de sua liberdade de expressão no ato criativo de sua obra, o receptor também pode utilizar-se desta mesma liberdade no gesto contemplativo.

Segundo Martins (1994, 36-81), o processo de leitura acontece em três níveis básicos: 1- o sensorial – onde a leitura se processa no âmbito dos sentidos (visão, tato, audição, olfato e paladar), estando estreitamente ligados às emoções; 2- o emocional – que se configura de pouca importância pela elite letrada que, por conta da racionalidade necessária aos estudos científicos, não admite a liberação das emoções, pois o leitor pode se ver envolvido pelas armadilhas do inconsciente afetivo; 3- o racional: que ocorre no âmbito letrado, havendo um diálogo entre o texto, o leitor e o contexto no qual a leitura se realiza, sendo estabelecida uma ponte entre o leitor e o conhecimento, entre o intelecto racional e a reordenação do mundo objetivo de forma sistemática, alargando assim o horizonte de expectativas do leitor e ampliando a capacidade de leitura do texto e da realidade social que o cerca.

É importante notar que esta divisão em níveis serve apenas como proposta de estudo, pois, no processo de recepção de uma obra de arte, os três níveis são inter-relacionados de maneira indissolúvel, e acontece de forma simultânea, pois, no processo de leitura humana, não há como se separar as sensações, emoções e pensamentos (MARTINS, 1994, p. 81).

Focando nas áreas da literatura e da música, se torna manifesto que o receptor, leitor ou ouvinte, sempre fez parte da ação comunicativa ao longo da história das sociedades. A questão é que, anteriormente, na antiguidade romana e na poética renascentista, o receptor era tido como um ator de desempenho secundário (LIMA, 2002, p. 15).

Souza (2006, p. 19) complementa dizendo que os estudos sobre os aspectos relativos à recepção da arte só viriam a acontecer de maneira mais sistemática nos meados do século XX, tendo como pedra fundamental a formulação das teorias da "Estética da recepção", na

abordagem de Hans Robert Jauss. E neste momento se adquire a convicção de que o valor artístico de uma obra só se atualizará na pessoa do receptor.

Ao ler um poema ou a escutar uma música, o receptor é convidado a interpretar, num processo de estímulo à criação. No momento da recepção de uma obra, a mente do receptor produz outra obra diferente da obra produzida pelo seu artista criador, "recebe-se uma obra carregada de emoções, de ritmos, de símbolos que, despertando a sensibilidade, evoca a memória e conduz o receptor a uma experiência ímpar" (SOUZA, 2006, p. 20).

Partindo do pensamento de Lima (2002, p. 100-102), que pondera sobre as três categorias da experiência estética delineadas por Jauss: 1- poiesis (o fazer poético); 2- aisthesis (a percepção); 3- katharsis (a comunicação); compreende-se que o receptor pode estabelecer uma relação dialógica entre as categorias mencionadas através das faculdades de perceber, interpretar e fruir de uma obra artística.

Em outros termos, os significados de um objeto de arte, a partir do momento de sua concepção, deixa de ser propriedade do artista que a idealizou, passando a ser um texto que "possibilita diferentes e múltiplas leituras". Sendo assim, a Teoria da Recepção confere ao receptor (leitor/ouvinte) certa autonomia, transformando o ato de leitura/recepção em construção de significados, um processo individual e singular que se configura como uma experiência pessoal, única e intransponível (SOUZA, 2006, p. 21).

O receptor literário, segundo a concepção de Souza (2006, p. 21-2), "é aquele que se expõe ao estímulo de uma obra em prosa (de maneira geral, não sujeita a medida ou acentuação) ou em versos (submetida à medida, à cadência)". É aquele que lê um texto produzido com signos linguísticos. A autora enfatiza que nesta perspectiva o fator "comunicação" entre o texto e o leitor é tido como indispensável "para que a obra de arte literária aconteça, viva". Partindo dessa premissa, existem dois tipos de recepção: 1- recepção sincrônica – que trata do processo no tempo atual em que se realiza o efeito e o significado do texto para o leitor; 2- recepção anacrônica - que tenta reconstruir o processo histórico da recepção do texto, considerando as diferenças entre as interpretações conferidas ao mesmo texto em tempos cronológicos distintos.

Relacionando esta categorização com a presente pesquisa, sabendo que serão analisadas obras de épocas anteriores à trajetória do pesquisador, observa-se um certo direcionamento à recepção sincrônica pelo fato de que as análises realizadas buscam explicitar a dicção do cancionista na época da concepção das obras elencadas para o estudo. Entretanto, de acordo com Souza (2006, p. 22):

> Quando se focaliza a recepção sincrônica, atual, não se elimina a presença da recepção diacrônica porque ela está presente em cada corte que se faça do todo, no sentido de que (a recepção sincrônica) constitui um momento da evolução da recepção da obra (sincrônica), sem que nenhuma possua existência independente, portanto, a recepção sincrônica seria, antes, modificada pela experiência de vida do sujeito receptor, que acumula um universo a cada momento.

Contudo, apesar das obras elencadas e das performances escolhidas se configurarem como objetos de apreciação de um fazer próximo à época em que as canções foram compostas, a recepção e a análise do pesquisador também se instalam como um ponto de vista, único e singular. Assim, o presente estudo não deve ser visto como a verdade absoluta, mas sim como um trabalho que foi desenvolvido de acordo com critérios científicos válidos para a época de sua formulação.

É notória a complexidade que envolve os temas aqui abordados, a partir do próprio termo literatura. Sabe-se que a delimitação da literatura enquanto área do conhecimento humano, nunca foi território fácil de trafegar. Eagleton (2003, p. 01-22) assinala a dificuldade em atribuir um único conceito que venha a abarcar o que vem a ser a literatura.

Por sua vez, Voltaire (1974) acentua o sentido vago que é endereçado ao mesmo termo, acrescentando que são chamadas de literatura obras "que possuam beleza, como a poesia, a eloquência, a história bem escrita". Já Aguiar e Silva (1988), afirma que "a partir das últimas três décadas do século XVIII e de forma crescente, o termo literatura vai incorporando o sentido de fenômeno estético e de produção artística" (apud ZAPPONE e WIELEWICKI, 2005, p. 20).

A partir da conceituação da literatura como "arte das palavras", cabe ressaltar o pensamento de Chklovski (apud ZAPPONE e WIELEWICKI, 2005, p. 22) quando afirma que o procedimento artístico é o procedimento da singularização dos objetos, que consiste no obscurecimento da forma, aumento da dificuldade e da duração da recepção. Uma busca pela "desautomatização" da percepção, que foge ao óbvio em busca de uma sublimação.

Não existe uma só definição para este termo, e ao mesmo tempo, todas as definições são parciais já que localizadas e contextos históricos que as validaram durante certo tempo (ZAPPONE e WIELEWICKI, 2005, p. 29). Antonio Candido (apud ZAPPONE e WIELEWICKI, 2005, p. 24) ainda acrescenta a este pensamento que a literatura estabelece uma relação estreita com a sua época, seu contexto social, político e cultural. Ele afirma que ela é "comunicação", e necessita da tríade autor-obra-público para que possa existir. Neste sentido, a obra literária é a expressão de uma sociedade.

Semelhante a qualquer produção artística, a construção literária pressupõe: 1- a beleza ou a estética como meta, que não é resultado do acaso, mas uma composição intencional de um

autor que está em contato com sua época e insere traços de seu contexto na obra; 2- a presença da obra material, palpável, o que também reflete na questão da forma utilizada para a composição e dos elementos e regras aceitas pela crítica literária que a caracterizam como produção de um lugar e uma época; 3- a interferência do receptor, que reage à leitura no ato da leitura da obra, garantindo a vida da mesma. (ZAPPONE e WIELEWICKI, 2005, p. 22).

De acordo com Antonio Candido (2004, p. 174) os textos literários podem ser:

> todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos de folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações.

Candido (2004, p. 174-175) pondera que a literatura pode ser entendida como uma manifestação universal de todos os homens, em todos os lugares e épocas. Não há indivíduo ou sociedade que possam viver sem ela, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma criação ficcional ou poética, considerando que a literatura se apresenta em diversos gêneros ou formas narrativas como: a anedota, o causo, a história em quadrinhos, o noticiário policial, a canção, a moda de viola, o samba carnavalesco. Além disso, ela pode ser fixada e difundida por diversos meios como: Internet, TV, rádio, revistas, jornais, livros, panfletos.

Considerando as afirmações e concepções de Candido, a literatura é aceita como um poderoso instrumento de instrução e educação, sendo que, este entendimento se estabelece desde os pensamentos dos filósofos da Grécia Antiga. Neste sentido, a literatura pode assumir diversas funções. Ela confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, possibilita a vivência dialética entre os diversos tipos de discursos. Além disso, a literatura é "fator indispensável de humanização", influenciando no consciente, subconsciente e inconsciente do indivíduo leitor (CANDIDO, 2004, p. 175).

De acordo com Candido (2004, p. 180), a "humanização" é o processo que confirma no homem em traços que são considerados essenciais, como por exemplo: o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, o senso de beleza, a percepção da complexidade. Tornando os indivíduos mais sensíveis, compreensivos e abertos para a natureza, para a sociedade e para o semelhante.

Há um consenso geral de que "ler é um dos caminhos para o saber", de que: quanto mais se lê, mais se sabe sobre algo. Assim é estabelecida a relação da capacidade de ler com a aquisição de conhecimento, erudição e ciência. Por extensão a essa afirmação, conclui-se que: quanto mais conhecimentos um indivíduo somar através de sua leitura, mais entenderá a natureza humana e compreenderá as limitações e as possibilidades de interferência nas diversas

esferas de sua atuação; mas nem sempre é necessário ter este objetivo em mente ao ler um texto literário. Mas a literatura também é uma criação artística, e, neste sentido, o prazer estético de usufruir de uma boa leitura é uma excelente prerrogativa para essa atividade.

Em outras palavras, o entendimento sobre a literatura promove: 1-uma maior compreensão da natureza do homem, principalmente no que diz respeito às suas expectativas emocionais e sensoriais; 2- serve como veículo de informações acerca da história e da evolução do raciocínio individual e social, enquanto legado e patrimônio da humanidade; 3- serve para o estabelecimento de modelos que se estabelecem como padrão da língua culta; 4- possibilita o conhecimento de diferentes culturas e contextos histórico-sociais, que se revelam ao longo dos tempos através da escrita/leitura; 5- permite ao leitor o fruir de outros padrões de composição e de construção de sentido através de diferentes formas de utilização das palavras em um texto verbal; dentre outras coisas. (COMPAGNON, 2012).

Antoine Compagnon (2012) reflete que é necessário acreditar que existe um tipo de conhecimento que só a literatura pode fornecer. Para o autor, a literatura é uma parte integrante de fundamental importância no desenvolvimento do pensamento e na formação do homem enquanto ser racional, além de ser fator primordial na aquisição de conhecimento por parte dos indivíduos. Assim, uma pessoa que estuda a literatura obtém um conhecimento que não é suprido integralmente pelo estudo de nenhuma das outras disciplinas, nem pelo conjunto delas.

Ler um romance, um poema, ou uma peça de teatro é mais do que obter conhecimento objetivo. O processo da leitura promove um pacto entre o leitor e o texto, um entregar-se a tudo que se move no texto, que é o que faz da literatura uma arte e não uma ciência no seu sentido pragmático. (FRANCHETTI, 2009, p. 02). As obras literárias ultrapassam o sentido de ciência, abrindo-se para um universo bem mais amplo de possibilidades de leitura. Algumas obras literárias podem até conter outras formas de conhecimento, tipo o histórico, mas, o comprometimento do conhecimento literário é com a busca pela essência da linguagem condensada para atender ao espírito humano. Pode estar desprovida de uma finalidade imediata, auxiliando diretamente no processo da formação do intelecto e da personalidade do ser.

Esse exercício humano da capacidade de abstrair e de repensar a realidade a partir de experiências de leitura sobre os diversos aspectos contidos nas obras literárias e a vivência dos sentimentos e das paixões que elas expõem, fazem da literatura uma forma eficaz de convencimento, pela utilização de maior ou menor verossimilhança com a vida real. Assim, se converte em uma importante ferramenta para formulação de opiniões acerca de diversos assuntos. E isso é um fato reconhecido por todos os tipos de governos que veem nas formas de ler e interpretar a literatura como uma ameaça ao seu projeto de dominação.

Na leitura de uma obra literária, como um romance por exemplo, o leitor pode se imaginar no lugar dos personagens, julgar suas ações, repudiar ou aprovar seus comportamentos, suas índoles morais e/ou espirituais. O receptor atribui à obra sua própria experiência de vida e o seu conhecimento prévio. Ele compara a obra com a realidade e com outras obras ou textos lidos, mesmo que isso ocorra inconscientemente. Ao longo do processo de leitura, o leitor assume uma espécie de pacto com a obra, chegando a viver emoções que não faziam parte das suas experiências, podendo senti-las até com mais intensidade do que as suas próprias. Ele se vê na obra, no entanto, estando fora dela, e tendo consciência disso. Vive as aventuras, os sucessos e os fracassos dos personagens, sem se preocupar com a sua integridade física-emocional-psicológica, e ao mesmo tempo, faz a análise de um texto que servirá para desenvolvimento de sua personalidade, do seu próprio ponto de vista moral e intelectual acerca dos temas nele tratados (FRANCHETTI, 2009, p. 3).

De acordo com Bakhtin (1990, p. 73-74), a literatura (mais especificamente o *romance*), se caracteriza como uma representação da verossimilhança da vida real por ser um fenômeno *pluriestilístico*, *plurilíngue* e *plurivocal*. Neste sentido, o romance representa um *dialogismo* onde os vários discursos de classes, gêneros, etnia, reveladas pelo autor através da construção dos personagens do romance. Segundo Bakhtin (1990, p. 75), o *dialogismo* é uma importante ferramenta para na composição romanesca, pois nos diálogos que acontecem dentro do romance as diversas vozes coexistem, não se anulam, na sua consonância ou dissonância social, e este *plurilinguismo* social é uma singularidade da estilística romanesca.

É importante destacar o fato de que os discursos contidos em uma obra literária também têm a potencialidade de se concretizar em outras manifestações artísticas. Como por exemplo: a adaptação de uma obra literária para o cinema; de uma poesia para uma canção; de um texto dramático para a encenação teatral. A diferença entre estas formas de expressão é que outros elementos se somam contribuindo para gerar sentidos: a imagem, a palavra, a música, os ruídos, os efeitos visuais. A concretização de uma obra literária em outra manifestação artística representa uma visão sobre a texto e concorre, de certa forma, para influenciar a visão do leitor.

Contudo, segundo Candido (2004, p. 175-177), a obra literária enquanto texto apresenta uma subjetividade muito mais abrangente, sendo que a sua maior ou menor recepção/assimilação passa a depender dos conhecimentos prévios do leitor sobre o conteúdo nela apresentado. Para o autor, a literatura é: 1- uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; 2- uma forma de expressão, pois manifesta emoções e a visão de mundo dos indivíduos e grupos, incluindo assim tanto o autor quanto o receptor da obra literária; 3- ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente.

Candido (2004, p. 179) ainda acrescenta que “as produções literárias, de todos os tipos e todos os níveis, satisfazem as necessidades básicas do ser humano, sobretudo através dessa incorporação, que enriquece a nossa percepção e a nossa visão de mundo”. Neste sentido, o leitor se reconhece ao ler a obra, e, ao mesmo tempo, reconstrói a sua visão de mundo a partir do seu gesto contemplativo. Assim, a obra passa a fazer parte da experiência do receptor.

A partir dos princípios da semiótica, a música também pode ser aceita como um discurso sonoro compatível com o verbal, principalmente pelo fato de não ser um amontoado de notas aleatórias, sem sentido e/ou razão de ser. A melodia, que é um dos seus principais elementos constituintes, tem um conceito que vai além do que se compreende ordinariamente. Este elemento musical que, na concepção de Bohumil Med (1996, p. 11), caracteriza-se como uma sequência de sons ordenados e dispostos de maneira sucessiva, tem conceito incompleto se a música assumir o papel de discurso sonoro que abarca significados diversos.

Abraham Moles argumenta que a música é “uma reunião de sons que deve ser percebida como não sendo resultado do acaso” (apud CANDÉ, 2001, p. 10), ou seja, uma música (consecutivamente uma melodia) consiste na organização consciente de um compositor, que usa as notas musicais seguindo uma ideia, uma dicção, uma sonoridade, uma realização intencional, onde o artista promove o diálogo coeso e coerente entre o conteúdo e sua expressão.

Conclui-se que a melodia é uma sucessão de sons, organizados com intenção de transmitir sentidos e sentimentos por meio de um fraseado musical. Já uma sequência de notas musicais executadas ao piano por um animal (como um macaco, por exemplo), não produz um efeito de melodia porque é “arrítmica, desordenada, desconexa, incoerente, não direcional e, consequentemente, não pode apresentar transformações” (CARMO Jr, 2007, p. 16). Candé (2001, p. 13) complementa dizendo que “[...] não há música ‘natural’, nem puramente aleatória”. Essa afirmação reitera a intencionalidade embutida na obra artisticamente produzida, expandindo a ideia de que, de acordo com o pensamento semiótico, o autor é um tipo de destinador que direciona a sua mensagem de a um destinatário do texto poético-musical.

Souza (2006, p. 26) afirma que todo sujeito que se encontra sob a ação ou em interação com a música é considerado um receptor deste fenômeno. A autora ainda reflete que a música se caracteriza como o som em movimento no tempo, a expressão sonora do ritmo, da pulsação que fez e faz parte de toda e qualquer cultura humana desde os tempos mais remotos das civilizações. Ou seja, a música é um fenômeno que esteve e está presente em todas as formas de sociedade desde os tempos longínquos, sendo uma marca cultural dos povos.

É primordial destacar que, apesar de nem todas as pessoas possuírem conhecimento sobre os pormenores da linguagem musical, todos têm a capacidade de experimentar o prazer

de apreciar a música através da audição. Daí que se destaca a diferença entre ouvir ruídos desordenados e perceber a organização intencional de uma composição musical. Tal estímulo promove sentidos diversos em diferentes pessoas, assim como a sua recepção pode suscitar reações físicas expressivas variadas: sorrir, produzir ritmos, correr, chorar, calar; dependendo da sensibilidade estética do receptor e do contexto no qual ele se encontra no momento da fruição artística-musical (SOUZA, 2006, p. 26).

Souza (2006, p. 26) pondera que a resposta do prazer proporcionado pela apreciação musical se converte em um alívio da tensão psicológica por parte do ouvinte. A autora, baseada em Kohut e Levarie, traçando um paralelo com as ideias de Cornis-Pope & Woodclief, admite haverem três tipos de ouvintes de música: 1- o "não musical" – apreciador emocional, aquele que relaciona a música com o seu gosto estético pessoal; 2- o "primitivamente musical" – apreciador interativo, aquele que percebe a música como fenômeno social e compreende o seu caráter dinamogênico; 3- o "competente" – apreciador analítico-crítico, o que reconhece e acompanha de forma consciente a estrutura formal da criação musical. Contudo, a autora adverte que os limites entre estas classificações é muito tênue, sendo que, uma mesma pessoa pode facilmente abranger características de mais de um tipo de ouvinte simultaneamente.

Além dos aspectos mencionados, não deve ser negligenciada a existência de fatores externos à música e à literatura que, fazendo parte da vida dos leitores/ouvintes, também interferem no processo recepcional de uma obra. Dentre eles podem ser citados: o misticismo, que conduz o receptor a um processo de intimismo; a extravagância, que o desloca rumo ao entretenimento; a assunção de padrões estéticos de épocas passadas, que o levarão a uma perspectiva diacrônica (SOUZA, 2006, p. 27).

Conclui-se que o receptor literário/musical se estabelece como o intérprete vivo das composições poeticamente desenvolvidas. E este interpretar implica em compreender, em apreender o fenômeno como algo significativo, num processo de apreciação ativa. A obra é materializada como um veículo de transmissão de ideias e emoções, provocando a sensibilidade, a criatividade e a memória. Assim, o apreciador a reconstrói de acordo com os seus conhecimentos adquiridos e/ou experiências vivenciadas previamente, se apropriando da mesma num processo de recriação, só que agora, dentro dos parâmetros por ele conhecidos. Entende-se, portanto, que, por mais complexa que uma obra possa parecer, ela tem a potencialidade de conduzir o receptor às origens da simplicidade, atingindo-o diretamente no âmbito das sensações e das emoções.

3 O CAMINHO DA PESQUISA

3.1 Delimitação do objeto de estudo

Este capítulo abordará fatores referentes à delimitação do objeto de pesquisa e da conceituação de termos que serão frequentemente aludidos ao longo do percurso desta dissertação. A delimitação do recorte epistemológico para a realização deste estudo se torna necessária por conta da quantidade de informações e das possibilidades de discussões que a canção popular pode suscitar, que são praticamente ilimitadas. Entretanto, este estudo não tem a intenção de abarcar a todos os personagens marcantes de história literária ou musical brasileira, até mesmo porque isto seria uma tarefa árdua e dificilmente executável.

Por esta razão, esta pesquisa se delimita a apenas três obras cancionais de Catullo, pela riqueza e pelas potencialidades analíticas que as mesmas possuem. Nesta perspectiva, a escolha de canções de Catullo da Paixão Cearense (1866-1946) como objeto de estudo se deve à importância que este maranhense assume no desenvolvimento da canção popular, da nascente Música Popular Brasileira (MPB).

Ao longo desta pesquisa, averiguou-se que o acervo cancional de Catullo consta dentre as mais importantes obras da MPB, e, sendo ele poeta (autor de livros de poesias, literatura de cordel e peças teatrais) e músico (violonista, cantor e flautista), se configura como uma importante fonte de estudos sobre a articulação entre a palavra e a melodia, pois, a importância deste autor para este trabalho reside na sua atuação como cancionista, ou seja, no tempo-espaço em que ele estabelece um elo entre a literatura e a música.

Nessa perspectiva, objetiva-se promover um estudo sobre o gênero canção partindo da reflexão de alguns autores que transitam tanto pelo campo da música quanto pelo campo literário, revelando suas concepções sobre a relação existente entre estas duas áreas do conhecimento, que também se conformam como duas importantes linguagens artísticas. Como teoria basilar deste estudo, foi elencada a análise semiótica da canção proposta por Luiz Tatit (2007), que considera a canção como um gênero que promove a interseção entre a literatura e a música, ou seja, o referido autor reflete que o sentido gerado por este gênero músico-literário só é completo se for considerada a coesão de todos os elementos que o compõem.

Assim, esta análise busca comprovar as relações existentes entre palavra e melodia nas canções *Ontem, ao luar*, *Flor amorosa* e *Cabôca de Caxangá*, trazendo à tona algumas possibilidades de sentidos gerados a partir desse momento de encontro entre estes dois sistemas

semióticos (o musical e o literário), pondo em evidência as características de como este poeta retratou o sertão, o amor, a mulher e a natureza, ou seja, como Catullo abordou em forma de canção estes temas tão caros à tradição literária e musical brasileira e como construiu o diálogo do social e amoroso com o formal.

A escolha das produções teóricas e as proposições de Luiz Tatit como ponto de partida para este trabalho não deve ser confundido com a concordância de todas as argumentações teóricas e críticas por ele desenvolvidas. Também não quer dizer que se tem a intenção de uma apropriação ingênua da sua teoria, ou seja, sem um diálogo profundo com outras possibilidades de análise cancional. Através da leitura e da reflexão acerca de inúmeros estudos acadêmicos, realizados aqui no Brasil sobre a análise de canções, observou-se que o modelo analítico desenvolvido por Tatit surge como um dos mais citados, sendo este um dos motivos da adoção do mesmo como norteador desta pesquisa.

Cabe destacar que, bem próximo a um século e meio de seu nascimento, se faz pertinente e proveitoso trazer Catullo de volta às discussões acadêmicas, pois este cancionista é considerado um personagem importante da história brasileira por ter marcado simultaneamente a literatura e a música. Além disso, as canções elencadas para este trabalho apresentam peculiaridades literárias e musicais que poderão servir de base para estudos futuros sobre a música popular brasileira.

3.2 Catullo da Paixão Cearense (1866-1946)

A vida e a trajetória do cancionista do sertão apontam para a emancipação da canção popular brasileira, e isso está evidenciada principalmente nas obras em que busca expressar a dicção, o linguajar e os costumes do sertanejo. Na visão de Bonifácio Leite (2011, p. 36), Catullo é o personagem da história brasileira que marcou o ponto de partida "nas transformações da canção popular urbana rumo à formação de um sistema", onde os elementos que a constituem, palavra e melodia, comporiam um mesmo objeto estético, um único texto, sem uma hierarquia, sem o estabelecimento de qual dos dois é o mais importante. Leite ainda reitera que, para Wisnik, Catullo representa "um momento de conjunção entre a música e literatura" na história da canção popular brasileira.

Partindo deste raciocínio, se faz importante mencionar que os biógrafos de Catullo, assim como os estudiosos de sua obra, acreditam que a sua trajetória se confirma como fator relevante, talvez decisivo, na sua produção artística-poética-musical. Ao longo de sua atuação

artística-literária-musical, Catullo da Paixão Cearense se identificou com o homem simples (com o sertanejo em especial) e com suas variantes estéticas. Ele viveu num momento em que se buscava algo peculiar no campo da arte brasileira, que a diferenciasse da cultura importada, e neste contexto político, social e cultural, buscou o reconhecimento através de sua poesia e de sua musicalidade, tendo o violão como instrumento acompanhador de suas modinhas.

A poesia foi sua primeira expressão artística, e a lua e o luar foram temáticas recorrentes em toda a sua obra. Boêmio das madrugadas cariocas, conviveu num cenário de repertório variado e eclético, onde influências musicais afrodescendentes, ameríndias e europeias se entrechocavam, somando a multiplicidade das formas, numa pluralidade de vozes e discursos que serviram para moldar o que viria a ser a Música Popular Brasileira. Sua importância foi tal que Luiz Antonio de Almeida (in COSTA, 2009, p. 11) chegou a afirmar que Catullo é o "'cearense' mais importante que o Maranhão legou ao Brasil".

Segundo Ary Vasconcelos (1977, p. 115), o cancionista nasceu em um sobrado de número 66, da então Rua Grande, atual Osvaldo Cruz, em São Luiz, do Maranhão, em 31 de janeiro de 1866. Existe uma controvérsia sobre a data precisa do nascimento de Catullo, pois a mesma é comemorada oficialmente no dia 08 de outubro de 1863, entretanto, Haroldo Costa, Jairo Severiano, Ary Vasconcelos, dentre outros estudiosos, afirmam que o próprio Catullo haveria revelado a vários amigos em 1946 – dentre eles Mozart de Araújo e Guimarães Martins – que a data correta é dia 31 de janeiro de 1866, e que esse equívoco se deve ao fato de que Catullo utilizava a certidão do irmão homônimo, que morreu ainda criança (COSTA, 2009, p. 21; SEVERIANO, 2013, p. 65; VASCONCELOS, 1977, p. 115).

Catullo era filho do ourives Amâncio José da Paixão Cearense e de Maria Celestina Braga da Paixão. Ao longo da vida, o poeta mudou de residência por duas vezes juntamente com toda a sua família: uma quando ele tinha apenas dez anos de idade, quando foi morar na fazenda dos avós paternos no sertão do Ceará, vivendo dos 10 aos 17 anos ali; e outra, quando partiu para a cena artística do Rio de Janeiro, antiga capital brasileira, em 1880, onde viveu até bem próximo ao fim de sua vida (COSTA, 2009, p. 21-25).

Os biógrafos do vate sertanejo não relatam a localização exata da fazenda de seus avós, mas o certo é que, na época em que viveu no Ceará, Catullo desfrutou do "contato com a gente simples, bebendo a sabedoria do sertanejo, se fartando das imagens poéticas do caboclo e do habitante da caatinga, e dos 'causos' que passam de pai para filho", toda esta experiência de vida serviu de matéria prima para a sua produção poética e cancional (COSTA, 2009, p. 25).

Já no Rio de Janeiro, Catullo residiu na Rua São Clemente, em Botafogo, em uma casa muito parecida com sua antiga residência da capital maranhense: fachada revestida de azulejo,

três portas no andar térreo, onde seu Amâncio instalou sua ourivesaria e relojoaria, e três janelas com sacada no andar de cima. Haroldo Costa (2009, p. 25-27) diz que Catullo, logo ao chegar a sua nova residência no Rio de Janeiro, estranhou o barulho urbano, que se diferenciava da quietude do sertão cearense e/ou das ruas da capital maranhense. Mas logo se acostumou, vindo a fazer amizade com músicos importantes para a sua formação, como o flautista Viriato Figueira da Silva, o violonista Quincas Laranjeira (Joaquim Francisco dos Santos), o cantor e violonista Cadete (Manoel Evêncio da Costa Moreira) e o estudante de música Anacleto de Medeiros.

Por acreditar no talento que tinha, e por amar a arte dos versos, aos 19 anos Catullo abandonou os estudos regulares causando um grande desgosto em seu pai, que queria vê-lo diplomado, passando ele a viver de suas composições poéticas e musicais.

Com a morte de seu pai, teve de trabalhar como estivador no cais do porto carioca para sobreviver, no entanto, nunca abandonou suas atividades como poeta e como músico. Chegou a dar aulas de português em casas de famílias nobres e se dizia leitor de Homero Virgílio, Goethe, Shakespeare, Ariosto (LEITE, 2011, p. 36). Sua primeira modinha recebeu o nome de *Ao luar*, composta ainda na época de sua adolescência, e o seu livro de estreia foi "O cantor fluminense", em 1877. Assim, com a fama adquirida por suas canções, destacou-se como poeta, compositor e cantor, passando a participar da vida noturna boêmia, frequentando os salões e recepções da elite carioca (SEVERIANO, 2013, p. 65).

Desde esta época, Catullo passa a compor e escrever poesias. A sua produção literária é vastíssima. Dentre as suas obras mais importantes, destacam-se: "Cantor Fluminense" (1887); "Cancioneiro Popular" (1899); "Lyra brasileira" (1908); "Chôros ao violão" (1902); "Novos cantares" (1909); "Trovas e canções" (1910); "Canções da madrugada" (1910); "Lyra dos salões" (1913); "O marrueiro" (1915); "Sertão em flor" (1919); "Mata Iluminada" (1924); "Alma do sertão" (1928); "Fabulas e alegorias" (1928); "Meu Brasil" (1928); "Um caboclo brasileiro" (1930); "O sol e a lua" (1934); "O milagre de São João" (1942); "Um boêmio no céu" (1943); "Poemas escolhidos" (1944); dentre outras (COSTA, 2009, p. 197-199).

E, dentre as suas canções que adquiriram prestígio na época, destacam-se: "Ao Luar" e "Talento e formosura" (músicas de Edmundo Otávio Ferreira); "O sertanejo enamorado" (música de Ernesto Nazaret); "Luar do sertão" e "Cabôca de Caxangá" (melodias do folclore nordestino recolhidas por João Pernambuco); "Flor amorosa" (música de Joaquim Antônio da Silva Callado Júnior); "Ontem, ao luar" (música de Pedro de Alcântara), "Os olhos dela" e "Vai, ó meu amor, ao campo santo" (músicas de Irineu de Almeida); "Por um beijo", "Rasga o coração" e "Palma de martírio" (músicas de Anacleto de Medeiros); dentre outras (VASCONCELOS, 1977, p. 118).

Pela qualidade de suas produções, Tatit (2002) aponta o nome de Catullo da Paixão Cearense como um legítimo representante do que ele denomina semi-eruditismo na canção popular, uma fase em que os cancionistas buscavam respaldar seus textos aproximando-os do registro literário. E como diz Tatit (2002, p. 32):

> Desejosos de serem reconhecidos como talentos que ultrapassam a simples esfera popular, os artistas semi-eruditos carregam suas obras com indícios de outro registro causando impressão de maior sofisticação. Entretanto, não convivendo realmente com as questões e as preocupações que movem a atividade erudita da época, pautam seu trabalho por produções obsoletas, como se a arte culta fosse uma arte à maneira dos clássicos consagrados. Não consideram, enfim, a evolução, quer na faixa erudita quer na popular. Pensam em uma escala quantitativa que vai do espontâneo aos mais altos emblemas de depuração clássica onde somente os verdadeiros artistas podem chegar. Resultado: linguagem empolada e melodias que lembram árias europeias do século XIX, ainda que simplificadas e reduzidas no tamanho.

O momento histórico e social do início do século XX no Brasil foi uma época de inúmeras transformações, e, esses fatores extracancionais, acabaram por influenciar a produção e a recepção da obra de Catullo. Dentre os fatos de maior relevância, destaca-se a libertação dos escravos, em 1888, o que colaborou e/ou provocou um processo de migração de negros livres do interior (rural, campestre) para as grandes capitais (em processo de industrialização), que, ou por causa da escassez de emprego no campo, ou em busca de melhores oportunidades e/ou condições de trabalho, buscavam o "progresso" das capitais. Especialmente para o Rio de Janeiro, onde houve uma drástica concentração populacional, passando de 522.000 habitantes, em 1890, para 700.000 no início do século XX, reforçando a inserção da cultura negra na capital (LEITE, 2011, p. 36-37).

Os grandes centros urbanos exerciam fascínio atraindo imigrantes de várias regiões do país, sendo que a capital brasileira serviu de palco para o advento de vários importantes artistas celebrados no Brasil, muitos deles advindos do interior do Brasil. A partir deste pensamento, está claro que a trajetória de Catullo e de sua família seguiu este rumo, pois, emigrados do Maranhão, tinham esperança de um futuro melhor na capital brasileira (LEITE, 2011, p. 37).

Leite (2011, p. 37) também destaca a presença significativa de artistas portugueses, franceses, além de inúmeros estrangeiros que fizeram parte do universo musical carioca, que foram de fundamental importância para o desenvolvimento da canção popular. Dentre estes, destaca-se a figura de Frederico Figner (1866-1946), natural da Boêmia, província da atual República Tcheca, fundador da Casa Edison (Nome que homenageava o inventor norte-

americano Thomas Alva Edison) no ano de 1900, e responsável pelas primeiras gravações[2] cancionais no Brasil (SEVERIANO, 2013, p. 58-59).

Segundo Tatit (2004, p. 33-35) a simplicidade e a popularidade das canções populares, que estavam "compatíveis com as limitações técnicas da grande novidade", fizeram com que este gênero se afirmasse como predileto do registro fonográfico. E assim, os novos aparelhos de gravação possibilitaram o registro que assegurou a perpetuação das obras cancionais, visto que, a maioria dos autores deste tipo de expressão músico-literária possuía pouco ou nenhum domínio sobre a grafia musical.

Catullo aproveitando esta novidade, permitiu a gravação de suas canções por meio da tecnologia do registro fonográfico. Entretanto, nenhum dos pesquisadores que falam acerca da vida e da obra do cancionista levantam a questão do porquê de o próprio Catullo não ter gravado suas composições.

Jairo Severiano (2013, p. 66-67) afirma que Catullo foi "o letrista brasileiro de maior popularidade no início do século XX". Poeta maranhense que introduziu a temática sertaneja na literatura e na canção brasileira. Catullo marcou sua trajetória artística ao compor letra para muitas melodias já existentes, "que passavam a ser editadas como 'as modinhas de Catullo'". Ele foi tão importante para a sua época que chegou até mesmo a ser inspiração do personagem seresteiro Ricardo Coração dos Outros (segundo personagem mais importante do romance), da obra *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto (TABORDA, 2007, p. 02).

Tinhorão (2000, p. 15-33) via essa homenagem feita por Lima Barreto como algo curioso, para não dizer descabido. O historiador considerava Catullo um megalômano que se auto-intitulava "Papa dos cantores", não entendendo porque o escritor mulato Lima Barreto, militante das questões relacionadas com o preconceito da cor no Brasil, teria relacionado seu personagem Coração dos Outros com um "pretencioso trovador branco e cortejador da elite, Catullo Cearense". Para Tinhorão, o único traço da personalidade de Catullo que coincidia com o personagem do romance era a extrema vaidade do famoso letrista e a preocupação em frequentar casas de famílias cariocas importantes.

As acusações de Tinhorão são um tanto contundentes e fortes, entretanto, não ferem a qualidade e a importância das produções do autor de *Luar do Sertão*. As obras falam por si só. Tal que, ainda em vida, Catullo era aclamado pelo povo brasileiro. Luiz Antonio de Almeida, prefaciando a obra de Haroldo Costa (2009, p. 11), argumenta sobre as várias facetas de Catullo:

[2] Para ter uma visão mais geral sobre o assunto ler Tinhorão (1998, p. 247-259), no capítulo intitulado "A música 'produto': o advento da música americana".

> O Catullo poeta popular e o interesse dele na preservação de centenas de expressões idiomáticas do norte e nordeste; o Catullo poeta culto, quando ele mostra em livros toda a sua erudição, sem, no entanto, afastar-se da temática sertaneja, que considerava um dos mais legítimos padrões de brasilidade; o Catullo letrista, cuja atuação, ainda que ele mesmo não tivesse noção disso, conseguiu preservar à posteridade centenas das mais belas melodias, algumas de célebres compositores, outras de autores sem muita expressão e poucas de sua própria lavra; o Catullo instrumentista e a sua luta por tornar o violão digno de frequentar os lares brasileiros; o Catullo boêmio, quando ele se torna uma das mais representativas personalidades da fase áurea das serenatas, coincidindo, com o período em que se procurou sistematizar uma música genuinamente brasileira. E, finalmente, o Catullo e as transformações sociais do Império e República, sendo a figura dele o fio condutor de toda uma narrativa.

Nesta citação, é perceptível o valor da atuação de Catullo na cena musical da capital brasileira. Destaca-se o seu papel enquanto divulgador ou porta-voz do sertão, poeta erudito-popular (ou semierudito), letrista, instrumentista, militante pela emancipação da canção brasileira, boêmio, seresteiro, sendo que, todas estas facetas ou esferas de atuação de Catullo (que buscava elevar o Brasil, o sertão e o sertanejo) são importantes para a análise cancional.

Ary Vasconcelos (1977, p. 22-23) reflete que, apesar das controvérsias suscitadas sobre a questão autoral das músicas em que Catullo punha letras, ele havia produzido as "mais belas canções populares de todos os tempos" e, assim, conseguiu emocionar o Brasil inteiro "com suas letras de irrecusável força poética". Nas palavras do pesquisador, Catullo renovou a *modinha*, conduzindo-a ao seu esplendor, tendo assim entrado pra história da música brasileira, não por ter atribuído ao campo musical ideias novas ou revolucionárias, mas sim por ser um artista de extraordinária sensibilidade estética.

As controvérsias sobre a autoria das canções assinadas por Catullo foram geradas pelo fato de que ele pôs letra em muitas músicas já conhecidas e consagradas pelo público, ocultando o nome do autor das melodias, assinando-as como suas. Por esse motivo, alguns críticos da época passaram a tentar desmerecer o seu trabalho como compositor.

A *modinha*, que era o gênero predileto de Catullo, é um tipo de canção sentimental brasileira que, provavelmente, teve como espelho a música erudita portuguesa. Foi uma forma composicional muito famosa nos Séculos XVIII e XIX. A princípio, neste gênero musical, o canto era acompanhado de cravo ou piano, possuindo o caráter lírico das árias das óperas italianas. Mas no Século XIX, popularizou-se, sendo introduzido o violão[3] como seu

[3] No artigo intitulado "O violão no Rio de Janeiro: um instrumento nacional?", Márcia Taborda (2007) discute a presença do violão no Brasil como um "símbolo emblemático da nacionalidade", que, sendo um instrumento popular por excelência, também transita pela esfera da música erudita, através de composições de importantes ícones da música brasileira como João Pernambuco, Heitor Villa-Lobos, Guerra Peixe, dentre outros.

instrumento acompanhador, tendo como um dos principais precursores, Domingos Caldas Barbosa. (ENCICLOPÉDIA LAROUSSE, 1998, p. 4035).

A performance vocal de cantores da época mencionada, ao interpretar as modinhas, baseava-se na oralidade (em tom declamatório, bem próximo à fala) e/ou no *bel canto* (muito semelhante à sonoridade das árias das óperas eruditas), apesar das intenções nacionalistas que se instalavam na sua obra, consciente ou inconscientemente. As formas composicionais (estrofes, períodos, esquemas), além do acompanhamento instrumental e arranjo (configurações e seleção de timbres instrumentais, utilização de uma base harmônica que privilegiou a homofonia e a consonância, ritmo suave), se constituíam, pelo menos a princípio, como simulacro da tradição lítero-musical erudita (NAPOLITANO, 2005, p. 16-17).

Neste ponto, se faz importante mencionar dois importantes personagens históricos, que se fizeram notórios na literatura brasileira e adotaram um feitio poético-musical semelhante ao de Catullo. O primeiro é Gregório de Mattos (1633-1696), que usava a viola para acompanhar seu gesto declamatório, e o segundo é Domingos Caldas Barbosa (1740-1800), que chocou a corte portuguesa com suas polêmicas composições, que também receberam o auxílio luxuoso do mesmo instrumento musical (LEITE, 2011, p. 35).

Segundo Tatit (2004, p. 23), a produção de Gregório de Mattos se caracterizava pelo hibridismo, ou seja, sua obra transitava entre a literatura e a música, com temáticas que abarcam a devoção religiosa, a lírica, a sátira e os jogos obscenos. Já Tinhorão (1998, p. 47), considera o baiano Gregório e Mattos como "a mais curiosa e rica figura de homem de letras", como um "músico popular e tocador de viola boêmio do seiscentismo colonial", que tinha a predileção pelo acompanhamento harmônico da viola e pela "forma de canto falado".

Já, Domingos Caldas Barbosa, foi um importante "autor e intérprete de lundus e modinhas". Tatit (2004, p. 26-27), ao tecer comentários sobre o referido autor, acredita que as modinhas são de ascendência brasileira e não europeia, contrariando o pensamento de Mário de Andrade. Tatit segue dizendo que este tipo de produção popular, além de romper as fronteiras nacionais alcançando sucesso na sociedade lisboeta, chegou a ser confundida com árias de ópera do domínio erudito europeu. Nesse aspecto, são perceptíveis algumas semelhanças entre Caldas Barbosa e Catullo, tanto na trajetória, quanto no feitio composicional.

Sobre estes poetas-músicos, Leite (2011) insinua haver direcionamentos distintos, pois é como se a música para Gregório Mattos servisse como pano de fundo para a sua poesia, recebendo um destaque secundário. Já na obra de Caldas Barbosa, ocorre o contrário, o elemento musical alcança maior destaque, pois é como se os ritmos sincopados de suas canções prejudicassem "a rítmica oratória por meio de sons que não se desenvolvem no movimento oral

da frase, mas são medidos em tempo musical" (ANDRADE, 1977, p. 75). Sobre o feitio composicional de Caldas Barbosa, Rennó (2007, p. 02-05) afirma que:

> a apropriação do ritmo afro-brasileiro do lundu – com sua batida imprevisível, seu ritmo malemolente, que fugia aos padrões regulares das métricas tradicionais, sincopando, contra-ritmando as frases melódico-musicais e o verso redondilho –, atinge uma expressão sensorial muito mais espontânea, sugerindo o que pode ser chamado de erotismo atrevido. [...] compõe versos numa cadência rítmica irregular, repletos de índices reveladores de sua destinação vocal, musical, performática, produzidos que eram para serem letras de músicas. [...] Destinados não à leitura mas ao canto, os poemas da *Viola de Lereno* encontram na oralidade a sustentação ideal, desvencilhando-se das amarras retóricas próprias do verso neoclássico, ao encaminhar esse pendor oratório para os limites do verso oral e cantável. Nas cantigas da *Viola*, o influxo da música é tão poderoso que, para notá-lo, não é necessário recorrer às partituras que lhes dão a notação melódica original, já que é possível perceber, na formulação interna de seus versos, os índices esclarecedores de sua estruturação submetida ao andamento da frase melódica que as sustentava.

Adriana de Campos Rennó reflete que Caldas Barbosa aplica ritmos melódicos com uma marcação binária, mas também uma estrutura *contramétrica* - ou *sincopada* - provocada pelo deslocamento do tempo forte, ou seja, pela inserção de sílabas átonas no tempo das marcações fortes do ritmo binário. Caldas Barbosa buscava vincular as palavras às melodias do lundu que dedilhava na viola compondo, assim, versos numa cadência rítmica irregular. (RENNÓ, 2007, p. 05).

Para exemplificar, no trecho de *Lundum em louvor a huma brasileira adoptiva*:

> [...] **Es**te Lun**dum** me **dá vi**da
> **Quan**do o **ve**jo as**sim** dan**çar**;
> **Mas te**mo se **con**ti**núa**
> **Que** Lun**dum** me ha **de** ma**tar**
> **Ai** lem**bran**ça
> A**mor** me **trou**xe o Lun**dum**
> **Pa**ra met**ter**-me na **dan**ça.
> Nha**nhá faz** hum **pé** de **ban**co
> **Com** seus quin**dins,** seus po**pôs**
> **Ti**nha lan**ça**do os seus **la**ços
> A**per**ta as**sim** mais os **nós**. [...]
> (BARBOSA, 1826, p. 29-32, vol. 2 - num. 02)

Ao marcar as sílabas fortes das palavras em negrito, e, julgando que Caldas Barbosa utilizou a acentuação das palavras de acordo com o andamento binário próprio do ritmo quebrado do lundu, observa-se que há vários deslocamentos destas sílabas em relação à marcação dos tempos fortes de um compasso binário, ou seja, ele rompe com a previsibilidade utilizada pelos versos da poesia neoclássica (RENNÓ, 2007, p. 07).

Assim como seus antecessores, Catullo (que tocava flauta, inicialmente) também assumiu o violão como seu instrumento principal. De acordo com Rodrigues (2002, p. 75), Catullo também foi o primeiro músico popular a se apresentar recitando poesias e cantando, acompanhando-se ao violão, no Instituto Nacional de Música. Fato que, segundo alguns pesquisadores, serviria para a aceitação deste instrumento no seio das famílias tradicionais brasileiras, pois o mesmo era mal visto pela sociedade pela sua associação à boemia e às rodas de chorões, sendo sinônimo de malandragem (TINHORÃO, 1974, p. 29).

As canções de Catullo detêm melodias e harmonias de uma relativa simplicidade, que caracterizam a maior parte de sua obra, se comparada à complexidade da música romântica produzida por compositores europeus como Wagner, Liszt e Verdi. No entanto, o *modus operandi* de sua escrita, fez com que fosse questionada a dicotomia entre o erudito e o popular, pois aqui no Brasil, havia uma separação meticulosa que classificava a música executada na época como uma forma de dar conta de separar – ou hierarquizar – tradições musicais distintas, uma brasileira e outra europeia (PEREIRA, 2006, p. 415).

Tatit (2004, p. 11) afirma que foi a canção popular que, ao longo do século XX, se tornou uma das principais formas de expressão artística-musical-literária do Brasil e que, através da expressão vocal, consolidou a identidade sonora do país, permanecendo até hoje como um gênero que traduz "os conteúdos humanos relevantes em pequenas peças formadas de melodia e letra". E, nesse sentido, reitera-se que Catullo foi um artista que muito contribuiu para a elevação do *status* da canção popular brasileira.

Catullo, o cancionista do sertão, faleceu no dia 10 de maio de 1946, aos 83 anos de idade, seu corpo foi embalsamado e por um período de três dias foi visitado pelos seus fãs e admiradores, sendo conduzido ao cemitério ao som de *Luar do Sertão*, sua obra mais conhecida. O cancionista foi um artista que conheceu o sucesso ainda em vida, contudo morreu em dificuldades financeiras, apesar da reconhecida qualidade de suas obras (COSTA, 2011, p. 04).

3.3 O termo música popular

Catullo foi um dos cancionistas que trabalhou a serviço da elevação do *status* da canção popular no Brasil. O termo *popular* tem sua origem no termo em Latim *populare*, implicando em algo que tem relação com o povo, convém ao povo, feito para o povo, agradável ao povo (MACHADO, 1995, p. 401). Este termo assume diversos sentidos de acordo com a reflexão de vários pensadores. A partir daí, a música popular pode ser entendida como: 1- música não

erudita; 2- repertório e estilo específico; 3- música disseminada amplamente pelos meios de comunicação. Neste sentido, a música popular se caracteriza como um gênero que almeja agradar à maioria das camadas sociais de uma determinada cultura, sociedade, povo ou nação.

Richard Middleton (1990, p. 07), em seu *Studying Popular Music*, diz que o termo música popular se afirma num espaço de contradição da sociedade de classes, o que revela variadas dicotomias que se complementam: imposto *versus* autêntico, elite *versus* massa, classe dominante *versus* classe subordinada, antigo *versus* da moda, internacional *versus* nacional. O autor reflete sobre o importante papel desta prática musical para as classes populares, e também sobre a aceitação e assimilação da mesma pela cultura burguesa, o que revela o entrecruzamento da música popular dentro de uma cultura e das classes, num terreno de contradições que variam de acordo com as épocas e configurações sociais (MIDDLETON, 1990, p. 12).

Marcos Napolitano (2005 p. 14-15) reflete que Middleton aponta quatro possíveis definições de música popular: 1- Normativa: Como música inferior (segundo as proposições de Adorno); 2- Negativa: música popular definida como algo diferente da música folclórica ou da música erudita; 3- Sociológica: música associada (ou produzida) por (ou para) grupos específicos; 4- Econômica: música popular como produto do mercado fonográfico. Apesar do delineamento destas categorias, Napolitano afirma que Middleton considera todas estas definições incompletas, sendo que, para a validade das mesmas, se torna necessário um entrecruzamento delas com informações do contexto histórico e do sistema cultural específico para uma determinada análise.

Maria Filipa Telles (2008, p. 16) pondera que o principal elemento de distinção entre a música popular e os outros gêneros é, principalmente, a facilidade que esta tem de conquistar a preferência estética[4] de boa parte, ou da maioria das pessoas de uma comunidade. Como características da música popular, pode ser citado que ela: mantém relação com o cotidiano de uma determinada cultura e/ou sociedade, o que a torna de fácil apreensão e identificação; apresenta suportes ou acompanhamentos harmônicos que prezam por uma relativa simplicidade, e que, em termos gerais, soa agradável ao ouvido. Além disso, a música popular geralmente possui uma duração curta se comparada às peças orquestrais ou sinfônicas.

[4] Nicola Abbagnano (1998), no seu *Dicionário de filosofia*, conceitua estética como a "ciência (filosófica) da arte e do belo", que recebeu diferentes interpretações em épocas e/ou lugares distintos. Genericamente, o termo estética remete à ideia de percepção da beleza sensível. Portanto, estética (do grego *aesthesis*) significa o conhecimento sensorial, a experiência, a sensibilidade e/ou capacidade desenvolvida para fruir de uma criação artística em seus aspectos técnicos, psicológicos, morais e sociais. Sendo assim, escolher apenas um conceito deste termo limita a sua dimensão, pois a estética está totalmente interligada com as condições históricas, sociais e culturais, mas também com fatores humanos como a ética, a filosofia, a política e a economia, ou seja, seu conceito está além da ideia de padrões de beleza estabelecidos em determinados períodos da história.

Partindo deste ponto de vista, pode-se afirmar que este tipo de composição se configura como uma música prazerosa de ouvir, com melodias fáceis de cantarolar, de memorizar e mesmo de tocar e/ou de reproduzir instrumentalmente. Mas convém explicar que os adjetivos simples e fácil não têm a intenção de pormenorizar o termo música popular e nem de dizer que este tipo de expressão artística venha a ser algo inferior, ruim ou sem um determinado valor dentro de um contexto sociocultural. E é neste mesmo sentido que Elizabeth Travassos (2000, p.45) vê a música popular como um espaço de vivência coletiva, social.

Um dos conceitos mais difundidos sobre música popular afirma que ela é uma expressão que visa um público leigo na área, tanto musical, quanto da estética da arte, sendo acessível e aceitável para um vasto número de ouvintes (TELLES, 2008, p. 17). Adorno (2000) reflete que este tipo de composição assume o intuito de ser comercializada e vendida em larga escala, ela é composta como uma mercadoria que deve refletir as leis de mercado, sendo atrativa como qualquer outro bem de consumo.

Segundo o *Dicionário Grove de Música* (SADIE, 1994, p. 636), o termo música popular "abrange todos os tipos de música tradicional ou 'folclórica'", que, pelo fato de terem sido produzidas por "pessoas iletradas" – em relação à grafia musical – não foram "escritas". Entretanto, com o crescimento das comunidades urbanas e com o advento da industrialização, a música popular assumiu um caráter de entretenimento, destacando-se, desde o século XIX, as baladas sentimentais, as músicas de salão e de danças, a *music hall* e a opereta.

Wisnik (2004, p. 18) ao ponderar sobre a canção popular, diz que a mesma se configura como uma ligação orgânica entre a música e a literatura. Para ele, a palavra cantada é tida como "um saber poético-musical que implica em uma refinada educação sentimental". Ele ainda complementa afirmando que o fato de a canção se estabelecer como algo elementar não implica em dizer que ela não tenha a sua importância e riqueza, e, além disso, este gênero músico-literário se instalou na vida cultural brasileira trazendo profundas consequências.

No Brasil, a música popular recebeu uma mistura de influências que caracterizam a sua riqueza, como por exemplo: do lirismo português (o que gerou a modinha); dos ritmos africanos (o que propiciou o desenvolvimento do samba brasileiro); do folclore, principalmente advindo do Nordeste brasileiro – Mário de Andrade (1991, p. 23) destacou esta região como a "maior mina conservadora de nossas tradições populares" (neste ponto, faz-se importante ressaltar alguns dos elementos formadores da expressão musical nordestina: as influências ameríndias; a música de proveniência camponesa ou sertaneja; as variantes regionalistas); do jazz (o que, através da sofisticação harmônica e melódica, influenciou compositores que seriam os criadores do movimento bossa-nova, e atualmente, da *world music*).

Na visão de Mário de Andrade (1893-1945), a música popular ou folclórica são a verdadeira música "tradicionalmente nacional", por trazer marcas do lugar de nascimento e/ou de onde o compositor habita, sem preponderância de elementos externos. Mário de Andrade (1991, p. 24) reconhece a importância da música popular no Brasil ao dizer que:

> Nos últimos dias do Império finalmente e primeiros da República, com a modinha já então passada do piano dos salões para o violão das esquinas, com o maxixe, com o samba, com a formação e fixação dos conjuntos de seresteiros dos choros e a evolução da toada e das danças rurais, música popular cresce e se define com uma rapidez incrível, tornando-se violentamente a criação mais forte e a caracterização mais bela da nossa raça.

É óbvio que realmente existem canções que se valem de "fórmulas melódicas simples que preparam e enfatizam refrães de fácil reprodução e memorização com recurso a segmentos rítmicos animados e letras onde as aliterações abundam" (TELLES, 2008, p. 27). Mas, dentro do universo vasto da música popular, existem canções de valor inestimável, que apesar de apresentar características absorvidas pelo mercado fonográfico, ou da *indústria cultural*, contém peculiaridades que fazem com que sejam abstraídas da vastidão das outras composições denominadas *populescas* (ou *popularesca*), das músicas de natureza comercial e transitória, de qualidade artística e técnica duvidosa (TRAVASSOS, 2000, p. 12).

A *Indústria Cultural*, a partir das ideias de Theodor Adorno (2000) e Teixeira Coelho (1996), se estabelece como uma entidade social subjetiva que funciona como um sistema, com a intenção de integrar e adaptar seus consumidores (indivíduos sociais), condicionando-os (padronizando, alienando) às suas modelizações; utilizando-se para isso dos meios de comunicação de massa como aliados; se apoderando da arte e da cultura, transformando-as em mercadorias, em bens simbólicos ou de consumo, subordinando-as às suas leis.

Sobre este assunto, Mário de Andrade reflete que a música urbana estaria corrompida pelas "modas internacionais" e/ou pela indústria fonográfica e radiofônica, sendo considerada "popularesca". O autor modernista (in COLI, 1998, p. 178) define *popularesco* em um artigo publicado na coluna *Mundo Musical* do jornal *Folha da Manhã*, de 8 de fevereiro de 1945:

> o popularesco tem por sua própria natureza, a condição de se sujeitar à moda. Ao passo que na coisa folclórica, que tem por sua natureza ser 'tradicional' (mesmo transitoriamente tradicional), o elemento moda, a noção da moda está excluída. [...] Diante duma marchinha de Carnaval, diante dum 'fox-trot' que já serviram, que já tiveram seu tempo, seu ano, até as pessoas incultas, até mesmo as pessoas folclóricas da população urbana, reagem, falando que 'isso foi do ano passado' ou que 'isso é música que já passou'. Passou de moda. Ao passo que esse mesmo povo urbano, mesmo sem ser analfabeto, mesmo sem ser folclórico, jamais dirá isso escutando na macumba um canto de Xangô que

> conhece de menino, uma melodia de Bumba-meu-boi sabida desde sempre, e um refrão de coco de praia, que no entanto são festas anuais, tanto como o Carnaval.

Apesar de expor as definições de Mário de Andrade, não se crê que definindo os termos *popular* e *popularesco* estar-se-á contribuindo para a elevação da ciência, mas sim fomentando o preconceito contra obras que "alguém" estabeleceu como maior ou menor que outras, em detrimento de atributos elegidos para a diferenciação de uma como melhor e outra como pior. Este estudo acredita que devem ser observadas nas obras as características que lhes conferem valor, independentemente de sua origem, desde que as mesmas apresentem especificidades que despertem certo interesse ao pesquisador.

Através desta discussão, evidencia-se a dificuldade que vários autores têm em definir o que vem a ser música popular. Neste sentido, seria ingenuidade se um pesquisador assumisse a pretensão de pôr um ponto final nas discussões acerca deste termo tão complexo, pois evidentemente não se chegaria a um denominador comum amplamente aceito por todos, ou pelo menos por uma maioria de pesquisadores que se debruçam sobre a temática. Infere-se portanto que no Brasil a música popular abarca inúmeras formas de composição sob um único rótulo, sendo impossível (ou irrelevante) tentar defini-la como algo esquematicamente explicável. Assim, entende-se que o conceito de música popular não se apresenta como algo estático, mas sim como algo em constante transformação, dependendo das relações entre os diferentes atores sociais, e do contexto social-cultural-econômica-histórica em que esteja sendo analisado.

Na Europa desenvolveram-se estilos e gêneros que deram prioridade para "a estrutura harmônico-melódica, evitando a marcação rítmica acentuada" (NAPOLITANO, 2005, p.17). Já no contexto brasileiro, a música popular foi construída a partir de diversas vertentes culturais, não se configurando como um fazer puro ou original, mas sim como um produto de uma apropriação de fazeres musicais advindos das várias culturas formadoras da nação, desse encontro de classes e grupos socioculturais heterogêneos. E, esse encontro gerou uma multiplicidade de ritmos e formas de organizar o material sonoro-musical que se tornou uma das marcas da identidade da música popular brasileira (NAPOLITANO, 2005, p. 48).

Para Marcos Napolitano (2005, p. 17-18) a canção nas Américas foi sofrendo modificações e se diferenciando das produções europeias com o passar do tempo:

> Nas Américas, num primeiro momento, a música popular incorporou formas e valores europeus. O bel canto, a sonoridade homofônica das cordas, as consonâncias harmônicas "agradáveis", o rimo suave (mesmo quando voltado para os apelos mais diretos ao corpo e a dança), marcaram os primeiros anos da música popular. Mas, na medida em que a constituição das novas camadas urbanas, sobretudo os seus estratos mais populares, não obedeciam a um

> padrão étnico unicamente de origem europeia (com a grande descendência de grupos negros e indígenas), novas formas musicais foram desenvolvidas, muitas vezes criadas a partir de povos não-europeus. Alguns dos "gêneros" musicais mais influentes do século XX podem ser analisados sob este prisma: o *jazz* norte-americano, o *son* e a *rumba* cubana, o samba brasileiro, são produtos diretos dos afro-americanos que incorporaram paulatinamente formas e técnicas musicais europeias.

A canção popular brasileira se configurou como um campo de múltiplas influências, onde são mescladas características da chamada alta cultura, "com a espontaneidade da expressão popular, o rigor formal com o improviso e a intuição, técnicas de composições acadêmicas com o mais puro 'ouvido musical'" dos cancionistas populares, que utilizavam a sua audição e sua intuição no processo criativo e interpretativo. Cabe enfatizar que a música popular, por não se pautar apenas no discurso sonoro advindo da tradição europeia, foi se desvencilhando da ideia de contemplação desinteressada e adquirindo um viés mais corporal, mais rítmico e menos harmônico-melódico. Neste sentido é que o maxixe, do lundu e do samba (gêneros marcados, visivelmente, pela sensualidade e pela expressividade do corpo) se caracterizam como tipos musicais que marcaram o início da música popular brasileira (TORRES, 2013, p. 26-27).

Segundo Torres (2013, p. 25) a canção popular tornou-se o gênero musical brasileiro mais apreciado pelo público no século XX, apresentando uma forte ligação com a expressão corporal e com o desejo de comunicar ideias. Já a música erudita era feita para servir como um artefato de apreciação estética (a *música desinteressada*, segundo Mário de Andrade), em que a participação do ouvinte se dá de forma mais cerebral. A música "erudita" ou de tradição europeia em geral exige do interlocutor uma atitude de contemplação e apreciação intelectual.

Ao citar Perrone, Napolitano (2005, p. 47-48) pondera que a incorporação de novos materiais e técnicas interpretativas – principalmente partindo da consolidação do samba, nas três primeiras décadas do século XX, e posteriormente com o estabelecimento da sigla MPB – fez com que a produção da música popular no Brasil se consolidasse como um complexo cultural e não como um gênero musical específico.

Os momentos históricos vividos pela produção da música brasileira de caráter popular se fizeram importantes no aspecto de desencadearem transformações dos valores estéticos, culturais e ideológicos do povo. Gradativamente a classe média passou a gostar e consumir a música popular produzida no Brasil, sendo promovido assim um deslocamento do "lugar social" dessa produção. Segundo Marcos Napolitano (2005), a MPB é um produto específico do século XX, que mesmo não sendo uma manifestação "pura", em termos de classe ou etnia,

não deixa de estar relacionada às classes populares, e de ser notória a sua gradativa aceitação pelos setores médios. O autor ainda reitera que:

> Apesar de combatida pelos críticos mais exigentes, a música popular, cantada ou instrumental, se firmou no gosto das novas camadas urbanas, seja nos extratos médios da população, seja nas classes trabalhadoras, que cresciam vertiginosamente com a nova expansão industrial na virada do século XIX para o século XX. (NAPOLITANO, 2005, p. 16).

Em suma, partindo do pensamento de Napolitano (2005, p. 18), é aceitável dizer que a consolidação da MPB – estabelecida através de um rico processo de luta e conflito estético e ideológico – expressa uma gama de intrincadas relações advindas da urbanização e da industrialização das grandes capitais, no seio de suas complexas organizações demográficas e étnicas, permitindo o desencadeamento e a proliferação de novos valores nacionalistas, novas formas de progresso tecnológico – em especial: a gravação elétrica (1927), a expansão do rádio comercial no Brasil (1931-1933) e o desenvolvimento do cinema sonoro (1928-1933) – e as novas disputas sociais daí resultantes (NAPOLITANO, 2005, p. 19). De acordo com o autor, a música popular serviu e serve como um produto alienado e alienante, um deleite para as "massas musicalmente burras e politicamente perigosas".

A tradição europeia, que demonstrou sua força desde o início da colonização, decaiu em prestígio ao longo do processo de construção da música popular brasileira, que se fez de forma gradativa e complexa, adquirindo adeptos importantes, atraindo músicos muito talentosos que, de acordo com Napolitano (2005, p. 18-19), foram desgarrados de suas vocações eruditas e elitistas. O que se pode dizer por exemplo de João Pernambuco, Ernesto Nazaret, Pixinguinha, Garoto, dentre outros; seriam eles compositores eruditos ou populares?

Santuza Cambraia Naves (1998, p. 16), em sua obra "O violão azul*:* modernismo e música popular", enfatiza que a música popular se desenvolve de acordo com o ideal modernista que valoriza o despojamento e rompe com a tradição "erudita". Ela explica que, da década de 1920 e 1930, principalmente, há uma convergência entre os músicos populares e os poetas e ideólogos do movimento modernista. Ou seja, estes artistas, tanto da arte musical quanto das letras, foram envolvidos em um projeto coletivo consciente em torno da simplicidade e do *sermo humilis*. Embora, tanto a poesia modernista quanto as canções populares procurem conciliar o humilde com o sublime.

A partir dessas ideias é que Naves (1998, p. 69) desenvolve duas categorias, que subsistiram mutuamente, de grande importância para a compreensão da relação entre o domínio

da música popular e da literatura moderna: 1- a "estética da monumentalidade"; 2- a "estética da simplicidade".

A autora relaciona a estética da monumentalidade com a ideia de *Bildung* (ideal de totalidade) do Romantismo germânico. Esta estética refere-se a um projeto que se caracteriza pelo excesso e pela gravidade. Como exemplo, pode ser apontada a obra de Villa-Lobos (1887-1959) e de Mário de Andrade (TORRES, 2013, p. 32). Segundo a Naves, a estética da monumentalidade se manifesta na música através das obras sinfônicas, da abundância e variedade de instrumentos de que dispõe a orquestra sinfônica, dos extremos dinâmicos (fortíssimo seguido de pianíssimo), da multiplicidade de temas diferentes e da complexidade do desenvolvimento.

Já a estética da simplicidade, em prática dos anos vinte e trinta do modernismo brasileiro, compreende à experiência contrária à experiência da arte monumental, operando no registro da fragmentação. Está pautada na simplicidade e no tratamento bem humorado de temas considerados "sérios". Também busca associações com o mundo africano e oriental, culturas bastante diferentes e excluídas do convívio brasileiro. Nessa perspectiva, destacam-se escritores como Manuel Bandeira, Oswald de Andrade e uma parte da obra de Mário de Andrade.

Na música popular, podem ser citados autores como: Noel Rosa, Lamartine Babo e Ary Barroso, que aplicavam no seu *modus operandi* esta estética que se manifestou através do despojamento linguístico e musical. Estes elementos estilísticos do modernismo brasileiro se inter-relacionam com a estética do "Grupo dos Seis" (França), que pregavam a objetividade, a concisão e a simplicidade. Na literatura, tem-se o Manifesto "Pau Brasil", em que Oswald recusava claramente o "eruditismo", propondo uma ideia mais inventiva, que causasse surpresa nos leitores. Por fim, podem-se afirmar que no Modernismo esta estética se apresenta nos elementos prosaicos da linguagem e na recusa a formas ditas elevadas (TORRES, 2013, p. 32).

Este trabalho não tem a pretensão de separar o que vem a ser erudito ou popular, mas sim identificar que, no Brasil, a linha divisória destas duas tradições, no início do século XX, era muito tênue, pois muitos dos grandes compositores da época transitavam entre as duas esferas. Inclusive o cancionista Catullo da Paixão Cearense que compôs tanto obras simples (buscando a expressão do homem sertanejo) quanto obras rebuscadas (utilizando uma linguagem e uma poética que ressoava a tradição erudita europeia). Em outras palavras, há na obra de Catullo elementos que remetem tanto à simplicidade quanto à monumentalidade.

O importante é que o termo "música popular" acabou por deixar de ter um sentido pejorativo, tornando-se sinônimo de reconhecimento na sociedade brasileira, garantindo um espaço econômico importante para grupos sociais até então marginalizados dos meios de

divulgação cultural. Além disso, no contexto brasileiro o mercado da MPB é bem mais enraizado que o da música erudita, até mesmo nos segmentos considerados de "elite".

3.3.1 A canção

Como foi ressaltado no tópico anterior, o termo música popular abriga no seu bojo uma enorme possibilidade de discussões acerca de seu conceito, sendo que não é tarefa fácil de abordá-la em todas as suas peculiaridades. Da mesma forma, o termo canção se configura como um signo complexo que, ao longo do século XX foi veiculado por meio da indústria fonográfica e dos meios de comunicação, sendo divulgada principalmente pela novidade do rádio, da televisão e, na atualidade, pela internet. Este gênero músico-literário adquiriu uma posição hegemônica no cenário musical brasileiro ao longo do século XX, estatuto que lhe foi conferido às vezes pelo público e outras vezes pela crítica (NAVES, 2010, p. 07).

Além do gênero canção, há várias possíveis definições sobre o que vem a ser uma composição musico-literária. Mário de Andrade (1991), no capítulo intitulado *Compositores em língua nacional*, definia a música popular como *voz cantada* ou *língua cantada*, para contrapor ou diferenciá-la da *voz falada*. Já o estudioso Carlos Rennó utiliza o termo *poemúsica* (OLIVEIRA *et al*., 2003, p. 53), ou *poesia cantada*, para justificar a poesia específica que se associa à música. Contudo, nas terminologias *língua cantada*, assim como em *poesia cantada*, é transmitida a impressão de que esfera da palavra assume um lugar de maior destaque no termo, fazendo com que o mesmo passe a ser uma denominação de um tipo de composição músico-literária com uma forte preocupação poética ou linguística, e dessa forma, menosprezando ou deixando de lado o componente musical da composição.

Para o presente estudo, entretanto, utilizar-se-á o termo canção por ser uma palavra que expressa um conceito bem difundido e amplamente aceito no contexto social, cultural e histórico brasileiro. Além disso, a maior parte das publicações aplica a expressão canção para falar de um gênero que reúne texto poético e música num mesmo objeto artístico.

Como já foi comentado anteriormente, a canção popular é um gênero músico-literário que ostenta grande prestígio no Brasil. Segundo Tatit (2004, p. 11), este sistema de comunicação artística foi gerado, consolidado e disseminado ao longo do século XX, auxiliando no processo de construção da sonoridade abrasileirada, através da tradução dos conteúdos humanos por meio de peças formadas de elementos literários e musicais, servindo para pôr a produção cancional brasileira em sintonia com as tendências mundiais. Não é de se admirar que, em face da importância da Música Popular Brasileira (MPB), enquanto fenômeno ativo no

processo de formação sociocultural, a canção viesse a se tornar um fértil campo de estudos musicais, literários, sociológicos, antropológicos, históricos.

Apesar do grande número de pesquisas que abordam esta temática, muitas delas, geralmente, realçam apenas o plano do conteúdo, pormenorizando ou deixando de lado os aspectos formais e expressivos que se encontram latentes na relação entre o texto poético e o musical. Crê-se que um dos principais motivos desta lacuna seja a carência de domínio dos conteúdos específicos sobre as linguagens literária e/ou musical, além da falta de conhecimento sobre um modelo de análise teórico/instrumental capaz de investigar, simultaneamente, os elementos constituintes da palavra cantada ou da canção.

O fato é que a canção popular se consagrou como um importante veículo de expressão de ideias e ideologias, refletindo a pluralidade cultural brasileira. De acordo com Marcos Napolitano (2005, p. 11), "a chamada 'música popular', ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história sociocultural. Ela se interpõe como um lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e religiões", formadoras da utopia social de uma cultura-arte-música nacional brasileira (NAPOLITANO, 2005, p. 07).

Napolitano ainda afirma que o Brasil é um dos maiores produtores sonoros do planeta e lugar privilegiado para "ouvir" e "pensar" a música. O autor segue dizendo que a música popular brasileira:

> adensou heranças estéticas e culturais complexas, potencializando o fenômeno da mediação cultural na mesma proporção em que foi galgando reconhecimento e ocupando circuitos socioculturais cada vez mais valorizados. (NAPOLITANO, 2005, p. 09).

Por este motivo é que a canção popular se tornou um dos temas mais fecundos da atualidade, fazendo-se presente em livros, artigos, monografias, dissertações, teses, despertando um grande interesse a partir dos anos setenta, tendo atingido um ápice destas pesquisas na década de oitenta, no Brasil. Contudo, Napolitano (2005, p. 07-08) pondera que, apesar dos muitos trabalhos já desenvolvidos, ainda há muitas peculiaridades a discutir, debater e investigar sobre esta temática.

Alfredo Werney Lima Torres (2013, p. 10) acrescenta que a partir do desenvolvimento da bossa nova, que desabrochou na década de 1950, houve uma maior aproximação entre poetas e cancionistas, e, este foi um dos fatores que possibilitou "uma troca mútua de experiências estéticas e abrindo novos campos de estudos literários/ musicais". Apesar do sentido pejorativo que possa ter o termo música popular para alguns autores, é inegável que no Brasil há nomes de excelentes cancionistas, de importância tanto literária quanto musical, que despontaram e

despontam no cenário mundial, como, por exemplo, Chico Buarque, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, dentre outros.

Sobre a definição do termo canção, Stanley Sadie (1994, p. 160), no *Dicionário Grove de Música*, conceitua a canção como sendo uma peça musical, geralmente curta e independente, para uma ou mais vozes, com ou sem acompanhamento instrumental, sacra ou secular. Numa conotação mais atual, o termo canção é atribuído à música composta para execução de apenas uma voz, no singular.

O desenvolvimento da canção ocidental tem seu início na Grécia Antiga, que conviveu com outros tipos de canções seculares e religiosas de procedência oriental. Dentre as práticas cancionais medievais, podem-se destacar: o *cantochão* (ou canto gregoriano[5] - canção geralmente de caráter litúrgico ou religioso, no sistema modal, onde se dava uma maior importância ao texto ou palavras, sendo que era uma ou várias notas para cada sílaba, de caráter meditativo e com um movimento melódico *melismático*); o *conductus* (canção estrófica, geralmente com textos latinos); a canção *monofônica* (a uma só voz) dos trovadores (cantores viajantes de ascendência francesa); e, após 1.300, foi constatado um repertório cancional quase que exclusivamente polifônico, como a *ballade*, o *rondeau* e o *virelai* (na França), com as respectivas formas italianas – a *ballata*, a *caccia* e o *madrigal* (SADIE, 1994, p, 160-161).

No período Barroco, destacam-se a *monodia* da ópera italiana, quando as melodias vocais eram apoiadas por acordes simples de alaúde, cravo, ou outro instrumento, que servia de sustentação harmônica ao canto. Estas características estão presentes tanto nas *árias* (peça musical que destaca a beleza melódica e a qualidade técnica do solista) quanto nos *recitativos* (peça vocal meio declamada, meio cantada) da ópera barroca.

Paralela à história da música erudita, a música popular e folclórica começa a ganhar força e a se estabelecer como uma expressão capaz de refletir as nacionalidades musicais mais efetivamente. Isso é claramente perceptível no *romance* francês, o *lied* alemão, a música tradicional e folclórica, dentre outras manifestações cancionais populares que influenciaram e influenciam as composições hodiernas (SADIE, 1994, p, 161).

Costa (2002, p. 107), ao esboçar um conceito, diz que "a canção é um gênero híbrido", sendo o resultado da conjugação de dois tipos de linguagens: a verbal (oral/escrita) e a musical

[5] O *cantochão* se caracteriza por ser um canto empregado em liturgias cristãs, de caráter monofônico (para uma só voz) e em uníssono (execução simultânea de uma mesma melodia por vários cantores), originalmente sem acompanhamento (SADIE, 1994, p. 166). O *cantochão* também recebeu a denominação de *canto gregoriano* pela importância dada ao papa Gregório Magno (540-604), pois ele foi o principal reformador da música litúrgica cristã (romana) de sua época. Entretanto, cabe salientar que, de acordo com Rolande de Candé (2001, p. 190-191), Gregório Magno não compôs e nem utilizou nenhuma das melodias que lhe foram atribuídas autoria.

(ritmo e melodia). No mesmo sentido, D'Onófrio (1995, p. 74), complementa que a palavra portuguesa canção, corresponde à francesa *chanson* e à italiana *canzone*, sendo que as três derivam do termo latino *cantionem*, e indicam toda poesia relacionada com a música e, mais especificamente, com o canto (D'ONOFRIO, 1995, p. 74).

D'Onófrio estabelece que a canção pode ser classificada em popular e erudita em concordância com o *Dictionnaire de la Musique* (1996), que distingue dois grandes grupos cancionais: a *chanson savante* (canção erudita) e a *chanson populaire* (canção popular), fazendo uma contextualização sobre os aspectos históricos em ambas as explanações.

Já Antonio Coimbra Martins, colaborador do *Dicionário de Literatura* dirigido por Jacinto do Prado Coelho (1976), estabelece a classificação de três tipos de canção: a *provençal*, a *italiana* ou *clássica* e a *romântica*. Martins remete a uma base histórica, delineando como *provençal*, porque provinha da região da Provença, localizada no sul da França (donde surgiram os cantores viajantes, ou trovadores – tradição que teve seu apogeu no período histórico compreendido entre os séculos XI e o XV); *italiana* ou *clássica*, a canção criada no Renascimento, ou seja, do século XVI ao XVIII; e *romântica*, que foi delineada a partir do século XIX.

Na concepção de Marly Gondim Cavalcanti Souza (2006, p. 291), D'Onofrio e Martins, distinguem, na realidade, um tipo simplificado e outro tipo mais complexo para a *Canção*. A diferença é que D'Onofrio se baseia na gênese do fenômeno, ou seja, a *canção popular* como sendo proveniente do povo de maneira geral, portanto, simples, e no aspecto da elaboração, ou seja, a *canção erudita* como aquela oriunda de uma classe de intelectuais com maior conhecimento sobre as maneiras de compor.

Frei Pedro Sinzig (1976), diz que a canção é um "pequeno poema lírico em música de caráter popular". No mesmo sentido, Horta (1985) reflete que canção é uma "peça curta para voz solista, com ou sem acompanhamento, em estilo simples". Em suma, Horta e Sinzig relacionam seus conceitos apenas com o âmbito popular, não fazendo referência a tipos mais complexos (ou eruditos) de canção.

Napolitano acredita que a compreensão do fenômeno musical perpassa pelo âmbito da observação do mesmo dentro do contexto em que ele acontece, ou seja, em sua época, na *cena musical* em que está inserida, sem consagrar e nem reproduzir hierarquias – sociais, políticas, econômicas, estéticas, culturais – de valores herdados ou estabelecer o gosto pessoal como ferramenta para uma crítica histórica, mas apenas "valorizar a complexidade do objeto estudado" (NAPOLITANO, 2005, p. 08).

Dentro desta perspectiva, é importante ressaltar que a música popular urbana brasileira catalisou elementos musicais, poéticos e performáticos da música *erudita* de herança europeia (o *lied* alemão, a *chançon* francesa, a *bel canto* italiano, a *canzione* napolitana, o *music-hall* inglês, o fado português, as árias de ópera, os corais), da música folclórica (as danças camponesas, as narrativas orais, os cantos de trabalho, as cantigas de roda e jogos dramáticos de natureza cognitiva e/ou moral) e de canções de caráter *interessado* ou *enganjado* do século XVIII e XIX (músicas religiosas, revolucionárias) (NAPOLITANO, 2005, p. 11). Além disso, convém citar que a música brasileira:

> se consolidou na forma de uma peça instrumental ou cantada, disseminada por um suporte escrito-gravado (partitura-fonograma) ou como parte de espetáculo de apelo popular, como a opereta e o *music-hall* (e suas variáveis). (NAPOLITANO, 2005, p. 12).

Sendo assim, a forma canção, na sua versão popularizada, adquiriu um grande respaldo e prestígio no seio da sociedade brasileira, se utilizando, de início, das formas e modelos da tradição musical erudita europeia. O peso deste sistema musical, a imposição dos valores e ideais da sociedade burguesa foram os principais fatores que ditaram o feitio composicional da esfera musical popular, "apesar das apropriações específicas de cada camada social" (NAPOLITANO, 2005, p. 16-17).

De acordo com as ideias de Napolitano (2005, p. 12), a música popular no Ocidente, e especialmente no Brasil, deve ser pensada "dentro da esfera musical como um todo, sem as velhas dicotomias 'erudito' *versus* 'popular'", visto que estas dicotomias nasceram em função de tensões sociais encabeçadas pela burguesia, em contraposição ao gosto coletivo das classes consideradas inferiores, ou seja, nas relações de poder que se estabeleceram na procura por definir uma hegemonia, além de econômica, cultural-musical.

Na América Latina, as misturas étnico-culturais, além da presença de temporalidades históricas diversas e díspares devem ser pesadas na análise da formação das sociedades nacionais. Durante sua formação cultural, o continente Americano assumiu um caráter híbrido e complexo (CANCLINI, 1998), fator este que não permite que as análises assumam qualquer modelo linear de estudo tomado da experiência científica europeia. Como consequência deste "caráter híbrido de nossas culturas nacionais", Marcos Napolitano (2005, p. 14) pondera que:

> os planos "culto" e "popular", "hegemônico" e "vanguardista", "folclórico" e "comercial" frequentemente interagem de uma maneira diferente da história europeia, quase sempre tomada como modelo para as discussões sobre a história da cultura e da arte.

Assumindo esta linha de raciocínio, a música popular "deve ser entendida e analisada dentro do campo musical como um todo, vista como uma tendência ativa (e não derivada e menor) deste campo" (MIDLDLETON, 1997, p. 07). Mas sabe-se que as barreiras enfrentadas pela produção musical popular para adentrar na "esfera culta" da sociedade não são pequenas, e, apesar da relativa valorização da mesma, ocorrida a partir dos anos 60 com a sua aceitação enquanto veículo de expressão artística e objeto de reflexão acadêmica (NAPOLITANO, 2005, p. 15), ainda há um longo caminho a ser percorrido.

A realidade não mudou muito da descrita por Napolitano (2005, p. 15), para apreciadores da música considerada erudita e seus críticos, a música popular, com algumas poucas ressalvas, ainda expressa uma dupla decadência: 1- a de permitir que qualquer pessoa, incluindo aquelas que detêm um conhecimento precário dos fundamentos básicos da música (como é o caso de alguns "compositores" do funk carioca), possa chegar a um relativo "estrelato" durante um certo tempo (definido pela mídia e seus pares); 2- a falta de ouvintes críticos, que se preocupem em desmascarar os processos pelos quais o mercado fonográfico impõe seus interesses comerciais, restringindo a liberdade criativa dos "verdadeiros" compositores.

De acordo com Peter Drietrich (2008, p. 10), no Brasil, a canção foi eleita como um meio privilegiado para a manifestação de ideias e ideologias da cultura brasileira, sendo objeto e veículo de discussões sobre questões sociais, culturais, econômicas e raciais. Torres (2013, p. 10) reitera que a canção, ao longo do século XX, se tornou um dos *veículos de expressão* mais importantes do imaginário popular, refletindo inclusive a pluralidade cultural brasileira. E Sylvia Helena Cyntrão (2006, p. 217) complementa ao dizer que "a canção popular apresenta-se como um sistema de significações para o qual convergem e de onde partem os sentidos sociológicos e culturais *lato sensu* de um modo de vida urbano geracional", e, "a canção hoje aparece como um espaço de desconstrução de um conceito de nação unitária".

A partir destes dizeres, pode-se inferir que a canção é um meio de propagação dos diversos discursos que estão inseridos em uma sociedade, em um determinado contexto histórico que está em constante transformação. Neste sentido, Cyntrão (2006, p. 218) afirma:

> Trabalhar com a letra das canções significa inserir-se em um estudo de poética histórica, considerando para tanto os novos paradigmas do estudo da História neste início de século. De acordo com o paradigma tradicional, a História diz respeito à política. Embora outros tipos de história (como a "história da arte", por exemplo) não fossem totalmente excluídos do antigo modelo, eram marginalizados, sendo considerados menos importantes e periféricos. A chamada História tem se interessado, no entanto, por toda atividade humana. O conceito de relativismo cultural passa a ser a base desse novo paradigma,

> cuja premissa é de que a realidade é sempre culturalmente construída. E mais, o que era considerado imutável é agora encarado como uma construção cultural, sujeita a variações tanto no tempo como no espaço. Isso é possível pelo enfoque básico da análise das estruturas, ou seja, as mudanças ocorridas em nível social, econômico, geográfico e antropológico de longo prazo.

Assim, a canção corresponde a uma produção artística e musical que é um reflexo da multiplicidade cultural de um país, com sua identidade multifacetada, multilíngue, com seus multimitos e multidiscursos, ou seja, a sociedade brasileira nos seus 500 anos, incorpora, na sua tradição cancional, elementos históricos, sociais, psicológicos, étnicos, filosóficos, estéticos (dentre outras coisas), de outras civilizações, mesclando ao feitio musical dos nativos, sendo influenciados por várias formas de culturas e linguagens, para a formulação ou estabelecimento do que é conhecida por "canção popular brasileira" em toda a sua complexidade.

Para Mário de Andrade (1991), a nação brasileira se constitui como um lugar de interseção entre os vários elementos ameríndios (o batuque místico de muitas tribos de nativos brasileiros), afrodescendentes (o incenso ou a religiosidade de muitos povos negros descendentes de africanos), assim como de várias culturas de brancos europeus (as tradições "eruditas" de vários países da Europa). Essa mescla cultural é a marca da formação do Brasil enquanto nação, e esses aspectos, além de importantes, devem ser considerados em uma análise semiótica músico-literária.

Neste sentido, Carlos Augusto Bonifácio Leite (2011, p. 11), baseado em "Formação da literatura brasileira", de Antonio Candido (2006), considera válida a mobilização de dados históricos e biográficos dos autores, caso estes sejam relevantes para um estudo, pois a canção manipula materiais externos aos elementos que a compõem, ou seja, muitos aspectos sociais e históricos assumem papel de relevância na análise de uma composição cancional.

Elisabeth Travassos (2000, p. 07-08), na sua obra "Modernismo e música brasileira", destaca a importância de se analisar o campo musical brasileiro como um todo, sem se deter somente na velha e ultrapassada dicotomia entre o que se pode considerar erudito ou popular, uma originada a partir de modelos europeus, e a outra como tentativa de uma descoberta de um caminho próprio. A autora reflete que a literatura especializada costuma descrever isoladamente a música erudita (na musicologia), a popular (nas ciências sociais em geral) e a folclórica (na etnomusicologia), dessa forma, contribuindo para o mantenimento das barreiras que o modernismo tentou vencer.

3.3.2 O cancionista

Assim como foram delimitados os termos *música popular* e *canção*, se fez necessário conceituar o que vem a ser *cancionista*, uma palavra relevante para este estudo, sendo um termo bastante visitado ao longo do trabalho dissertativo.

Tatit (2002, p. 09), no seu livro "O cancionista: composição de canções no Brasil", explica que o cancionista é um compositor que, através de sua sensibilidade, consegue equilibrar a letra na melodia e a melodia no texto, compatibilizando coerentemente o sentido destes dois componentes (literário e musical) formadores da canção. O autor ainda complementa dizendo que:

> O cancionista é um gesticulador sinuoso com uma perícia intuitiva muitas vezes metaforizada com a figura do malandro, do apaixonado, do gozador, do oportunista, do lírico, mas sempre um gesticulador que manobra sua oralidade, e cativa, melodicamente, a confiança do ouvinte. (TATIT, 2002, p. 09).

Para o cancionista o que importa não é *o que é dito*, mas sim a *maneira de dizer*, e, essa forma peculiar de se expressar está pautada em seu gesto oral elegante, na junção entre a melodia e as palavras, onde reside o ápice da tensividade. Este termo diz respeito à sensação de: tensão (pergunta, inquietação); suspensão (não-tensão e não-repouso, um momento de espera); e de repouso (resposta, conclusão); no que diz respeito aos períodos melódicos e/ou harmônicos de uma canção. Tatit (2002, p. 09-10) afirma que as tensões linguístico-melódicas ou *locais* (que distinguem as canções) se tornam mais importantes que as tensões harmônicas (que apelam para o sistema tonal), até mesmo porque as últimas estão a serviço das primeiras e colaboram no processo da sua geração de significados.

As tensões locais (linguístico-melódicas) são produzidas pela gestualidade oral do cancionista (compositor ou intérprete) que manobra simultaneamente a melodia e a letra de uma canção, coordenando o fluxo melódico e adaptando-o às vogais da linguagem verbal, que sofrem as descontinuidades provocadas pela dicção, ou pelo atrito das consoantes que interrompem sistematicamente a sonoridade. E esta força de continuidade, contraposta a uma força de segmentação (em fonemas, palavras, frases, narrativas), são fundadoras de uma tensividade que se configura como ferramenta composicional do cancionista, que tem a tarefa de administrar essas tensões em busca de uma coerência entre os elementos composicionais da canção, transformando este sistema músico-literário num texto único que expresse os sentidos/sentimentos propostos pela intenção do compositor. (TATIT, 2002, p. 10).

Além da continuidade e descontinuidade, Tatit ainda aponta para a possibilidade de prolongar as durações de emissão das vogais, forçando a desaceleração do andamento da música, permitindo maior nitidez e destacando os contornos melódicos. O prolongamento da duração das vogais provoca a geração do sentido que apela à emoção, amplia-se a extensão da tessitura e dos saltos intervalares. São exploradas as frequências agudas (aumento de vibração das cordas vocais) e a capacidade de sustentação das notas (fôlego e energia de emissão). "É quando o cancionista não quer a ação, mas a paixão", ou seja, ao ampliar a duração e a frequência das notas que compõem a melodia, ele almeja "trazer o ouvinte para o *estado* em que se encontra", modalizando o *ser* (TATIT, 2002, p. 10).

Mas, ao reduzir a duração das vogais, os saltos intervalares e as alturas ou frequências, o cancionista construirá uma melodia de notas com durações mais rápidas (andamento acelerado) e mais segmentada (descontínua) por causa dos ataques provocados pelas consoantes. A ênfase se direciona aos motivos rítmicos e melódicos, sendo que, a tensividade se instala na ordenação regular da articulação, na periodicidade dos acentos e na configuração melódica que evidencia as saliências ou os seus temas. Assim, a aceleração dessa descontinuidade melódica privilegia o ritmo em uma sintonia natural com o corpo, ou seja, com as pulsações orgânicas (batimento cardíaco, fluxo respiratório), e a gestualidade física (tamborilar dos dedos, marcar tempo com o pé ou com a cabeça) que reproduz a sugestão advinda dos acentos musicais-auditivos. Esse parâmetro da análise da semiótica musical é coordenado pela ação, pela modalização do *fazer* (TATIT, 2002, p. 10-11).

Para Tatit (2002, p. 10-11), "a grandeza do gesto oral do cancionista está em criar uma obra perene com os mesmos recursos utilizados para a produção efêmera da fala cotidiana". Aproveitando recursos coloquiais, fazendo com que a compatibilização entre música e poesia aconteça de maneira que esta junção soe natural. E é neste sentido que Tatit (2002, p. 11) complementa dizendo que:

> Compor uma canção é procurar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar. É fazer da continuidade e da articulação um só projeto de sentido. Compor é, ainda, decompor ao mesmo tempo. O cancionista decompõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto com a entoação. Ele recorta e cobre em seguida. Compatibiliza as tendências contrárias com o seu gesto oral.

Semelhantemente, Mário de Andrade (1991, p. 36) pondera que a maior dificuldade do compositor, ao unir palavra e música, reside na falta de conhecimento e na acomodação fonética de um texto quando cantado. Andrade afirma acreditar que os compositores brasileiros

conheçam as "contingências fisiológicas da voz cantada", no entanto, descrê que a maior parte, dentre eles, tenha o domínio necessário das "contingências próprias da emissão dos fonemas, das palavras e das frases".

Sobre este tópico, Tatit (2004, p. 13), em "O século da canção", aponta a oralidade como a "principal marca do mundo sonoro brasileiro", pois "o canto sempre foi uma dimensão potencializada da fala" (TATIT, 2004, p. 41) e "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, p. 73). A canção brasileira foi criada com a intenção de ser "uma outra forma de falar dos mesmos assuntos do dia a dia" (TATIT, 2004, p. 70). Aqui no Brasil, a oralidade ou os elementos da fala cotidiana, perpassaram o universo da canção, sendo uma de suas principais marcas. Tatit (2004, p. 34), ao falar dos sambistas, reitera que:

> Alheios a qualquer formação escolar, de ordem musical ou literária, esses sambistas retiravam suas melodias e seus versos da própria fala cotidiana, Serviam-se de entoações que acompanhavam a linguagem oral e das expressões usadas em conversa.

As citações mencionadas anteriormente reforçam a ideia de que o conceito de oralidade empregado por Tatit arremete ao sentido de linguagem cotidiana, uma fala familiar e que não causa nenhum "estranhamento". Além disso, a realidade descrita dos compositores de samba era compartilhada por muitos outros cancionistas do início do século XX, ou seja, a falta de conhecimento especializado sobre música e sobre literatura, sendo que suas composições eram, em geral, fruto de sua vivência prática, de um jeito de falar direto, simples e corriqueiro.

No sentido empregado por Tatit, Catullo foi um dos cancionistas que atribuíram importância à canção brasileira. E, de acordo com Haroldo Costa (2009, p. 09-10), Catullo é um artista especial por se identificar com a esfera popular, representando seu imaginário e seus sentimentos, tendo conseguido elevar a literatura popular ao "nível de Arte". Em sua trajetória, Catullo publicou quase trinta livros, pôs letra em centenas de canções, salvando do esquecimento autores de belas melodias de épocas anteriores à sua, abordou a temática sertaneja em seus versos, tirou o violão de uma condição marginal, trazendo-o aos saraus da elite carioca e às salas de concerto.

Porém, não se deve esquecer que os mecanismos tecnológicos de gravação e reprodução de áudio que chegaram à capital brasileira desempenharam um papel decisivo no desenvolvimento e propagação da música popular, promovendo um maior prestígio ao gênero. Através da divulgação e popularização das canções brasileiras pela gravação ou pela difusão radiofônica, o samba, o choro, a marchinha e a modinha, tiveram grande ascensão ao longo do

século XX, ampliando o número de adeptos ao gosto pela canção popular brasileira (TATIT, 2004). Marcos Napolitano (2005, p. 19) afirma que, ao longo das décadas vinte e trinta, fatores tecnológicos e industriais auxiliaram no processo de consolidação da música popular urbana.

3.3.3 O gesto musical do cancionista

Este trabalho desenvolve uma análise que leva em conta uma sonoridade que esteja mais próxima de um gesto musical (vocal e instrumental) da época em que as canções elencadas foram concebidas, em suas primeiras versões, na época da eclosão das primeiras gravações de canções no Brasil. Para este trabalho considerou-se o gesto musical como um termo sinônimo de performance, que é uma palavra de origem inglesa que abarca um amplo significado.

De acordo com Bernadete Zagonel (1992, p. 08-09), o gesto se refere ao movimento corporal que acontece de acordo com uma mensagem que se deseja transmitir, de forma que a esta seja melhor expressada e, consecutivamente, melhor compreendida. Ou seja, o gesto é um recurso de transmissão de ideias que alguém utiliza para fazer com que haja uma melhor eficácia no processo comunicacional. A autora ainda reflete que os gestos geralmente são acompanhados de sons como meio de representar algo sonoramente, visando ilustrar uma situação. Sendo assim, constata-se que o gesto faz apelo ao som.

Contudo Zagonel (1992, p. 08) afirma que há uma complexidade bem maior no que se refere ao gesto em relação à música (gesto musical) pelo fato de existirem vários componentes que influenciam na composição e na execução de obras musicais. Dentre estes elementos complexos, tem-se: o compositor – criador da obra; o intérprete – cantor e/ou instrumentista; e o ouvinte – receptor; sendo que, a cada um deles é atribuído um gesto (abstrato ou concreto), que possibilita o nascimento de uma obra musical. Assim, é importante enfatizar que, tanto a produção (criação, execução), quanto a escuta musical (recepção) pressupõem um gesto (ou a imagem do gesto), ou seja, há uma expressão de ideias que acontece por meio dos gestos musicais que, por sua vez, também são geradores de sentidos.

Keila Michelle Silva Monteiro (2010, p. 01), em seu artigo "Corpo e performance na poesia cantada", reflete que tanto a literatura quanto a música necessitam de um corpo (ou de uma voz) desde a sua concepção até o momento da execução, por serem linguagens que servem como meio de comunicação de um humano para outro.

Sabendo que tanto a música quanto a literatura recorrem à utilização do som como sua base material (DAGHLIAN, 1985, p. 9), e que este som é produzido por uma pessoa humana, aceitando que o objeto estético produzido pela linguagem literária e/ou musical são objetos de

comunicação e de fruição estética, pode-se inferir que a expressão do artista ao interpretar uma obra de tal natureza deve produzir o seu gesto de maneira que o mesmo seja coerente aos sentidos nela contidos.

Paul Zumthor (2007, p. 27-44), pondera que as transmissões orais da poesia supõem uma voz. Para o autor, a representação de uma obra literária só se traduz de forma plena através de uma emanação, de uma performance, que se materializa por meio do gesto de um corpo. Reiteradamente Zunthor arremete o sentido do termo performance a algum tipo de manifestação cultural constitutiva de uma forma real, de ordem prática (conto, canção, rito, dança), enfatiza a oralidade como performance do "ser", a tradução do texto "poético" escrito para a expressão.

A performance é uma tradução da virtualidade para a atualidade, do mundo inteligível para o sensível, da ideia à materialidade. Seguindo esta visão, acrescenta-se que o gesto artístico e performático arremete à um tipo de expressão comum à um contexto histórico, e, por conta disto se fazem necessários estudos músico-literários que levem em conta estes aspectos em relação às práticas de leitura e interpretação das obras inseridas dentro de um contexto sociocultural, com todas as suas peculiaridades, com seus comportamentos e condutas (ZUMTHOR, 2007, p. 31).

Sendo assim, o gesto performático implica na competência do saber-fazer-ser, pois a performance se configura como a realização, a concretização de um ato. A mensagem performatizada por um transmissor será reconhecida por um receptor, e, de acordo com o nível de sensibilidade daquele que transmite e do conhecimento prévio sobre o assunto tratado na mensagem daquele que recebe, haverá uma maior ou menor assimilação da mesma. a interpretação da mensagem fica a critério do espectador/leitor/ouvinte, já que podem surgir inúmeras vertentes de sentidos a partir de um único texto, Entretanto, a recepção de uma obra também modifica o conhecimento (ZUMTHOR, 2007, p. 31-32).

Partindo do pensamento de Zumthor (2007), o artista, na formulação de sua performance, traduz a obra com o corpo, entende o ritmo, a melodia, a linguagem e os gestos como sua forma peculiar de interpretar e expressar a energia do texto através de sua manifestação física, ocorrendo assim uma ligação/comunicação poética entre quem expressa a mensagem e quem a recebe.

De acordo com Zumthor (2007, p. 23-24), o corpo é veículo sensível utilizado para perceber e transmitir a beleza dos textos poéticos. O corpo determina a relação do "ser" com o mundo, é o que dá sentido às experiências vividas. Materialmente, o corpo é definido como um conjunto de tecidos e órgãos, é o suporte da vida psíquica que sofre as pressões do social, do institucional, do jurídico. O ser humano tem de aprender a senti-lo, a escutá-lo, no nível do

texto, da percepção cotidiana, manifestada pela contração e descontração dos músculos, tensões e relaxamentos internos, sensações de vazio e de angústia, de plenitude e satisfação, sentimentos de medo e de ameaça, de segurança e paz, etc.

Relacionando ideias anteriormente discutidas com o pensamento de Fernando Cerqueira (2006, p. 47) pode-se entender que o gesto funciona como um signo (algo que está no lugar de), entretanto, para a eficácia do gesto – ou da performance – é promovida uma espécie de deslocamento que "presentifica" a expressão artística. O artista, ao declamar uma poesia ou cantar uma canção, passa a viver a verdade daquela obra, se tornando assim um porta-voz das mensagens nela contidas. Este "jeito de dizer" configura o gesto intencional do portador de uma mensagem, que desempenha o seu papel de "dizer" algo além de palavras e/ou notas musicais.

Cerqueira (2006, p. 127-128) atribui a formulação de uma performance à capacidade intuitiva que os seres humanos detêm. Em outras palavras, o músico, no ato da expressão artística, estabelece o seu gesto realizando uma interação temporal de utilização parâmetros sonoros transformando-os em estruturas horizontais (sequenciais ou melódicas) e verticais (simultâneas ou harmônicas), organizando-os no tempo. Já em termos da declamação poética ou literária, os fatores sonoros podem ser hierarquizados de diversas formas, sendo que, essas organizações linguísticas particulares concorrem para o sentido da fala, tornando determinados elementos mais enfatizados que outros.

Outro fator importante da performance é o que ela pode receber influências externas – como por exemplo a interpretação vocal dos declamadores de poesias e dos cantores do final do século XIX e início do século XX, que era claramente influenciada pelo gesto dos declamadores e cantores advindos da tradição europeia (NAPOLITANO, 2005, p. 11) –, mas também pode influenciar, ou seja, a performance pode afetar o que é conhecido, modificando o conhecimento, moldando valores e ideias. Neste aspecto, as características regionalistas da obra de Catullo contribuíram na promoção da valorização da dicção do sertanejo dentro do universo literário e musical (FERLIM, 2011, 171-192).

Além de toda essa discussão, o gesto do cancionista também se relaciona com o conceito de dicção tatiniano. Para Tatit (2002, p. 10), a dicção arremete à maneira peculiar que o cancionista utiliza para expressar a sua obra, seu jeito de cantar, sua forma de gravar, de compor. A questão primordial da dicção está na forma que o artista encontra para expressar a sua ideia. E esse jeito peculiar de "dizer" uma mensagem através da arte é que faz com que um intérprete tenha um gesto mais convincente e eficaz. Isso é que faz a diferença, é o que torna uma obra cancional mais valorizada na interpretação vocal de um cantor em especial.

4 SEMIÓTICA GERAL E SEMIÓTICA DA CANÇÃO

4.1 Semiótica

A principal diferença entre o homem e os outros tipos de animais reside na sua capacidade de articular os signos por meio do raciocínio lógico, na sua habilidade de julgar e discernir, estabelecendo regras (leis) que contribuam para o convívio em sociedade. E, uma das formas de possibilitar a transmissão da cultura, construir vínculos e de garantir a eficácia do funcionamento dos grupos sociais é criando ou o estabelecendo um código, de uma linguagem que possibilite a comunicação entre os indivíduos que vivem em grupo.

A linguagem, no seu todo, diz respeito ao "conjunto de todos os sistemas de signos disponíveis para o exercício da comunicação e expressão humanas", e, a importância do fenômeno da comunicação está no fato de que a linguagem permite o agrupamento de seres humanos organizados em formas de bandos, tribos ou civilizações (PUPPI, 2009, p. 17-21). Ou seja, o fenômeno da comunicação humana depende da existência da linguagem, pois ela foi, e é, um dos fatores de suma importância "na criação, no desenvolvimento e na manutenção das sociedades humanas" (PUPPI, 2009, p. 07-08).

E é aí que se deve ressaltar a importância da semiótica enquanto ciência que estuda as peculiaridades, ou os pormenores, da linguagem. No primeiro capítulo do seu livro "Semiótica & literatura" intitulado *Introdução à semiótica*: uma ciência que ajuda a "ler" o mundo, Décio Pignatari (2004, p. 15) expõe, de uma forma bem descontraída, algumas diferentes possibilidades de sentidos que o termo semiótica pode suscitar. Acabando por definir a semiótica como sendo a "ciência ou Teoria Geral dos Signos". E ainda complementa dizendo que "toda e qualquer coisa que se organize ou tenda a organizar-se sob forma de linguagem, verbal ou não, é objeto de estudo da Semiótica".

Semelhante a Pgnatari, Lucia Santaella (1988, p. 07) reflete que o termo semiótica surge da raiz grega *semeion* (signo), e a conceitua como "a ciência dos signos", ou como a "ciência geral de todas as linguagens". Sabe-se, entretanto, que a definição deste termo se configura como uma tarefa extremamente difícil, por conta das inúmeras peculiaridades que o mesmo encerra. Além disso, a ciência semiótica nasceu simultaneamente em vários lugares distintos – União Soviética (Frege – entre os anos de 1892 e 1894), Europa Ocidental (Saussure – publicado em 1916) e E.U.A. (Peirce – entre 1890-1910) –, e ainda se encontra em desenvolvimento.

Santaella (1988, p. 10) afirma que a semiótica se difere da linguística principalmente pelo fato de que, esta última, é uma ciência que tem por objeto de estudo a linguagem verbal, enquanto que a semiótica se preocupa em estudar toda e qualquer linguagem. Em outras palavras, a autora reitera que:

> A Semiótica é a ciência que tem por objetivo de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção e de significação de sentido (SANTAELLA, 1988, p. 15).

Nicola Abbagnano (2007, p. 870), no seu "Dicionário de Filosofia", aponta que o termo semiótica assumiu vários significados ao longo da história. Ele foi usado inicialmente para indicar a *sintomatologia*, ou seja, a ciência dos sintomas em medicina. Depois, Locke direcionou seu significado para indicar a doutrina dos signos, correspondendo à lógica tradicional. Já Charles Morris (1946), filósofo norte-americano, em "Foundations of the lheory of Signs" (1938), conceituou a semiótica como "teoria da semiose", implicando em um peso maior que "teoria do signo", e dividiu a semiótica em três partes, correspondentes às três dimensões da semiose: 1- semântica; 2- pragmática; 3- sintática.

No "Dicionário Básico de Filosofia", Hilton Japiassú & Danilo Marcondes (2006, p. 176), assumem os termos semiologia e semiótica como sinônimos com o significado de "ciência geral de todos os sistemas de signos". O conceito destes dois termos foram unificados a partir de 1969, quando a Associação Internacional de Semiótica, "por iniciativa de Roman Jakobson, decidiu adotar semiótica como termo geral do território de investigações nas tradições da semiologia e da semiótica geral" (NÖTH, 1995, p. 24).

Vários autores afirmam que para Saussure (1857-1913), a semiótica estuda "a vida dos *signos* no seio da vida social". Ferdnand de Saussure (1857-1913) é considerado como o "pai da linguística" e o introdutor dos estudos da "semiótica". As três edições publicadas do Curso de Linguística Geral que ele ministrou na Universidade de Genebra (de 1907 a 1911) só foram possíveis devido às anotações feitas por alunos seus durante suas explanações. Ele é o autor das célebres dicotomias: língua X fala, diacronia X sincronia, significante X significado, relação paradigmática X sintagmática, identidade X oposição. O "Cours de linguistique générale" é considerado como um dos mais importantes compêndios da linguística moderna (SAUSSURE, 2006, p. 15-17).

Na medicina clássica, a palavra semiótica indicava o ramo científico que se preocupava com a técnica da análise e da observação dos sintomas, diagnosticando o tratamento de doenças através dos indícios manifestados por um paciente. Além disso, acrescentam que John Locke

(1632-1704), no seu "Ensaio sobre o entendimento humano" (1690), utiliza o termo semiótica para designar: 1- o estudo da relação entre as palavras como signos das ideias; 2- o estudo das ideias como *signos* das coisas. Reafirmando, igualmente ao exposto por Abbagnano, que Morris, conceitua semiótica como "teoria geral dos signos", subdividindo o seu estudo em: *sintaxe* (relação dos *signos* entre si), a uma *semântica* (relação entre os *signos* e a realidade a que se referem) e a uma *pragmática*, (relação dos signos com a sua utilização real).

Já Umberto Eco (2009, p. 01), no seu "Tratado geral de semiótica", busca formular um projeto de uma teoria semiótica geral que compreenda a uma *teoria dos códigos* – que se preocupe em explicar qualquer caso de função sígnica que funcionem nos sistemas correlatos de um ou mais códigos e uma *teoria da produção sígnica* – que leva em conta um grupo vastíssimo de fenômenos, como o uso naturalizado de diversas "linguagens", a transformação dos códigos, a comunicação estética, os diferentes tipos de interação comunicativa, a utilização de signos para se referir às coisas e estados do mundo.

Eco estabelece uma distinção clara entre as categorias do *signo*, considerando que "uma *semiótica da significação* se desenvolve a partir da teoria dos códigos, ao passo que uma *semiótica da comunicação* diz respeito à teoria da produção sígnica". A categoria da *semiótica da significação* (ou do *código*) pode ser vista como uma possibilidade socialmente convencionada de gerar funções sígnicas, e a categoria da *semiótica da comunicação* como uma possibilidade de utilizar um sistema de significação para produzir *fisicamente* (no mundo sensível) expressões para diversas finalidades práticas. A diferença entre estes dois conceitos implica então na oposição *regra* X *processo* (ECO, 2009, p. 01-02). Porém, o autor adverte:

> Fique claro que a distinção entre teoria dos códigos e teoria da produção sígnica não corresponde exatamente à que existe entre *langue* e *parole* nem entre *competence* e *performance* (assim como não corresponde à que existe entre *sintática* e *semântica*, de um lado, e *pragmática*, de outro). (ECO, 2009, p. 02).

Eco (2009, p. 05-06) também expõe que um processo comunicacional só se estabelece a partir da existência de um código (língua ou sistema de significação), de um transmissor (fonte de emissão), de um canal (meio por onde se propaga uma mensagem) e de um destinatário (receptor, intérprete ou tradutor da mensagem). Ele reflete que não ocorre o processo de significação na passagem de informação de uma máquina a outra, por conta de que o sinal não tem nenhum "significante". Porém, quando o receptor é um ser humano, o processo de significação passa a existir através de um estímulo que solicita uma resposta interpretativa por parte do destinatário.

A complexidade destas duas teorias, dos *códigos* e da *produção sígnica*, ultrapassam suas semelhantes contraposições, propondo "uma semântica que resolva em seu próprio âmbito os problemas comumente adscritos à pragmática" (ECO, 2009, p. 02). Na continuação de suas explanações, Umberto Eco também define o conceito de semiótica na obra de Ferdinand de Saussure e de Peirce.

Charles Sanders Peirce (1839-1914) era filho de Benjamim Peirce (o mais importante matemático de Harvard de sua época). Desde criança, foi incentivado ao desenvolvimento de alto nível intelectual. Foi matemático, físico, astrônomo, tendo realização contribuições significativas no campo da Geodésia, Metrologia e Espectroscopia. Estudou também Biologia e Geologia, e realizou estudos intensivos de classificação zoológica. No campo das ciências culturais, ele se dedicou à Linguística, Filologia e História, além da Psicologia, sendo que, nessa área, ele é considerado o primeiro psicólogo experimental dos EUA. Peirce apreciava a Arte, conhecia mais de uma dezena de línguas e era profundo conhecedor de literatura. Enfim, Peirce foi o cientista/filósofo que buscou estabelecer o reconhecimento da Lógica (ou Semiótica) como ciência no início do século XX (SANTAELLA, 1988).

Para Saussure, autor das ideias contidas no "Curso de Linguística Geral", a semiótica é "uma ciência que estuda a vida dos signos no quadro da vida social" (SAUSSURE, 2006, p. 24). Assim, ela poderia ser parte da psicologia social, e, consequentemente, da psicologia geral. A semiótica se preocuparia então em definir em que consistem os signos, e sua lei de funcionamento dentro de um contexto social. Já a definição de Peirce, diz que a semiótica é "a doutrina da natureza essencial e das variedades de cada semiose possível", sendo que, a semiose, é resultado da interação entre o signo, o seu objeto e o seu interpretante. Peirce define que "um signo é qualquer coisa que está para alguém no lugar de algo sob determinados aspectos ou capacidades". (apud ECO, 2009, p. 10).

Outro fator interessante é que Saussure considera sua teoria semiótica baseado nas dicotomias ou relações diádicas: significante – significado; conotação – denotação; paradigma – sintagma. Enquanto que Peirce direciona sua teoria às tricotomias ou relações triádicas: signo – referente – interpretante; ícone – índice – símbolo; sintaxe – semântica – pragmática (PIGNATARI, 2004, p. 22).

Diante da pergunta: o que é semiótica? Winfried Nöth[6] (1995, p. 17) considera que "a semiótica é a ciência dos signos e dos processos significativos (semiose) na natureza e na

[6] Autor do *Handbook of semiotics* (Manual de semiótica, Indiana University Press, 1990). Este compêndio é uma das mais importantes obras que trata de assuntos caros à ciência semiótica, contidos em suas 576 páginas, com 64 artigos.

cultura". Ele aponta haverem diferentes concepções acerca do termo e que algumas escolas semióticas direcionam-no a definições mais específicas e restritas às linguagens direcionadas à comunicação humana, pondo de lado áreas de investigação como a biossemiótica ou a zoossemiótica. Nöth afirma que Greimas até "se recusa a definir semiótica como uma teoria dos signos", preferindo defini-la como "teoria da significação".

Alberto Puppi (2009, p. 08) complementa dizendo que a semiótica, além de ser a "teoria geral dos signos", pode ser entendida como a "denominação geral para todas as teorias elaboradas em torno do conceito de signo como elemento estrutural de toda e qualquer linguagem". A partir deste pensamento, se faz de suma importância enfatizar que a importância do estudo das linguagens recai sobre *o que* se diz, e o *como* se diz, tendo em vista os *efeitos de sentido* que podem ser gerados a partir de determinado texto.

4.2 Alguns conceitos importantes

Quando se pensa em semiótica, naturalmente outros termos se apresentam como coadjuvantes epistemológicos imprescindíveis desta ciência, se fazendo necessária, portanto, a sua delimitação e/ou conceituação, como por exemplo: signo, semiose, linguagem.

O signo pode ser entendido como "qualquer objeto ou acontecimento, usado como menção de outro objeto ou acontecimento". Nesse sentido, o signo permite fazer referência a um objeto ou acontecimento "não-presente", por meio de um objeto ou acontecimento "presente". Nesse ponto, o autor dá a entender que esta noção do signo dialoga com o conceito de semiose por conta da capacidade humana subjetiva e/ou abstrata que o ser humano tem de utilizar o passado (ou o não-presente) para prever e planejar o futuro (que também se configura como não-presente), mobilizando sua capacidade racional de ser por excelência, um animal *simbólico* (ABBAGNANO, 2007, p. 894).

Abbagnano (2007, p. 894-895) traça um raciocínio sobre o desenvolvimento histórico da noção de signo, destacando o pensamento: dos *estóicos* que consideravam o signo como um produto intelectual (inteligível) humano que propõe uma conexão válida entre um indicativo e a coisa que o mesmo indica; dos epicuristas que consideravam que o signo tem uma natureza material (sensível), "capaz de permitir e fundamentar a indução"; de S. Tomás de Aquino, ao ponderar que o signo pode ser entendido como uma relação pela qual o termo compreendido numa proposição está em lugar de alguma coisa; de Ockham, que definiu que o signo é "tudo aquilo que, uma vez aprendido permite chegar a conhecer alguma outra coisa"; de Kant que

considerou o signo como "simples expressões de conceitos", ou, "caracteres sensíveis que designam conceitos e servem apenas como meios subjetivos de reprodução".

Inaugurada por Charles Sanders Peirce, por conta da influência da lógica matemática, a pragmática, ou relação do signo com seus intérpretes, passou a ser considerada (ABBAGNANO, 2007, p. 895). A partir desse ponto de vista, não mais o signo, mas a semiose (o uso dos signos) passa a ser o objeto da semiótica. Para Peirce (2010, p. 74), o signo é qualquer coisa que conduza a alguma outra coisa, além disso, o signo possui uma natureza triádica[7], podendo ser classificado em ícone, índice e/ou símbolo.

Para Japiassú (2006, p. 178), o signo é um elemento que designa, representa ou indica outro. Ele destaca que na semiótica existem: 1- *signos naturais*, como por exemplo – as manchas vermelhas que são *sinais* do sarampo, a fumaça que são *indício* de fogo, etc; 2- signos convencionais – criados e aceitos por membros de uma sociedade. Seguindo o mesmo raciocínio, Décio Pgnatari (2004, p. 15) conceitua signo como "toda e qualquer coisa que substitua ou represente outra, em certa medida e para certos efeitos" ou "toda e qualquer coisa que se organize ou tenda a organizar-se sob a forma de linguagem, verbal ou não". E Puppi (2009, p. 08) acrescenta que o signo é o "elemento estrutural de toda e qualquer linguagem".

Cabe aqui distinguir os conceitos de Saussure e Peirce, que são considerados os fundadores da ciência semiótica. Ferdinand de Saussure estabeleceu que o signo é representado por uma relação diádica essencial entre: 1- significado (conceito) e 2- significante (imagem acústica) (JAPIASSU, 2006, p. 178). Sendo que, para Peirce, o signo é representado por uma relação triádica entre o: 1- signo (ou representamen – correspondente da parte significante); 2- objeto do signo (correspondente do significado); 3- interpretante (correspondente do processo de significação). (PUPPI, 2009, p. 99- 121).

Já a semiose, no sentido atribuído por Morris, é definida por um processo em que algo funciona como signo (in ABBAGNANO, 2007, p. 870). Segundo Claudio Manoel de Carvalho Correia (2007, p. 02), "a semiose é usualmente definida como um processo de atividade característico da capacidade inata humana de produção e entendimento de signos das mais diversas naturezas". Nesse mesmo sentido Correia reitera que:

> A *semiose* enquanto um processo, se inicia com a transformação do mundo físico, ou seja, da realidade apreendida. O fenômeno que é apreendido, percebido, transforma-se em um mundo mental, psicológico, transportado para uma realidade refletida; assim fica caracterizada sua característica eminentemente simbólica, ou nos termos de Peirce, semiótica (CORREIA, 2007, p. 02).

[7] Para maiores informações sobre as concepções triádicas do signo, ver Peirce (2010), no livro *Semiótica*.

Assim, na perspectiva peirciana, a *semiose* é caracterizada como um processo, um movimento, uma articulação entre os elementos pertinentes ao fenômeno sígnico (CORREIA, 2007, p. 04). A partir desta explanação, se torna manifesta que as articulações dos signos promovem ou possibilitam a existência das linguagens.

Egon de Oliveira Rangel, ao prefaciar a obra "Nada na língua é por acaso", de Marcos Bagno (2007), pondera que a linguagem e, consecutivamente, a língua, são parte indissociável da forma de *ser* e de *viver* dos seres humanos. A língua (verbal), para Rangel, diz respeito a um "sistema de relações que, num idioma, se manifesta na organização de seus diferentes níveis, da fonologia à semântica". Ele explica que este sistema abstrato, para se configurar como língua, deve ser aceito (por convenção) e compartilhado por toda uma comunidade linguística. Já a fala, para o prefaciador, representa o "uso concreto e individual que dá vida ao idioma". Neste sentido, a fala, ou o idioma em uso, abriga os mais variados tipos de organização e/ou modos de dizer algo (in BAGNO, 2007, p. 10-11).

Para Saussure (2006, p. 14-17), a linguagem, em relação à cultura geral, é o fator mais importante na vida dos indivíduos e das sociedades, não devendo ser um conhecimento exclusivo de alguns especialistas, mas sim, de todos os estudiosos das mais variadas áreas do conhecimento, como a psicologia, antropologia, filologia, etc. Sabe-se, entretanto, que o autor tecia comentários levando em conta principalmente a linguagem verbal, apesar que ele mesmo considerava a língua apenas como a parte essencial da linguagem, não correspondendo ao seu todo. Para Saussure (2006, p. 17):

> A linguagem é multiforme e heteróclita; o cavaleiro de diferentes domínios, ao mesmo tempo física, fisiológica e psíquica, ela pertence além disso ao domínio individual e ao domínio social; não se deixa classificar em nenhuma categoria de fatos humanos, pois não se sabe como inferir sua unidade.

Saussure, através destes dizeres, confirmava a natureza complexa da linguagem ou das variadas possibilidades de linguagens. Enquanto a língua representa uma unidade, ou uma forma de linguagem, dentre tantas outras. Não obstante, para ele, a língua representa "a" parte essencial da linguagem.

A língua, na definição de Saussure, "é a parte social da linguagem, exterior ao indivíduo, que, por si só, não pode criá-la nem modificá-la", ela se estabelece em virtude de um contrato, aceitação e/ou de convenção estabelecida entre os membros de uma comunidade. Se torna necessário, então, que o indivíduo conheça as regras e o funcionamento da língua utilizada pela comunidade da qual ele faz, ou quer fazer parte, para que ele venha a se sentir integrante da

mesma. A língua é, portanto, "um sistema de signos que exprimem ideias", não sendo a linguagem verbal, a única forma de expressão da linguagem (SAUSSURE, 2006, p. 22-24).

Já está explicado que o conceito de linguagem, língua e fala assumido neste trabalho, abarca uma maior abrangência, não se limitando apenas à linguagem verbal, sendo que, até mesmo esta, apresenta-se "intrinsecamente heterogênea, múltipla, variável, instável e está sempre em desconstrução e em reconstrução" (BAGNO, 2007, p. 36), mesmo em se tratando de um mesmo idioma.

Segundo Puppi (2009, p. 08) linguagem corresponde ao "conjunto de todos os sistemas de signos disponíveis para o exercício da comunicação e expressão humanas". E, a importância do estudo das diversas linguagens recai sobre *o que* se diz e o *como* se diz, tendo em vista os efeitos de sentido que podem ser gerados a partir de determinado texto.

Um dos entendimentos de *texto* proposto por Diana Barros (1999, p. 08) na sua visão semiótica é a de que ele é:

> definido por sua organização interna e pelas determinações contextuais, pode ser tanto um texto linguístico, indiferentemente oral ou escrito - uma poesia, um romance, um editorial de jornal, uma oração, um discurso político, um sermão, uma aula, uma conversa de crianças - quanto um texto visual ou gestual - uma aquarela, uma gravura, uma dança - ou, mais frequentemente, um texto sincrético de mais de uma expressão - uma história em quadrinhos, um filme, uma canção popular.

Diana L. P. de Barros (1999), semelhante às ideias de Eco (2009), diz que o texto pode ser definido como objeto de significação, assim como objeto de comunicação. Ele é objeto de significação "pela organização ou estruturação que faz dele um 'todo de sentido'". Neste sentido, são observados seus aspectos internos ou estruturais. E também é objeto de comunicação no momento em que "encontra seu lugar entre os objetos culturais, inserido numa sociedade (de classes) e determinado por formações ideológicas específicas". O texto dialoga com o contexto sócio-histórico-cultural que o envolve e que, em última instância, lhe atribui sentido, acrescentando aspectos externos ao texto (BARROS, 1999, p. 07).

As linguagens produtoras de textos são inúmeras, e fazem parte da vida das pessoas, mesmo que elas não deem conta disso. Todos os seres humanos estão envoltos por uma rede intrincada e plural de linguagens produtoras de textos diversos que estimulam os sentidos produzindo significação, mesmo que isso ocorra de maneira inconsciente. Sobre as formas de linguagem que podem compor um texto, Santaella (1988, p. 11-12) afirma que:

> nos comunicamos também através da leitura e/ou produção de formas, volumes, massas, interações de forças, movimentos; que somos também

> leitores e/ou produtores de dimensões e direções de linhas, traços, cores... Enfim, também nos comunicamos e nos orientamos através de imagens, gráficos, sinais, setas, números, luzes... Através de objetos, sons musicais, gestos, expressões, cheiro e tato, através do olhar, do sentir e do apalpar. Somos uma espécie animal tão complexa quanto são complexas e plurais as linguagens que nos constituem como seres simbólicos, isto é, seres de linguagem.

A partir deste pensamento se torna evidente que o homem utiliza vários recursos para se comunicar. Por exemplo: palavras (faladas ou escritas), gestos, expressões fisionômicas, símbolos, sinais, sons, ruídos, movimentos corporais, rabiscos, desenhos, pinturas, dança, música, para expressar uma ideia, para comunicar. A utilização consciente destes recursos gera um código com o qual venha a se estabelecer a comunicação entre os seres. Entretanto, é importante ressaltar que a linguagem não é só instrumento de comunicação. Ela desencadeia ações, auxiliar nos relacionamentos sociais, influenciar pessoas, ou seja, a linguagem permite a interação dos indivíduos uns com os outros. Em síntese, as várias formas de linguagem são sistemas de signos que servem para a comunicação e influenciam na ação dos indivíduos.

Alberto Puppi (2009, p. 19) ainda pondera que a linguagem falada (língua, idioma, dialeto) se conforma como um dos mais importantes e mais utilizados meios de comunicação entre os seres humanos, e ao longo da história, a linguagem falada sempre foi considerada o principal meio para unificação das organizações sociais. A língua falada recebeu tanto reconhecimento de sua importância para o estabelecimento e fixação do que se considera *mundo civilizado*, que se tornou necessária a criação de algum meio que possibilitasse a transmissão e solidificação dos conhecimentos da história, sociedade, cultura ao longo das gerações. E o meio utilizado para esta finalidade é a *escrita*, que se mostra como um meio eficaz de alongar a fala dos antepassados, servindo como meio de transmitir os conhecimentos desenvolvidos e acumulados desde as antigas civilizações. Santaella (1988) pondera que o privilégio da linguagem verbal oral ou escrita se deve a uma crença histórica geral de que as únicas formas de conhecer, saber e interpretar o mundo são promovidas por meio da língua. Os saberes analíticos que a língua permite a legitimaram consensualmente e a institucionalizaram como um saber de primeira ordem, relegando todos os outros saberes para uma segunda ordem.

De acordo com a teorização de João Wanderley Geraldi (2006, p. 41), existem três concepções de linguagem: 1- *A linguagem como espelho do pensamento* (correspondente da gramática tradicional): estando aqui implícita a ideia de que só as pessoas que pensam bem se expressariam bem, ou, só as pessoas se expressam bem teriam o talento de pensar bem. Nesse sentido, a *expressão* se construiria no interior da mente sendo posteriormente "*traduzida*" pela *fala*. 2- *A linguagem como instrumento de comunicação* (correspondente estruturalismo): aqui,

a língua é entendida como código, lei, ou seja, como um sistema sígnico que detém regras que possibilitam a concatenação de suas unidades de sentido, permitindo, assim, o processo comunicacional. De acordo com essa premissa, esse sistema se configuraria como algo objetivo (pragmático) e externo (social) ao sujeito. 3- *A linguagem como forma ou processo de interação* (correspondente da teoria da enunciação ou do discurso): significando que, o indivíduo não somente traduz e exterioriza um pensamento, mas também, age sobre o ouvinte e interage com as outras pessoas, constituindo compromissos e vínculos sociais que não existiam antes do processo da fala.

Num espectro mais amplo, tais aspectos devem ser considerados não só na linguagem verbal, mas em todas as linguagens. A linguagem musical, por exemplo, tem: a sua gramática (a utilização consciente dos sons como meio de gerar sentidos), a sua estrutura (o código musical – sonoro e escrito); e o seu discurso (a música age nas pessoas provocando reações, emoções e sensações). Dentro deste raciocínio, Swanwick (2003, p. 18) reitera veementemente que "a música é uma forma de discurso". Para ele, ao utilizar o discurso musical os indivíduos sistematicamente transformam: 1- sons em 'melodias' e gestos; 2- 'melodias' e os gestos em estruturas; 3- estruturas simbólicas em experiências significativas (SWANWICK, 2003, p. 56).

Além disso, de acordo com as proposições da pesquisadora Marly Gondim Cavalcanti Souza (2006, p. 01), a música é uma linguagem artística que tem a faculdade de espontaneamente atingir o ser humano através de seu caráter dinamogênico, ou seja, ela consegue causar sensações e emoções em um indivíduo através de sua pulsação, de seu ritmo, através do movimento causado pelo uso do som e do silêncio, provocando a percepção humana, fazendo aflorar sensações e emoções.

4.3 A análise cancional

Para este tópico, buscar-se-á refletir sobre as ferramentas que podem ser levadas em conta para o desenvolvimento de uma análise cancional. Existe certa dificuldade em estabelecer um único método que dê conta de analisar de forma consistente e de maneira integrada os elementos formadores da canção, ou seja, uma metodologia que leve em conta tanto o componente literário quanto o musical simultaneamente (LEITE, 2011, 11-12).

De acordo com Meller (2010, p. 46), a partir da década de 1970, vários estudiosos se esforçaram "no sentido de garantir à canção popular um espaço de discussão no meio acadêmico". Augusto de Campos, Affonso Romano de Sant'Ana, José Miguel Wisnik, Luiz

Tatit, dentre outros pesquisadores do campo das Letras, como promotores de estudos que foram e continuam sendo fontes de pesquisa importante sobre esta temática. Porém, uma questão perturbadora insurge no discurso de Meller – "os profissionais de Letras detêm o instrumental necessário para se ocuparem de um gênero híbrido como a canção?".

Segundo o autor, a análise da letra de uma canção resolveria apenas a "metade do problema", e ainda assim, as respectivas letras são de natureza distinta de outros gêneros literários. E, ao retomar a questão anterior, Meller (2010, p. 47-49) responde que os estudiosos de Letras não estariam munidos de ferramentas necessárias para analisar a canção, visto o caráter híbrido (musical e literário) de sua forma composicional. Falta a eles o conhecimento musical necessário para resolução da "outra metade do problema". Fora isso, o especialista da área de Letras estaria tentado a desmerecer a letra de uma canção por conta de sua relativa "pobreza" em face de um poema da série literária, apesar de ser evidente a existência de compositores de obras cancionais que abrigam inegável força poética como Chico Buarque, Cartola, Zé Keti, dentre outros.

E, da mesma forma, os estudiosos da música (que, geralmente, se debruçam sobre as temáticas da música erudita e/ou de tradição europeia) também não estariam aptos à empreitada de analisar a música popular, "uma vez que tudo o que ele valoriza numa composição musical está quase sempre ausente nas composições populares". Além disso, estes estudantes também só deteriam conhecimento de apenas um lado do problema. Nessa perspectiva, tanto o *funk carioca*, quanto o *tecnobrega*, dificilmente seriam objetos de estudo destes pesquisadores da música ou da literatura, visto a falta de elementos que lhes possam atribuir valor poético (MELLER, 2010, p. 48-50).

Nas palavras de Meller (2010, p. 49), há uma confirmação da importância dos estudos cancionais atuais desenvolvidos sob a ótica da História, Sociologia, Psicologia, Ciência Política, Antropologia, etc., pelo fato de que, além de promover um resgate acerca do desenvolvimento da canção popular, possibilitam vê-la como um instrumento político, como uma forma de desmascaramento das realidades sociais de opressão, como no caso das ditaduras. Mas estas são pesquisas que também não consideram o elemento musical da canção, se detendo apenas ao conteúdo da letra.

Comparando música popular com a poesia, Meller (2010, p. 59) destaca o fato de que: 1- a música popular tem um caráter geralmente de permitir uma fruição social, enquanto que a poesia literária é de caráter individual (exceto quando declamada); 2- quanto aos elementos estruturais: a canção é a união da letra com a música, que é materializada por meio da performance do artista (corpo) e do som (vibração sonora decodificável); já o poema apresenta

sua letra (impressa ou escrita) em algum suporte como sua dimensão material e psíquica (decodificação abstrata e subjetiva da obra).

E, mesmo no uso do aparato vocal, a natureza da voz declamatória se difere sobremaneira da natureza da voz cantada, principalmente no que diz respeito ao parâmetro sonoro *altura*, pois para a poesia declamada, as entonações da voz servem para imprimir sentido ao que é dito pela palavra, e no caso da canção, a melodia, produzida pelo canto, também é geradora de sentidos.

Cabe aqui relembrar que a música e literatura utilizam o som como matriz de sua estrutura, porém, a natureza deste som é que as difere. A sonoridade literária apela somente à voz humana, enquanto que na música o compositor pode recorrer a objetos fabricados para serem instrumentos musicais. A musicalidade da linguagem verbal se manifesta por meio da composição literária que irá explorar os recursos linguísticos, já a música articula os parâmetros sonoros (OLIVEIRA, 2002, p. 37-38).

Subentende-se, nas palavras de Meller (2010, p. 53-54), que não há necessidade de chamar o cancionista de poeta para atribuir-lhe um *status*, pois ele evidencia que a função e a natureza tanto da canção quanto da poesia são muito diferentes, e como tal, devem ser analisadas dentro de seu contexto. Assim, o autor admite que este equívoco se processa porque, para justificar o estudo da letra de uma canção, muitos pesquisadores tentam elevar a importância de seu elemento literário, como se a mesma necessitasse ser lida como poesia. Isso ocorre pelo simples fato de haver um desconhecimento sobre um instrumental teórico que permita a análise do componente musical da canção, o que faz com que seja preferível ignorar este aspecto, promovendo apenas um estudo da sua letra.

Portanto, mesmo que a letra de uma canção popular contenha elementos que a valorizem literariamente (linguagem rebuscada, riqueza imagética e/ou fônica, originalidade temática, etc.), "ainda assim estaremos diante de um gênero de natureza distinta, e por conseguinte merece tratamento e metodologia de análise específicos" (MELLER, 2010, p. 54-55).

É de suma importância que o modelo de análise da canção popular leve em conta a natureza do objeto por completo, considerando os seus componentes formadores. Além disso, é de suma importância que haja um tratamento diferenciado para canções existentes em contextos diferentes e que, portanto, tiveram finalidades e feitios composicionais diferenciados. Neste ponto, o Meller (2010, p. 55) reflete que:

> Não se pode usar as mesmas ferramentas para mensurar as qualidades (ou ausência delas) em se tratando, por exemplo, de (i) uma modinha do século XVIII (aliás, por cobrar de uma letra de modinha os procedimentos de um

> poema da série literária Caldas Barbosa foi tão criticado pelos historiadores da literatura); (ii) um choro de difícil execução, como "Apanhei-te, cavaquinho!", de Ernesto Nazareth; (iii) "Lua Branca", (iv) "Atraente" (polca bem saltitante, verdadeiro convite à dança) e (v) "Ó abre-alas", primeira marchinha de carnaval, todas de Chiquinha Gonzaga; (vi) um *jingle* que não seja mera música comercial descartável, mas que seja daqueles memoráveis, como "As pílulas de vida do doutor Ross", ou "Quem bate? É o frio...", ou "Varig, Varig, Varig"; (vii) um samba que foi sucesso no carnaval de 1931, como "Com que roupa?", de Noel Rosa; (viii) uma canção sobre desventuras amorosas (mais conhecidas como "dor-decotovelo"), e que encontram em "O Ébrio", de Vicente Celestino, seu exemplo mais desbragado, quase (?) uma caricatura; (ix) uma canção de protesto, como "Pra não dizer que não falei das flores", de Geraldo Vandré; (x) "Festa de arromba", de Erasmo Carlos; (xi) "Travessia", de Milton Nascimento e Fernando Brant; (xii) "Águas de Março", de Tom Jobim; (xiii) "Televisão", dos Titãs; (xiv) "Festa", de Ivete Sangalo; (xv) "Minha eguinha pocotó", de MC Serginho.

Há então uma discrepância ou o descabimento de serem analisadas, com os mesmos juízos de valor, tais obras cancionais que se apresentam tão díspares, em aspectos como a temática, a forma, a função ou efeito pretendido etc. E, comparando com as muitas vertentes das obras literárias, Meller (2010, p. 55-56) afirma que seria igualmente descabido ignorar as diferenças composicionais e de público presumido de obras como:

> (i) *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões; (ii) um dos poemas satíricos de Gregório de Matos; (iii) um poema lírico ou (iv) sacro desse mesmo autor; (v) um sermão do Pe. Antônio Vieira; (vi) as *Cartas Chilenas*, de Tomás Antônio Gonzaga, aliás, "Critilo"; (vii) o poema "I-Juca Pirama", de Gonçalves Dias, dentro do projeto nacionalista que se seguiu a 1822; (viii) o poema "Navio Negreiro", de Castro Alves, poeta engajado com a causa abolicionista; (ix) um folhetim do século XIX que, ao contrário de *Memórias de um sargento de milícias*, por exemplo, não tenha entrado no cânone literário, desaparecendo nas hemerotecas públicas (e/ou no olvido) tão logo sua função de entreter as senhoras e senhoritas tivesse sido cumprido; (x) os manifestos "Pau-Brasil" e "Antropófago" de Oswald de Andrade, ou os poemas-piada desse autor; (xi) os romances de José Lins do Rego; (xii) os poemas de João Cabral de Melo Neto; (xiii) a Poesia Marginal; (xiv) um gibi da Turma da Mônica; (xv) *Diário de um mago*, de Paulo Coelho.

De acordo com o contexto (histórico, social, econômico, histórico, geográfico) ou do efeito pretendido, a canção ou obra literária desempenhará melhor ou pior a sua função. Neste sentido, se faz necessário que os estudos cancionais considerem também os aspectos referentes à recepção da obra dentro do seu contexto histórico-social.

No caso da música popular ocidental do século XX Meller pondera que: 1- ela foi desenvolvida para ser difundida em massa para um grupo de ouvintes bastante heterogêneo; 2- foi armazenada e divulgada através de um suporte sonoro; 3- se tornou um bem de consumo. Entretanto, depois do advento das máquinas de gravação, a relação entre o intérprete e o ouvinte

se transformou por conta do avanço tecnológico dos suportes (cilindro, disco de 78rpm, compacto, LP, cassete, CD, MP3, acesso e download de músicas pela internet), pela possibilidade de um registro mais prático (digital) e fiel, além da *difusão das músicas não-transcritas* (MELLER, 2010, p. 56-60).

Depois de toda essa discursão, Meller (2010) faz referência a três modelos de análise da canção popular que são interessantes para os pesquisadores que se propõem a estudar este fenômeno: 1- O modelo de análise de Philip Tagg, que, baseado no conceito de *musema*, define algumas *unidades expressivas mínimas* (fonema, morfema, lexema, semantema, dentre outras) como meio de analisar o enunciado musical; 2- O modelo de análise de Luiz Tatit, que desenvolveu um diagrama próprio de análise e estabeleceu três modalidades de classificação da canção (figurativização, passionalização e tematização), enfatizando a melodia como elemento responsável pela expressão da identidade da canção; 3- O modelo de análise de Gabrielsson e Lindström, que estabelecerem um quadro de adjetivos, traçando correspondências entre os elementos musicais e emotivos, baseados em Hevner, ou seja, se detém no estudo das implicações de diferentes estruturas musicais sobre a emoção humana.

Este trabalho tem como ponto de partida o modelo de análise semiótica da canção de Tatit (2007) por crer que, até o presente momento, não se tem um método mais abrangente, que seja compreensível às pessoas que não dominam a linguagem musical e que, ao mesmo tempo, abranja uma profundidade epistemológica para os estudiosos mais experimentados no desenvolvimento de estudos de canções. Sabe-se que este método de análise cancional não está isento de críticas, principalmente pelo fato de que o mesmo busca adequar as canções a categorias pré-estabelecidas: passionalização, figurativização e tematização; entretanto, o modelo de Tatit não se apresenta como algo fechado, podendo incorporar outros elementos que sejam importantes para a percepção dos sentidos gerados por uma canção.

Neste sentido, é primordial salientar que o método de Tagg trata de vários aspectos musicais da composição, mas não se refere a elementos extramusicais, e o modelo de Gabrielsson & Lindström fazem releituras dos estudos de vários pesquisadores, sendo que todos eles abrangem uma óptica estritamente musical (MELLER, 2010, p. 100). Ambos são considerados incompletos, ou abrangem uma visão muito limitada, sendo inadequados para a análise proposta nesta dissertação de mestrado.

Sabe-se que para que a análise cancional seja mais completa e relevante, o pesquisador deve se concentrar na busca por uma abordagem interdisciplinar, que contemple o maior número de potenciais efeitos de sentidos que uma canção possa gerar. E é nesta perspectiva que Tatit & Lopes (2008, p. 09-12) ponderam que apesar dos elos entre melodia e letra se

constituírem o principal foco da análise cancional, outros elementos também se apresentam como produtores de efeitos de sentidos importantes na recepção cancional. Dentre estes elementos, destacam-se: 1- recursos musicais - como a harmonia e o ritmo; 2- recursos literários - como os procedimentos de composição da letra, alusões a autores, obras ou trechos de obras; 3- históricos e/ou sociológicos - como a inserção de elementos que possam relacionar a canção ao contexto sócio-histórico-cultural da época de sua concepção. Mesmo assim, ainda deve ser acrescentado um outro elemento importante e também detentor de potencialidades geradoras de sentidos: a performance; a presença de um corpo, a expressão viva de um intérprete.

Dietrich (2008, p. 16) pondera que o estudo da canção vai aos poucos sendo enriquecido ao incorporar elementos importantes que antes negligenciados em sua análise. O estudioso ressalta que a palavra cantada se manifesta "dentro de uma complexa rede de produção de significados musicais". Logo, se torna importante reconhecer e "entender a atuação dos arranjadores, instrumentistas e intérpretes dentro desta rede de significados". Segundo Dietrich, este caminho pode abrir novas linhas de pesquisa, além de possibilitar uma análise mais aprofundada e mais completa dobre os mecanismos de produção de sentido de uma canção.

Tomando de empréstimo as ideias de Peter Drietrich (2008, p. 19), a performance do fazer musical não é tarefa única e exclusiva do cantor, mas é distribuída entre vários profissionais, cada qual com a sua tarefa específica. As tarefas destes vários "autores" da canção – compositor, arranjador e intérprete - seguem certo encadeamento lógico: 1- o compositor seleciona as ideias musicais produzindo a compatibilidade primária; 2- o arranjador organiza a forma, promove à peça uma maneira peculiar de tratamento. É ele quem escolhe o tom, o andamento, as melodias, harmonia, timbres de acompanhamento; 3- e, por último, o intérprete dá o acabamento final, atuando como o interlocutor entre o autor e o público.

Não se deve esquecer que a canção se configura como um objeto complexo e que, além do compositor, do arranjador e do intérprete, tem-se ainda a atuação de vários instrumentistas que emprestarão o seu talento à execução da obra, e o papel primordial do público, do receptor, pois o "leitor" do texto, situado num contexto sócio-histórico-cultural, é de suma importância na concretização de uma obra.

As várias performances, em especial a do cantor, é tão importante na recepção de uma canção que ela pode adquirir uma nova aceitação ou um novo retorno à cena artística dependendo da interpretação e/ou do status do artista que grava, ou a apresenta em público novamente. Como por exemplo destaca-se a canção intitulada "Sozinho", de autoria de Peninha, pois esta obra, em um curto espaço de tempo, foi gravada pelo autor, por Sandra de Sá e por Caetano Veloso, sendo que a recepção e o sucesso obtido pela obra em frente à crítica foi

bastante diferenciada. Não se tinha mais uma obra, mas três. Ou seja, a performance ou expressão do intérprete cantor, que é o detentor do núcleo de identidade da canção concorre de forma fundamental para a geração de sentidos da mesma. Por isso que, na visão de Tatit & Lopes (2008, p. 16-17), as análises cancionais giram em torno dos elementos que se encontram mais direcionados à interpretação do cantor, mas não devem se deter somente a ele.

4.4 Modelo de análise semiótica da canção de Tatit

Este tópico do presente estudo busca justificar a escolha de sua base epistemológica, esclarecendo algumas das categorizações mais gerais da teoria tatitniana, esperando que, no próximo capítulo intitulado *Análise de três canções de Catullo*, outros conceitos possam emergir no percurso da atividade analítica por conta da necessidade inerente ao trabalho reflexivo, construindo assim, um quadro teórico/conceitual gradativo e integrado com a proposta da pesquisa.

Vários estudos apontam que as canções populares podem ser estudadas levando em consideração a sua totalidade estética (letra, melodia, harmonia, ritmo e arranjo), ou seja, considerando a relação de todos os elementos literários e musicais que a compõem. Entende-se que o modelo de análise semiótica da canção, desenvolvido por Luiz Tatit (1986b, 1986a,1997, 2001, 2002, 2004, 2007), é um dos mais citados na atualidade por permitir o estudo do componente musical e literário, simultaneamente, de forma integrada e coerente, e também por não descartar a possibilidade de inserção de outros elementos ao longo do processo de formulação do estudo cancional, desde que estes concorram para os sentidos da composição.

Este método privilegia o estudo da compatibilidade existente entre a palavra e a música, por partir da ideia de que a melodia representa à identidade sonora da mesma (TATIT, 1986b, p. 7), e que os sentidos gerados por uma canção se alicerçam nas oscilações tensivas entre estes dois planos da linguagem, literário e musical. Não obstante, o modelo teórico de Luiz Tatit demonstra bastante flexibilidade ao também permitir, na análise cancional, a observação de outros elementos presentes na canção (como a harmonia, o arranjo, a organização dos timbres, a performance), possibilitando inclusive a utilização da partitura (escrita musical num pentagrama) que pode servir para a visualização do arco melódico da composição (MENDONÇA, 2010, p. 86), dentre outras coisas.

Segundo Meller (2010, p. 66), Luiz Tatit é o pesquisador que melhor sistematizou um modelo de análise da canção popular. Tatit instituiu algumas ferramentas de análise que

examinam a conjunção e a compatibilização da letra em relação à melodia, além dos efeitos de sentidos gerados a partir da união intersemiótica entre a música e a letra da canção.

Dentre suas produções, concentradas principalmente nas áreas da Linguística, Semiótica e Análise da Canção Brasileira, destacam-se os livros "A canção: eficácia e encanto", Ed. Atual, 1986b; "Semiótica da canção: melodia e letra", Ed. Escuta, 1994; "O Cancionista: composição de canções no Brasil", Edusp, 1996; "Musicando a semiótica: ensaios", Ed. AnnaBlume, 1997; "Análise semiótica através das letras", Ateliê Editorial, 2001; "O século da canção", Ateliê Editorial, 2004; "Todos entoam: ensaios, conversas e canções", Publifolha, 2007; "Elos de melodia e letra", Ateliê, 2008 (produzido em colaboração com Ivã Carlos Lopes); e "Semiótica à luz de Guimarães Rosa", Ateliê, 2010. Tatit também é compositor e autor dos álbuns "Felicidade" (1998), "O meio" (2000), "Ouvidos uni-vos" (2005), "Rodopio" CD e DVD (2007) e "Sem destino" (2010), todos gravados pelo selo Dabliú.

Tatit também participou do grupo "Rumo", tendo seis CDs (relançados em 2004) gravados com o conjunto musical. Pelo "Selo Sesc", Tatit produziu, juntamente com Zé Miguel Wisnik e Arthur Nestrovski um DVD ao vivo intitulado "O fim da canção", gravado em um show que aconteceu no Sesc Vila Mariana, em São Paulo em 2012, lançado somente em 2013.

Em sua dissertação de mestrado "Por uma semiótica da canção popular" (1982), Tatit estabelece o pressuposto de que: quando a integração do texto linguístico com o texto melódico se materializa através da voz humana no ato de cantar, juntos, os dois textos asseguram a existência da canção. Tatit explica que o discurso linguístico e o discurso melódico (ambos orais) podem ser percebidos e analisados como um todo homogêneo, tanto em nível sistêmico, quanto em nível semiótico. Para tanto, ele esquematizou neste trabalho o *plano textual* da canção com a interação entre quatro subsistemas, dois musicais (melódico e entoativo) e dois literários (linguístico e poético). E, tentando revelar elementos que trazem a tona um sentimento de coerência e integração músico-literário da canção, ele buscou traçar um método de análise eficiente para o estudo da canção (TATIT, 1982).

Já na sua tese de doutorado "Elementos semióticos para uma tipologia da canção popular brasileira" (1986a), Tatit propõe que a canção funciona como um tipo de relação comunicativa e que, esta relação define a atuação do cancionista (compatibilizador entre letra e melodia) sobre o ouvinte. Em concordância com a teoria da análise semiótica greimasiana, Tatit afirma que o compositor de canções exerce uma função actancial de destinador que persuade um ouvinte, ou seja, o cancionista é uma espécie de destinador manipulador de um destinatário ouvinte virtualizado.

No sentido narrativo, a partir de uma ótica greimasiana, existe uma relação que se estabelece entre o autor de uma canção e o seu ouvinte. O cancionista, que acumula a função actancial de destinador, modaliza sua competência através dos esquemas modais do Saber-Fazer e do Poder-Fazer (compor uma canção) numa busca por manipular um destinatário no sentido de desenvolver um interesse em Querer-Fazer (gostar de uma determinada canção, por exemplo). Em resumo, o cancionista (destinador manipulador) prepara um objeto de comunicação (a canção) como uma estratégia de persuadir um destinatário ouvinte, compatibilizando a letra e a melodia no ato de compor uma canção.

Reiteradamente, é importante o entendimento de que, na perspectiva compatibilização entre literatura e música é que é fundamental ressaltar o modelo de análise semiótica da canção, desenvolvido por Luiz Tatit. Este método de exame trabalha em cima do argumento de que o sentido de uma canção se estabelece a partir da premissa da compatibilização entre elementos literários e musicais nela contidos, ou seja, o sentido da canção é gerado pela fusão da letra e da música (que formam um texto, um todo de sentido).

Meller considera um retrocesso de Tatit ao publicar a obra "Análise semiótica através das letras" (2001), pois nesse livro o autor se propõe a estudar somente a letra, se preocupando apenas com a mensagem linguística das canções, deixando de lado o componente musical. No entanto, o próprio Tatit reflete que o referido livro serve de fomento à prática da análise semiótica de textos à luz das teorias de Algirdas Julien Greimas, como forma de inserir estas teorias no cotidiano escolar (MELLER, 2010, 66).

Carmo Júnior assinala que "a semiótica da canção é uma teoria das *conotações* (plano do conteúdo) criadas pelo cancionista ao manipular os elementos do plano da expressão oral-melódica" (CARMO Jr, 2007, p. 16). Sendo que, estabelecendo uma relação entre pensamento de Saussure e o de Hjelmslev, o signo é a união de um conceito com sua imagem acústica, ou seja, de um significado (no plano do conteúdo) com seu significante (no plano da expressão) (CARMO Jr, 2007, p. 28-32).

Considera-se que Tatit traçou parâmetros que fornecem critérios homogêneos para uma análise integrada da letra e da melodia, ou seja, em que haja equivalência entre seus elementos, comprovando a compatibilidade entre o elemento literário e o musical. Neste sentido, é imprescindível, para o analista cancional, a leitura das obras: "A canção", "O cancionista", "O século da canção", "Elos de melodia e letra", "Semiótica da canção" e "Musicando a Semiótica"; pelo fato de que nestes textos podem ser encontrados os principais fundamentos de sua teoria.

O modelo tatitniano apresenta duas categorias que interagem entre si no *plano da expressão*: 1- *tessitura* (campo das alturas de uma melodia – relacionado com a região onde o discurso melódico acontece), podendo ser *concentrada*, apresentando pequenos intervalos entre as notas da melodia, ou *expandida*, apresentando grandes intervalos; 2- *andamento* (campo das durações de uma melodia - relacionada à velocidade de execução): que pode ser *acelerado*, caracterizado pela rapidez na fluxão, ou *desacelerado*, assinalando a lentidão fluxionária. (TATIT, 1997, p. 87-96).

A categoria *andamento* representa o parâmetro temporal de análise que responde pelos valores *contínuos* e pelos valores *descontínuos*. Os valores *contínuos* se identificam com a perenidade, com a opção estética que está relacionada com a conservação da matéria sonora, ou seja, com a estabilização dos processos fônicos. Já os valores *descontínuos* dizem respeito ao caráter efêmero das expressões que conduzem à celeridade e a instabilidade dos mesmos processos (TATIT, 1997, p. 90).

Tatit categoriza a canção em: 1- *tematizadas* – canções que apresentam andamento acelerado e tessitura concentrada; 2- *passionalizadas* – canções que possuem andamento desacelerado e tessitura expandida; 3- *figurativizadas* – canções em que há a predominância dos elementos emergentes da fala ou discurso poético (TATIT, 2002, p. 20-24).

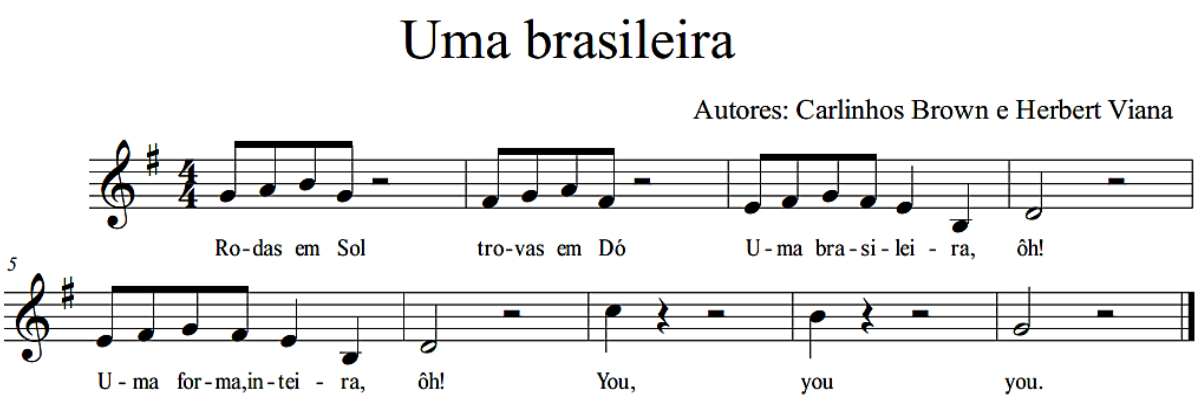
Nas canções *tematizadas* o pesquisador observou que o conteúdo das letras está relacionado, na maioria dos casos, a estados de conjunção entre "sujeito" e "objeto". Na maioria dos casos o sentido das letras está ligado a momentos de alegria plena e de satisfação com a vida (TATIT, 2007, p. 46-47). Nesta tipologia existe um predomínio de canções em que há a "concentração da tessitura, combinada com uma aceleração no andamento" (CARMO Jr, 2005, p. 85). De acordo com Tatit (2004, p. 59-60):

> Essa mesma predisposição a *concentrar-se* traduz-se, no âmbito da letra, em estados de conjunção dos personagens com os objetos e valores que desejam. Não há também, no plano do conteúdo, trajetórias a percorrer, pois o sujeito tem tudo o que quer e celebra esse fato. Por isso, em princípio, as canções temáticas estão sempre associadas a conteúdos de satisfação com a vida.

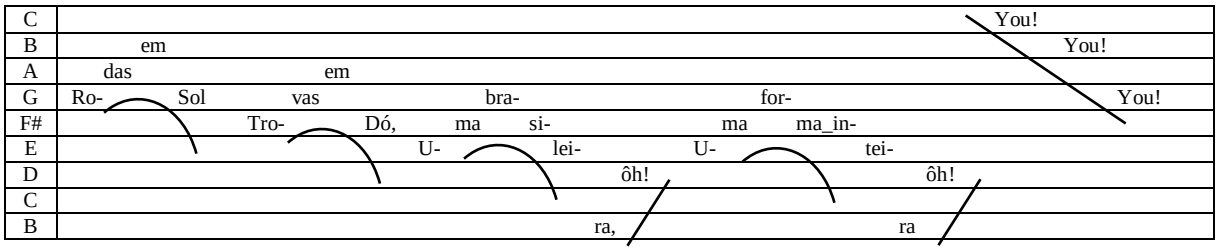
Uma brasileira, de Carlinhos Brown e Herbert Vianna, é um exemplo de canção *tematizada* por apresentar características como: 1- uma relação de proximidade no seu contorno melódico, ou seja, na maior parte da canção, apresenta uma melodia com pequenos saltos intervalares (notas próximas umas das outras, não ultrapassando o limite de uma quinta justa por *fraseado musical*); 2- andamento (velocidade da execução) acelerado, com um arranjo que enfatiza a alegria de um instante e uma instrumentação que utiliza o ritmo reaggae como

elemento que identifica/caracteriza o pop rock brasileiro; 3- representação de uma *conjunção* (proximidade) do sujeito com seu *objeto de valor* (euforia, junção) e total satisfação do mesmo.

Exemplo 1:



Tatit criou uma maneira de demonstrar graficamente o movimento da letra e da melodia de uma canção, em relação ao tempo, através de uma tabela onde cada linha pode representar um **tom** ou um **semitom**. Este gráfico tem a função de permitir que até uma pessoa, que não tenha conhecimentos musicais especializados, perceba aspectos referentes a curva melódica, a tessitura, os processos de reiterações, além de outros aspectos que podem ser ressaltados numa análise músico-literária. Para o presente trabalho, foi utilizada tanto a escala cromática quanto a escala diatônica, dependendo dos aspectos a serem observados na análise. Desta maneira, observando o gráfico tatitniano:



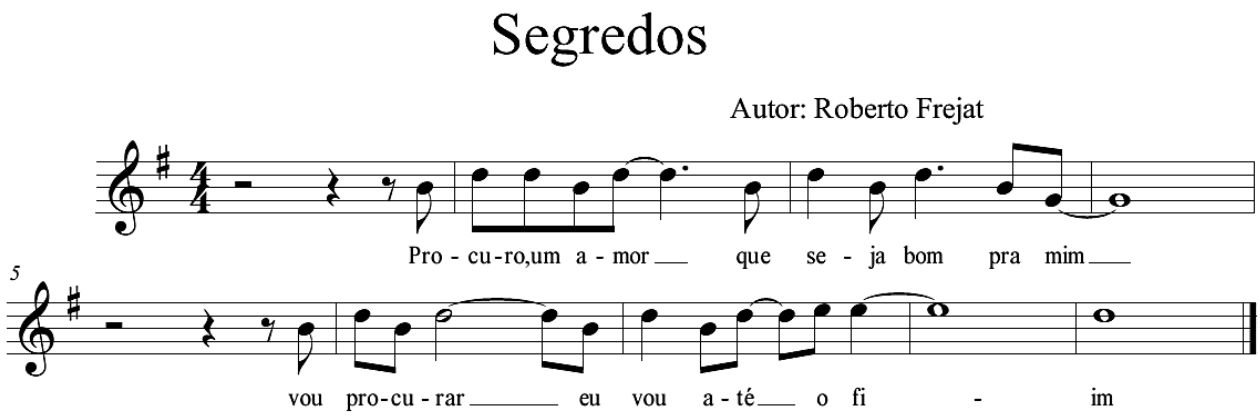
Neste exemplo, foi utilizada a escala diatônica de Sol maior, indo de Si (B) até a sua 9ª – o Dó (C) depois da 8ª – no entanto, quando a melodia possui muitas alterações cromáticas, este gráfico pode ser ampliado de maneira que cada linha represente um semitom.

Já nas canções *passionalizadas* as letras, na maioria das vezes, indicam um estado de disjunção, um estado de disforia ou distanciamento entre "sujeito" e "objeto", indicando a falta e a tensão da circunstância da espera ou da lembrança (TATIT, 2007, p. 47-48). Nesta perspectiva, Tatit (2007, p. 99) reflete que:

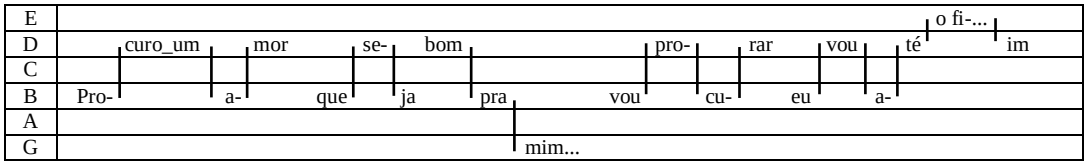
> A passionalização melódica é esse tempo de espera ou de lembrança (cuja definição depende da letra), essa duração que permite ao sujeito refletir sobre os seus sentimentos de falta e viver a tensão da circunstância que o coloca em disjunção imediata com o objeto e em conjunção à distância com o valor do objeto.

Um exemplo de canção *passionalizada*, é a canção *Segredos*, de Roberto Frejat, onde ocorre justamente o contrário da categoria anterior: 1- há uma tendência à expansão intervalar, caracterizada pelos saltos melódicos; 2- andamento lento, reforçando a ideia de tristeza e sentimento de busca (falta algo para alcançar a felicidade), sendo que no arranjo as notas sustentadas na execução da guitarra reforçam/intensificam a mensagem contida na letra e na melodia; 3- disforia/disjunção com o objeto de valor, por conta disso, na melodia há uma valorização do percurso melódico que está atrelado diretamente à maior permanência da voz em cada grau da sequência melódica.

Exemplo 2:



No gráfico:



Nesta canção, observa-se que a relação intervalar estabelecida na melodia deste refrão valoriza os saltos intervalares de 3ª e não de 2ª, o que reforça a disjunção preconizada na letra.

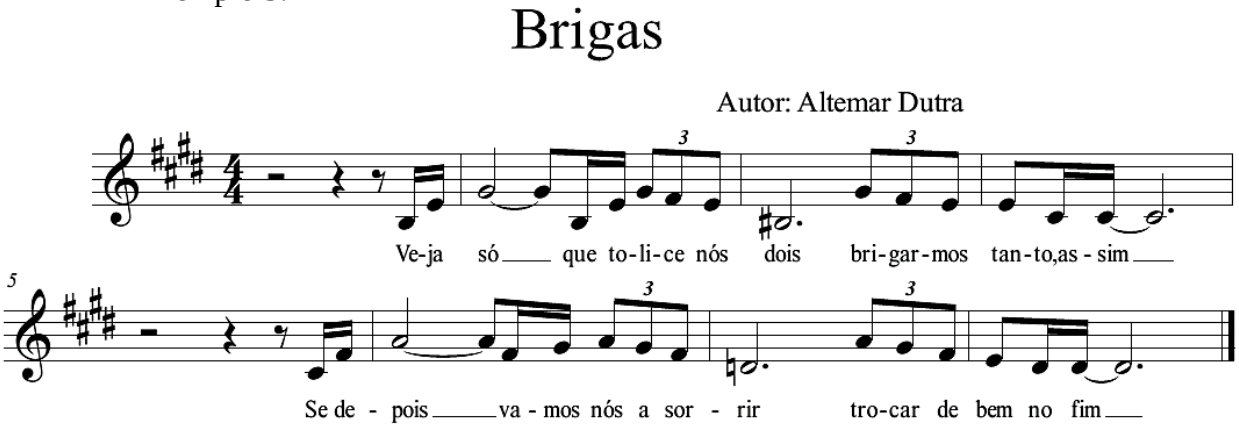
Sobre estas duas classificações anteriores, Carmo Júnior (2005, p. 86) acrescenta que, "se nas canções *temáticas* temos melodias 'horizontalizadas', nas canções *passionais* temos,

predominantemente, melodias ‘verticalizadas’”. E, além disso, “no plano do conteúdo, a passionalização melódica produz um efeito de sentido inverso ao da tematização”.

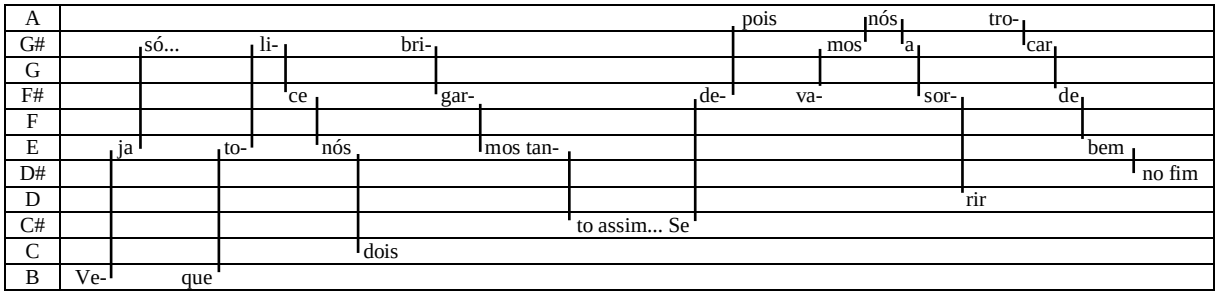
A partir da indicação de Tatit, existem ainda as canções *figurativizadas*, onde o sujeito chama a atenção para o conteúdo de sua fala. Há nesta categorização uma evidência de elementos da *oralidade coloquial* que tentam, de certa forma, desestabilizar os aspectos da *tessitura* e do *andamento* (CARMO Jr, 2005, p. 86).

Como exemplo, elencou-se a canção *Brigas*, de Altemar Dutra, pois o sujeito chama a atenção para sua fala, para a instância da enunciação, e, além disso, evidencia acelerações e desacelerações na melodia, além de saltos melódicos repentinos que promovem uma quebra na constância cancional, arremetendo a uma instabilidade na *tessitura* e no *andamento* da canção.

Exemplo 3:



No gráfico:

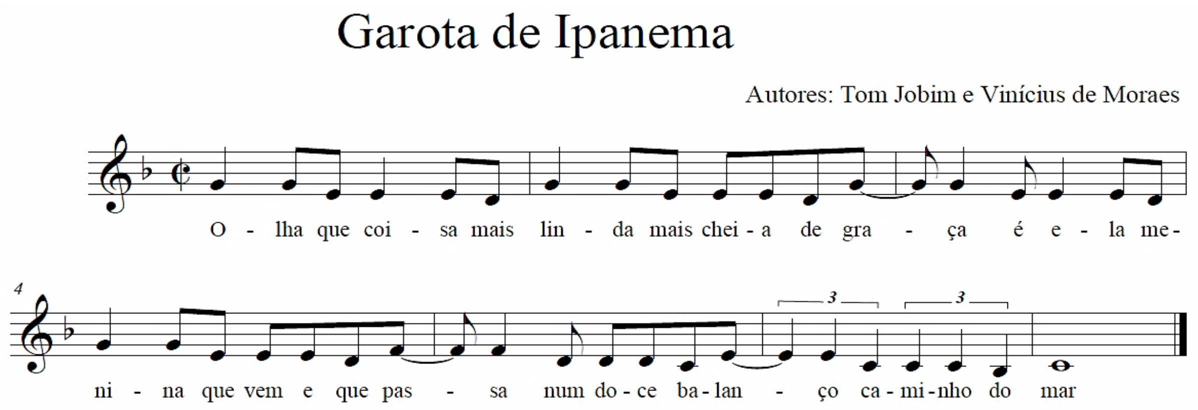


Esta canção apresenta uma tendência à verticalização melódica que é caracterizada pela expansão intervalar da tessitura. Contudo, o aspecto preponderante da obra é a figurativização por conta de que o “eu lírico” – de acordo com Angélica Soares (2007, p. 25), o “eu lírico” ou “sujeito lírico” é representado pela "voz" que fala, ou que expressa seus sentimentos, suas sensações ou expõe suas reflexões, no poema ou texto em prosa. Isso significa dizer que as ideias presentes nesses textos não são necessariamente do autor dele – o “eu biográfico”. Sendo

assim, o autor cria um dono para essa voz, e esse dono é o “eu lírico”), reiteradamente, chama a atenção de sua amada à sua fala, como por exemplo: “veja só...”; o que reforça a ideia de que o percurso gerativo de sentido da canção está marcado pela busca da imitação da oralidade, de uma conversa entre um homem e uma mulher, simulando assim uma discussão sentimental entre um casal que busca o entendimento. Além disso, as alterações cromáticas reforçam a tensão e amplificam a ideia de sentimento de angústia de um sujeito que busca a paz com sua amada. Ele, que assume o papel de destinador manipulador, utiliza seus argumentos para convencer a sua amada de que não devem brigar mais, pois não adianta viver a vida sofrendo se vão “trocar de bem, no fim”.

Entretanto, mesmo assumindo a classificação em *tematizada*, *passionalizada* ou *figurativizada*, elementos de cada uma destas categorias podem estar presentes e misturadas numa mesma canção (TATIT, 2007, p. 48). Como é o caso de *Garota de Ipanema*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, que apresenta um caráter *tematizado* na sua primeira parte e *passionalizado* na segunda.

Exemplo 4 (característica de *tematização* na 1ª parte da canção):



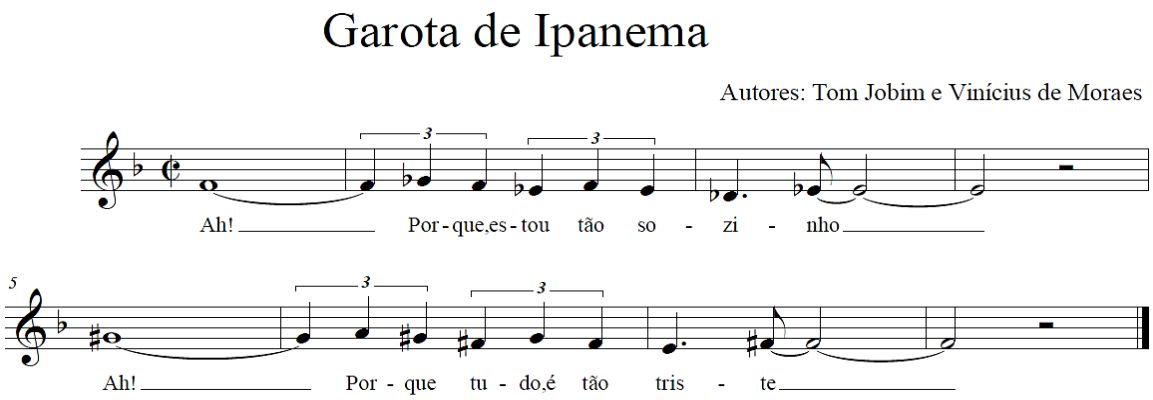
No gráfico:

G	Olha · linda · graça · nina
F	passa
E	que coisa · é ela · que vem e · lanço
D	mais · mais cheia · me- · que · num doce
C	de · ba- · caminho · mar
Bb	do

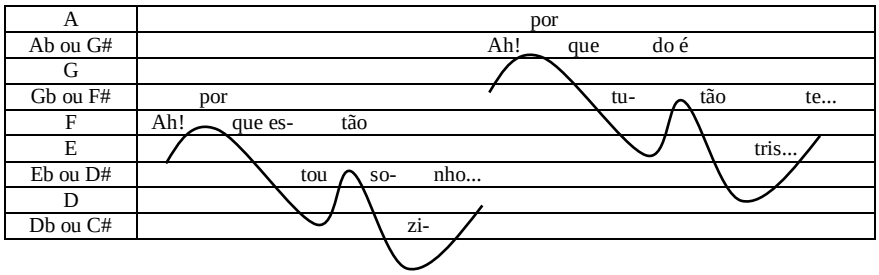
Nesta estrofe observa-se uma reiteração proposital, tanto na letra (através do ritmo causado pela sonoridade (ou tonicidade) dos fonemas, que pode ser comparado ao rebolado da “garota de Ipanema” a caminho do mar, e pelo uso da rima: “linda” e “nina”; “graça” e “passa”) quanto na melodia, que repete um mesmo motivo de durações curtas, intervalos próximos, e

movimentos descendentes repetitivos. Tem-se que, tanto a letra quanto a música desta parte festejam uma "conjunção à distância" com o objeto de valor "garota", pois na letra o cancionista diz a um outro sujeito (destinatário) "olha que coisa mais linda", dando a ideia atual do aqui-agora, enquanto que na melodia, mesmo apresentando saltos intervalares, tem-se um movimento cíclico, o que implica numa impressão de um movimento pulsante e feliz, saltitante, quase um *staccato* (recurso musical que consiste em "destacar" notas de uma melodia. Este efeito é conseguido através da separação de suas das mesmas pela introdução de pequenas pausas entre elas).

Exemplo 5 (característica de *passionaliização* na segunda parte da canção):



No gráfico:



Aqui ocorre justamente o contrário da primeira parte. Apesar da melodia valorizar os intervalos próximos de 2ª, as reiterações melódicas acontecem pelo recurso de tonulações e modulações do fraseado musical. Esta segunda parte começa em Fá sustenido (tom distante de Fá natural, que é o tom da primeira parte), modulando para Fá sustenido menor, logo depois, tonula para Sib (que, por sua vez, é tom distante de Fá sustenido menor). Ou seja, há uma disjunção entre o sujeito e seu objeto de valor que é marcado pela letra: "Ah" porque estou tão sozinho? [...] por que tudo é tão triste?"; assim como pela melodia, onde o cancionista utilizou o mesmo motivo rítmico e melódico em tonalidades que são caracterizadas pela distância, pela

diferença de alterações cromáticas contidas em suas armaduras (a armadura é um sinal gráfico que indica as notas de uma peça musical que devem ser executadas em sustenido ou em bemol).

De uma maneira geral, texto poético e melodia são componentes da canção que se imbricam a partir de uma busca por uma coerência, neste sentido, se torna claro que ora ocorre o predomínio da palavra, ora da música. Em suma, o compositor de canções convive numa busca por equilibrar, por relacionar dialeticamente a composição da melodia e do texto. É nesse sentido que Tatit (2005, p. 9-11) assegura que o cancionista é um compositor que equilibra "a melodia no texto e o texto na melodia", compatibilizando a letra e a música em um só projeto gerador de sentidos.

5 ANÁLISE DE TRÊS CANÇÕES DE CATULLO

5.1 A dicção de Catullo da Paixão Cearense

Foi escolhido o termo “dicção” para este tópico pelo fato de que o mesmo define a atividade do cancionista ao equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, mesmo que tal exercício seja concretizado distraidamente. A dicção, segundo Tatit (2002, p. 09-11), se refere à capacidade que o compositor tem de compatibilizar os elementos de uma canção, é a perícia ou destreza que o cancionista aplica na criação de uma obra cancional que soe natural como um todo, coerente, com um jeito de dizer coeso, de acordo com a intenção e com a dicção escolhida pelo “malabarista” que deve assumir uma postura de poeta e de músico ao mesmo tempo. O autor considera que tanto o compositor quanto o intérprete vocal podem ser considerados cancionistas, um por ser o criador do texto (procurar uma dicção convincente) e o outro por ser seu veículo de expressão (equilibrar os elementos melódicos, linguísticos, e performáticos no seu gesto expressivo materializador da obra).

De acordo com o conceito tatitniano, Catullo pode ser aceito como um verdadeiro “cancionista”, na acepção mais abrangente do termo. Ele mesmo chegou a declarar que sabia “poetar para o canto” e que todas as frases das letras que escrevia eram condizentes com os sentimentos, os queixumes, as mágoas embutidas nas melodias preexistentes de outros autores (VASCONCELOS, 1977, p. 119-120). Segundo Montello (1997, p. 37), “Catullo era um gênio orgulhoso. Sabia de seu valor, tinha a exata noção da grandeza de seu talento e não precisava de elogios alheios para convencer-se da importância excepcional de sua obra poética”.

Carlos Augusto Bonifácio Leite (2011, p. 36) considera que conhecer a trajetória deste cancionista, dentro do contexto em que viveu, pode ser o ponto de partida para compreender as “transformações da canção popular urbana rumo à formação de um sistema”. Para o pesquisador, o poeta do sertão representa a perfeita união dos elementos músico-literários do texto canção “num mesmo objeto estético”.

No seu gesto composicional, Catullo tinha competência para mobilizar um vocabulário excessivamente rebuscado, buscando um trato próximo ao dos poetas parnasianos, se comparada à linguagem falada corriqueiramente pelas pessoas da sociedade da época. É notória a influência erudita em boa parte de sua produção. Em muitas das letras de suas canções, assim como na sua trajetória de composição poética percebem-se ecos da tradição europeia. Sobre este aspecto, Leite (2011, p. 38) afirma que esse preciosismo vocabular, essa linguagem

livresca, acompanhará a dicção de boa parte dos cancionistas e escritores brasileiros até a década de 20. Como exemplos da utilização de uma linguagem rebuscada nas canções de Catullo, podem ser citadas: "teu sorriso inspira a lira / que afinei por teu falar ("Talento e formosura"); "Meu coração, delito algum por te beijar, não vê" ("Flor amorosa"); "Mostrando a ti, dos olhos meus, correr senti / Uma nívea lágrima e, assim, te respondi" ("Ontem, ao Luar").

Carlos Maul (1971, p. 09) afirma que Catullo sempre foi estudioso. Quando o vate morou com o Conselheiro Gaspar da Silveira Martins, teve acesso à sua biblioteca, que "possuía uma das mais seletas coleções de livros da Côrte". Ali o cancionista estudou autores de língua francesa e espanhola, além dos clássicos brasileiros e portugueses. Dentre os poetas prediletos de Catullo, podem ser citados: Lamartine, Lecomte de Lisle, Herédia, Vítor Hugo, Espronceda, Campoamor, Zorrilla, Salvador Rueda; autores que influíam nas correntes literárias dos fins do século XIX (MAUL, 1971, p. 11-12).

Entretanto, o jeito cotidiano de falar, esta oralidade[8], serviria como a variante linguística predominante na canção popular brasileira nas décadas posteriores. Talvez por conta disso é que muitos pesquisadores consideram que a grandeza da obra de Catullo reside no trabalho poético onde utiliza uma linguagem próxima da fala do homem simples do campo. Sobre este aspecto, Maul (1971, p. 13) reflete que "a produção literária de Catullo mais abundante é a de inspiração sertaneja".

O cancionista do sertão, através do uso de variantes vocabulares regionalistas e de aparentes falhas gramaticais em suas produções (inseridas intencionalmente), foi muito lido e declamado no Brasil durante décadas. E Humberto de Campos (1960b, p. 83) reitera que Catullo foi, durante aproximadamente três décadas, "no Rio e no Brasil todo, o rei do violão". Apesar disso, hodiernamente, ele se encontra em um quase ostracismo literário, tendo caído no esquecimento logo depois de seu falecimento. O poeta é pouco citado em livros didáticos e em livros sobre a história literária brasileira, mesmo com a crescente quantidade de estudos sobre as variações linguísticas na oralidade e na escrita artística (COSTA, 2011, p. 02).

Costa (2011, p. 05), chegou a fazer um apanhado sobre a crítica tecida à Catullo e a sua obra descrevendo alguns relatos sobre o cancionista: Moisés (1988) afirma que Catullo tem alguns poemas dignos de ser lembrados, como *O Marrueiro*, por exemplo, mas que no entanto, não são suficientes para inseri-lo no cânone literário brasileiro; Xedieh (2008) diz que a popularidade de Catullo se deve à uma proposta populesca adotada por ele, ou seja, à sua adesão ao gosto urbano e a uma falsa erudição; Bandeira (s/d) pondera que Catullo é um dos maiores

[8] Ver página 39-40.

autores da poesia popular brasileira, e segue tecendo elogios à sua poética regionalista, comparando sua obra à de Ascenso Ferreira, Joaquim Cardozo e Jorge de Lima. Já para Alencar (CEARENSE, 1939, p. 22), a obra de Catullo apresenta certa dramaticidade ao representar temáticas importantes do cânone literário: as paixões humanas, o amor, a saudade, reconhecendo nele o talento e o discurso do outro, pois, para Alencar, "na voz de Catullo canta não a pessoa dele, mas o sertão e o sertanejo". De acordo com este último pensamento, "o poeta serve como porta-voz do homem do sertão, de suas dores, de seus costumes e de suas angústias", como uma representação plurilíngue do caboclo.

De acordo com Bakhtin, o *plurilinguismo* é introduzido nas obras literárias pelo discurso *bivocal* e *dialógico*, pois as vozes presentes numa obra expressam a intenção direta do *personagem que fala* refletindo, simultaneamente, o discurso do *outro*, servindo aos dois locutores a partir da intenção do autor. E o *outro* é a representação *bivocal* (voz do personagem x outro) dos discursos de classes, gêneros, etnia, reveladas pelo autor através da construção dos personagens na obra literária. Neste sentido, a voz não seria só do personagem, mas também de um reflexo *social* (semelhança dos personagens de uma obra com pessoas da vida real) da sua construção (BAKHTIN, 1990, 127-128).

Segundo Costa (2011, p. 01-02), o autor de *Luar do Sertão* "usava a linguagem popular do homem do campo para compor seus poemas e representar as cores, o modo de vida e as tradições do sertão, mas também recorria à norma culta na confecção de seus versos". Ele reproduzia o jeito de falar do caboclo do sertão brasileiro sem se preocupar com os modelos gramaticais impostos pela norma culta, utilizando-se de personagens simples como "eu lírico" de seus versos.

Esse jeito de falar do sertanejo foi herdado pelo contato que teve com a cultura nordestina, quando viveu na casa dos avós paternos no sertão do Ceará, dos 10 aos 17 anos. Lá, teve a oportunidade de ter contato "com os rústicos, escutara os violeiros, encantara-se com a natureza silvestre e trouxera o ambiente sertanejo na alma" (MAUL, 1971, p. 09).

Sabe-se que, na obra catulliana, podem ser encontrados certos exageros linguísticos, entretanto, o léxico utilizado por Catullo é mais que um artifício para exprimir um ar sertanejo à sua obra. Dessa forma, é como se o outro encontrasse voz na expressão de Catullo.

Infere-se que essa forma de compor utilizada pelo poeta se trata portanto de uma tentativa de trazer, para a sua escrita, a fala, o modo de vida, a ideologia e os sentimentos do homem rústico do interior (COSTA, 2011, p. 07-08). Esta característica é claramente perceptível nos trechos: "Quiria ver si essa gente tombém sente / Tanto amor cumo eu sinti /

Quando eu ti vi em Cariri" ("Cabôca de Caxangá"); "Si chora o pinho / Im desafio gemedô / Não hai poeta cumo os fio / Du sertão sem sê douto" ("U poeta du sertão").

Estas características encontram-se no poema *O Cangacêro*:

> Sou fío de Zé Fostino,
> que era fío dum tropêro,
> Frô dos Santo, meu avô.
> Sou naturá de Umbuzêro,
> da Paraíba do Norte,
> a terra das patativa
> que eu amo cum todo o amô
> de valente cangacêro!...
> apois cangacêro eu sou.
> (CEARENSE, 1998, p. 109)

Neste poema, além da utilização de uma variante linguística sertaneja, destaca-se a existência do recurso de se autoapresentar, promovendo assim um diálogo entre a dicção de Catullo e a literatura brasileira. Esta ideia foi bastante explorado na poesia de natureza narrativa. Em "Morte e Vida Severina", de João Cabral de Melo Neto, este recurso ganhou uma grande força expressiva quando trouxe a estrutura linguística do próprio eu lírico como marca principal da obra. O emprego de termos "fío" (filho), "frô" (flor) e "apois" (pois), soam como uma tentativa de reproduzir a fala de um homem rústico e sem instrução formal, contrapondo o seu linguajar ao do homem urbano e letrado, que tem, na educação escolar, a base da formação de sua linguagem. Mas ao mesmo tempo, ao tentar apresentar a fala sertaneja na sua poesia, Catullo corre o risco de cair na incoerência de alguns linguajares campesinos (COSTA, 2011, p. 08).

Não se pode fechar os olhos, porém, para a reflexão de Humberto Campos (1960a, p. 258-259) que, mesmo considerando Catullo como o "nosso maior poeta popular", aponta situações problemáticas no que diz respeito à artificialidade da sua linguagem regionalista. Ele pondera que o cancionista foi acusado de conferir um certo grau de exagero à linguagem falada no interior do nordeste brasileiro, o que, de certa forma, estereotipou assim a imagem do caboclo do sertão, o que, mesmo não sendo intencional, inferiorizou o sertanejo perante a elite social brasileira. Não se crê ser verdade que Catullo tenha contribuído para a desvalorização do homem sertanejo ou dos ritmos advindos do norte e nordeste brasileiro, muito pelo contrário. Acredita-se que o cancionista foi uma espécie de desbravador, abrindo espaço para artistas nordestinos que, utilizando-se de uma temática semelhante, conquistaram seu espaço na cena artística brasileira. Dentre os inúmeros artistas, podem ser citados: Luiz Gonzaga, João do Vale, Jackson do Pandeiro.

Nessa mesma visão, Costa (2011, p. 10) pondera que Catullo, através de sua escrita, cria imagens semelhantes à "de uma tela pintada por um artista sertanejo". Na obra de Catullo, o leitor/ouvinte também pode encontrar, segundo Pound (1990, p. 41), três elementos significativos das palavras: 1- fanopeia; 2- logopeia; 3- melopeia. Ou seja, o envolvimento pela imagem, pelo intelecto e pela sonoridade.

O efeito figurativo visual é potencializado com o uso de um dialeto regional, além da utilização de uma musicalidade – parecida com a literatura de cordel ou com as toadas de cantadores – e de uma tessitura não formal da estrutura sintática. É como se a coloquialidade ditasse as cores da tela verbal, ao desenhar personagens e ambientes característicos do sertão. Tais traços podem ser observados no trecho a seguir da poesia *A vaquejada*:

> Agora vou li falá
> do casarão da Fazenda,
> prá vassuncê me iscutá.
> O casarão da Fazenda
> táva no meio da varge
> de rastêro capinzá.
> Dum lado táva a muenda,
> a roda da bôlandêra,
> o ingenho de muê cana,
> tândo a casa e farinha
> do outro lado de lá.
> O currá de páu a pique,
> junto a ipuêra aguaçada,
> cercado de xique-xique,
> era a casa da boiada.
> No pé da serra, prú baxo
> dos verdoso catolé
> que assombriava o terrêro,
> táva as casa de sapé,
> que era os rancho dos vaquero.
> (CEARENSE, s.d., p. 162)

Na análise de Costa (2011, p. 06-10), as obras de Catullo vão além de simples narrações de episódios, pois o poeta se utiliza da ironia e da metáfora para criar um efeito de verdade. As transgressões à norma, contidas em algumas das obras de Catullo, são utilizadas como recurso estilístico de "(re)criação linguística com a finalidade de mostrar além das palavras e mergulhar nos significados sem importar-se com a aparência dos significantes". Costa reflete ainda que, "em literatura não se pode falar em erro gramatical, mas sim de licença poética", ou seja, mesmo sendo conhecedor da norma culta, Catullo optou por transgredir as leis gramaticais como uma marca estilística de sua produção.

Martins, ao prefaciar a obra “Poemas escolhidos” afirma que “no linguajar sertanejo ou na linguagem gramatical; portanto, com ou sem a gramática, ele é indiscutivelmente um grande Poeta” (CEARENSE, s.d., p. 14). Essa capacidade de escrever dentro dos padrões estabelecidos pela gramática normativa pode ser percebida no fragmento do poema *A Fonte do Cemitério*:

> Num cemitério abandonado e pobre,
> sem uma lousa, sem uma inscrição,
> onde o hervaçal a sepultura cobre
> do que repousa lá no térreo chão,
> entrei. E o mesto ciprestal erguido
> rezava as preces, que só Deus traduz!
> O morto, o extinto nesse eterno olvido,
> só tinha a sombra fraternal da cruz.
> (CEARENSE, s.d., p. 337).

Nesta obra, Catullo se preocupa tanto com o emprego gramatical acertado quanto com a utilização de um vocabulário erudito. É manifesto que, mesmo para a época de concepção do poema, o vocabulário empregado pelo autor já causava certo estranhamento, como é caso de “mesto” (triste), “hervaçal” (nome comum a várias trepadeiras araliáceas) e “olvido” (esquecimento). Além disso, Catullo ainda teve a preocupação de compor os versos todos em decassílabo. Ao escandir os versos:

> Num/ ce/mi/té/rio a/ban/do/na/do e/ po/bre,
> 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
> Sem/ u/ma/ lou/sa,/ sem/ u/ma/ ins/cri/ção,
> 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
> On/de o/ her/va/çal a/ se/pul/tu/ra/ co/bre
> 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
> Do/ que/ re/pou/sa/ lá/ no/ tér/reo/ chão,
> 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
> En/trei./ E o/ mês/to/ ci/pres/tal/ er/gui/do
> 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
> Re/za/va as/ pre/ces,/ que/ só/ Deus/ tra/duz!
> 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
> O/ mor/to, o ex/tin/to/ nes/se e/ter/no ol/vi/do,
> 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
> Só/ tin/ha a/ som/bra/ fra/ter/nal/ da/ cruz.
> 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Esse rigor formal, que arremete ao modelo da estrutura parnasiana, o uso da norma culta e de um vocabulário menos convencional, também pode ser encontrado em vários outros poemas do autor. Em *Prece à Primavera*:

> Tu,/ que/ fa/zes/ flo/rir/ tu/do o/ que/ bei/jas,
> que aos/ tron/cos/ ve/lhos,/ em/ que a/le/gre a/de/jas,
> dás/ a/len/to e/ vi/çor;

tu,/ que/ dás/ um/ sor/ri/so às/ al/mas/ mei/gas;
tu,/ que/ ma/ti/zas/ o es/ten/dal/ das/ vei/gas
e o/ co/ra/ção,/ de a/mor.
(CEARENSE, s.d., p. 347)

Observando a construção do poema, é obvio que o poeta detinha grande conhecimento acerca das normas cultas e se utilizava de uma capacidade (ou talento) que permitia-lhe o manejar com destreza a língua, ao utilizar recursos da literatura canônica, pois a trajetória poética de Catullo é marcada também pela influência erudita contida tanto em suas modinhas, entre 1880 e 1917, quanto em livros de sua autoria, de 1918 até o seu falecimento (LEITE, 2011, p. 39). Apesar disso, "é no uso das variantes vocabulares das palavras, em uma tentativa de levar para a literatura o ritmo, a cadência, a sonoridade e o vocabulário do homem do sertão, que Catullo se notabilizou" (COSTA, 2011, p. 07).

Assim, as produções de Catullo apontam para direções que transcendem a materialidade de suas obras e apelam para o social. Leite (2011, p. 39-40), ao analisar um artigo de Rodriguez[9] (1995), argumenta que o cancionista utilizava temáticas nordestinas, que gozaram de grande prestígio no final do século XIX para o início do século XX, como meio de agradar o gosto da sociedade brasileira através de suas produções. Contudo, o pesquisador crê que esta busca de Catullo por afinar seu gesto composicional com o gosto da elite sempre foi um elemento significativo na sua estética, tanto na escolha vocabular direcionada ao parnasianismo ou romantismo, quanto na estilização voltada para a variante linguística do campo, que também se fez tema presente em livros de sua autoria, como "Mata Iluminada" e "Flor do Sertão".

Além disso, Leite (2011, p. 40) considera que muitos livros e poesias de Catullo tendem ao romantismo, mesmo não sendo rurais ou folclóricos. Essa premissa, segundo o estudioso, reforça a ideia de coerência e coesão da trajetória do poeta, e não de uma mudança de rumo na dicção do poeta. Neste sentido, o cancionista apresenta-se como um artista sensível às transformações artísticas de seu tempo, em busca de um ideal de uma estética voltada para o nacional, apontando também para o "modernismo", corrente artística que "procurou instituir um novo modo de relacionamento entre a alta cultura – dos letrados, academias, conservatórios, salões – e as culturas populares" (TRAVASSOS, 2000, p. 16).

De acordo com Elizabete Travassos (2000, p. 52), Catullo se apresentava como uma figura bastante complexa. Principalmente pelo fato de apresentar uma dicção desestabilizou a divisão do universo cultural em erudito e popular, pois ele transitava nas duas esferas. Contudo, crê-se que Catullo se integrou na formulação de uma canção popular brasileira, que se constitui

[9] Ver o artigo intitulado "Catulo da Paixão Cearense: a derradeira vítima de Odete Roitman".

multiforme e que está em constante formação, tendo recebido (e recebendo) uma pluralidade de influências advindas de diversas partes do mundo, principalmente após o advento das tecnologias aplicadas aos meios de comunicação, e da internet.

Catullo foi um exemplo de superação, um artista lutador que venceu muitas adversidades ao longo de sua trajetória. Pois, oriundo do meio rural, mudou-se para a capital brasileira onde competiria com outros artistas de melhores condições econômicas e que tinham maior acesso a bens culturais. Como um diferencial seu, dominou tanto a dicção letrada quanto a popular da produção poética, fator que contribuiu para a maior aceitação de suas obras.

Leite (2011, p. 40) acredita que a presença da cultura europeia na trajetória artística de Catullo pode ser considerada como uma força decisiva na produção do poeta do sertão. Entretanto, não é constatada a existência de uma hierarquia nas várias formas de expressão utilizadas pelo cancionista. O que existe na realidade são apenas obras diferentes que devem ser analisadas de maneira diferenciada. Nessa perspectiva, Maul (1971, p. 12) reflete que Catullo era um "grande poeta bilíngue, uma voz telúrica que lida com extraordinário jogo de imagens e de símbolos, um espantoso criador de alegorias e fabuloso intérprete da sensibilidade romântica de nossa raça".

Já sobre os aspectos da dicção de Catullo em relação ao seu gesto expressivo/performático, é de suma importância que sejam reveladas partes do depoimento de Rocha Pombo (in MAUL, 1971, p. 26):

> Catullo Cearense é, de fato, uma figura que se destaca, muito fora do comum. Tudo nele tem alguma coisa de singular: a larga fronte aberta e iluminada, o nariz à Cirano, exuberante, mas discreto, uns grandes olhos meigos e brilhantes, a boca recortada, onde paira um sorriso quase contínuo, que se não sabe se tem mais de irrisão, sutil ou de ingenuidade e modéstia. Um semblante, em suma, de bondade e carinho, com o qual num momento se familiarizam todos. A cabeça dir-se-ia que não se move: acompanha os movimentos rápidos do tronco. O acionado – sóbrio, amplo e magnífico... A gesticulação – espontânea e fragrante – como se toda a alma agitada lhe viesse ao gesto e fulgurasse pelo olhar fixo e incisivo... Quando canta, tem uns arremessos para frente, uns ímpetos de ir para cima...

A descrição de Rocha Pombo é uma das mais completas e detalhadas sobre a performance de Catullo. O historiador que, não acreditava na versatilidade e na virtuosidade do cancionista, se viu impressionado com sua atuação ao recitar poesias e se apresentar cantando e tocando violão em um dos saraus lítero-musicais promovidos na casa de Melo Moraes Filho, um membro da alta sociedade carioca que era médico e também poeta.

Através deste relato, compreende-se que Catullo tinha uma teatralidade mágica no seu gesto expressivo. E Pombo (in MAUL, 1971, p. 27) continua sua análise:

> O homem levanta-se e vem para o meio do salão. E desde aquele instante – digam os que ali tiveram a fortuna de estar – ele foi senhor daquelas almas, como se fosse a alma de todos nós! [...] Cantou... Creio que "Os Olhos Dela". [...] Como se vê, é um tema batido e que parece não deixar mais nada à inspiração dos poetas. Mas ele disse tais coisas, antíteses tão imprevistas, figuras tão originais; teve tanta intensidade de expressões; pôs na voz um timbre tão sentido, no olhar um tal incendimento e em toda a ação um fulgor tão desconhecido – que a maravilha de todos esteve em sentir que aquele artista havia descoberto aspectos, doçuras, brilhos novos nos olhos que cantava.

Esta citação traz à tona a intensidade da atitude declamatória/musical do poeta, que, de violão em punho, cantava e/ou recitava poesias com uma vitalidade que conquistava a atenção de todos os espectadores do recinto, transformando aquele ambiente em um templo de contemplação à sua arte. Outro fator interessante deste relato é que, mesmo estando a ilustrar temas já tratados brilhantemente por outros autores, Catullo conseguiu trazer novidades, expondo "antíteses tão imprevistas" e "figuras tão originais", indo além do horizonte de expectativas dos que ali estavam. Já, sobre a recepção, Pombo (in MAUL, 1971, p. 27) assinala:

> quando o vulto do cantor minguou da sala, deixando escapar-se-lhe dos lábios o último verso, houve uma verdadeira explosão de delírio, tão espontânea, tão ruidosa, tão vibrante, como se um formidável tufão barafustasse naquele ambiente. Não eram palmas, eram gritos de aclamação, transportes, arrebatamentos – quase insânia e desatino – em que se confundia o entusiasmo daquela assistência alucinada, a envolver o cantor num turbilhão de alaridos, num frêmito de ternura veemente, impetuosa e comovida.

Sabe-se que a performance e a recepção[10] não são separadas temporalmente, pois, no momento do acontecimento da expressão, da materialização do gesto, há uma contemplação, e, portanto, uma recepção. Contudo, é de suma importância observar que a recepção tem uma característica duradoura. No caso das audições de Catullo – na descrição de alguns jornalistas, historiadores, literatos –, aconteciam em um clima de contrição apreciativa, numa fruição estética que beirava a adoração. Ele trazia no semblante e nos gestos uma força cativante que comovia a todos, que os arrebatava das suas realidades e provocava, logo após o término de sua performance, uma sensação de bonança depois de um tenso vendaval (POMBO in MAUL, 1971, p. 27).

[10] Nesta explicação, foram separados os dois aspectos (performance e recepção) apenas por uma finalidade didática.

5.2 *Ontem, ao luar*

Como objetos deste estudo, foram elencadas a letra e a performance das primeiras versões gravadas das canções escolhidas. Assim, deve-se ressaltar que muitas das letras compostas por Catullo tem mais versos que as que foram registradas em discos. Mas, o próprio autor deixa o intérprete livre ao dizer que "o cantor que não quiser interpretar todas estas estrofes arrebatadoras, escolherá as que mais lhe agradarem" (MARTINS in CEARENSE, 1943, p. 83). Mas, seja qual for a escolha do intérprete, é óbvia a coerência entre o texto literário e o todo da obra proposta pelo poeta. Porém, observou-se haverem discrepâncias entre as letras das canções editadas em livros e as registradas em disco. Sendo assim, houve a necessidade de escolher o material que melhor convinha ao trabalho de pesquisa.

Catullo, ao compor letra para a melodia preexistente da polca *Choro e poesia*, de Pedro de Alcântara, transformou-a na canção *Ontem, ao luar*, unindo poesia e música, de tal forma, que faz crer que seus elementos servem a um mesmo sentido e a uma mesma finalidade, como se tivessem sido compostas em conjunto, e não à revelia do autor da melodia.

Segundo o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (online), a polca *Choro e poesia* (intitulada anteriormente *Dores do coração*), foi composta em 1907 por Pedro de Alcântara, sendo a sua composição mais conhecida. A primeira versão gravada da polca, em sua forma instrumental, foi realizada em 1907 pela Banda da Casa Edison[11]. Posteriormente, em 1912, o próprio autor regravou a música na mesma empresa, ainda como instrumental, executando a melodia ao flautim acompanhado pelo pianista Ernesto Nazareth. segundo Martins (in CEARENSE, 1943, p. 11), a primeira versão de *Ontem, ao luar* em forma de canção, foi registrada por Vicente Celestino – "o maior tenor popular do Brasil" – acompanhado de violão, flauta e cavaquinho, pela Casa Edison, no ano de 1917 (BONAVIDES, 2012).

Pela semelhança melódica que apresentava em relação à canção *Love Story* (do filme do mesmo nome) a polca, *Choro e poesia*, ressurge na cena musical brasileira nos anos 1970, recebendo cerca de 10 novas versões/gravações, sendo reconhecida como a obra *Ontem, ao luar* de Catullo, omitindo a autoria da melodia de Pedro de Alcântara. Logo depois, uma neta do compositor obteve na justiça, em 1976, o direito de restabelecimento da autoria da polca a seu tio falecido (SEVERIANO & HOMEM DE MELLO, 1997, p. 28).

Em 2000, a gravação de *Ontem, ao luar*, feita por Vicente Celestino, foi relançada pela EMI na série "Cantores do rádio", Volume 1. Um ano depois, em 2001, Marisa Monte relançou o antigo sucesso em uma versão ao vivo em um CD single com um arranjo novo e ousado,

[11] Ver p. 20.

utilizando para tanto: bateria, baixo, sons sintetizados de piano elétrico, guitarra distorcida e violão; assim, atualizou a canção, dando voz ao poeta que estava praticamente calado e esquecido. Recentemente, o ator José Mayer ao preparar o espetáculo teatral *Um boêmio no céu*, da obra de Catullo, inseriu a canção *Ontem, ao Luar* em suas apresentações. Encenada a partir de 2007, *Um boêmio no céu* foi composta em versos decassílabos, e aborda questões ancestrais como a vida e a morte, o divino e o humano, a terra e o céu.

José Pedro de Alcântara foi um importante flautista e compositor carioca que, aos 15 anos de idade, realizou sua primeira apresentação em sua flauta de prata para o Imperador D. Pedro II, em uma festa na igreja Nossa Senhora da Glória do Outeiro. Um solo que marcou o início de sua trajetória. Além da polca *Choro e poesia*, deixou outras 28 (vinte e oito) composições das quais destacam-se: *Amor e pobreza*; *Dores do coração*; *Flor mimosa*; *Linguagem do coração*; *Maria*; *Rosalinda*; *Valmira*; (VASCONCELOS, 1977, p. 112-114).

A lua e o luar foram temas festejados por Catullo principalmente em três obras que marcaram a sua produção: *Ao luar*; *Ontem, ao luar*; e *Luar do Sertão*; tal que Agrippino Grieco (in ARAUJO, 1951, p. 06) chegou a dizer que ele parecia ser o inventor do próprio luar. Murillo Araujo (1951, p. 15-16) conta também que, no dia do sepultamento de Catullo, que foi conduzido nos braços do povo para o seu repouso, "Ortiz Tirado entoou o famoso 'Luar do Sertão', enquanto, redonda, enorme, triunfal, surgia a lua entre as árvores – a lua amiga das serenatas, que vinha também dizer ao seu Pierrot o adeus final".

Outros autores também direcionaram à lua os seus lamentos e queixas. Como exemplo, pode ser citada a canção *Lua branca*[12], composta em 1911. Uma música de Chiquinha Gonzaga (1847-1935), e letra de um autor desconhecido, que trata a temática "lua" de forma semelhante ao feitio poético/cancional de Catullo. Segundo Vasconcelos (1977, p. 24), esta composição se afirmou como uma das mais famosas modinhas brasileiras. Observando a letra:

> Oh! Lua branca de fulgores e de encanto
> Se é verdade que ao amor tu dás abrigo
> Vem tirar dos olhos meus o pranto
> Ai, vem matar esta paixão que anda comigo
>
> Ai, por quem és, desce do céu... Oh! Lua branca,
> Essa amargura do meu peito... Oh! Vem, arranca
> Dá-me o luar da tua compaixão
> Oh! Vem, por Deus, iluminar meu coração.
>
> E quantas vezes lá no céu me aparecias
> A brilhar em noite calma e constelada

[12] Partitura disponível em <http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/ lua-branca_canto-e-piano.pdf> acessada em: 20/08/2014.

> A sua luz, então, me surpreendia
> Ajoelhado junto aos pés da minha amada
>
> E ela a chorar, a soluçar, cheia de pejo
> Vinha em seus lábios me ofertar um doce beijo.
> Ela partiu, me abandonou assim...
> Oh! Lua Branca, por quem és, tem dó de mim.

O "luar" contido nas obras de Catullo arremete à figura da lua das noites de serenatas, quando ele, de violão em punho, juntamente com outros boêmios, partia pelas ruas cantando às janelas das moças românticas, nas altas horas da noite (MAUL, 1971, p. 10). Nessa empreitada, Catullo contava com a cumplicidade de sua mãe, dona Maria Celestina Braga da Paixão, que auxiliava e acobertava o poeta na sua busca por se inserir no grupo dos seresteiros das noites da capital brasileira (ARAUJO, 1951, p. 25).

Para que pudesse continuar com as serenatas, Catullo chegou até mesmo a "confeccionar um manipanço", uma espécie de boneco de pano que servia para simular a sua presença na cama, e enganar o velho Amâncio (ARAUJO, 1951, p. 37) que havia despedaçado um violão em sua cabeça por não querer aquele futuro para o filho (ARAUJO, 1951, p. 34). O pai tinha interesse que ele viesse a se tornar um médico, engenheiro ou advogado, entretanto Catullo, que largou até os estudos formais aos dezenove anos, nunca largou a sua paixão pela poesia e pela canção (MAUL, 1971, p. 39-44). Maul (1971, p. 07) assim descreve o cancionista:

> Apareceu-me então o Catullo surpreendente, o professor de boas letras clássicas, o trovador original, o violador de preconceitos, o audacioso paladim que ousou introduzir nas salas nobres e nos palácios dos governos o doce instrumento dos enamorados da Lua.

Como não pudesse ser diferente, a primeira composição de Catullo foi uma modinha romântica intitulada *Ao luar* (ARAUJO, 1951, p. 32), muito assemelhante à canção *Ontem, ao luar*. Principalmente no aspecto de imprimir à lua (astro celeste que reflete a luz do sol promovendo uma suave iluminação noturna) um caráter de "ente" próximo com o qual o bardo ou trovador conversa intimamente, pelo fato de que ela, a sua "irmã romântica" (ARAUJO, 1951, p. 44), o conhece e acalenta a sua alma. Ao verificar trechos de *Ao luar*:

> Vê que amenidade, que serenidade tem a noite em meio,
> quando, em brando enleio, vem lenir o seio de algum trovador!
> O luar albente, que do bardo a mente, no silêncio exalta
> chora a tua falta, rutilante estrela de eteral candor!
> Da saudade o dardo vem ferir o bardo o coração silente!
> Esta dor latente só na campa algente poderá findar!
> Mas se ainda o peito palpitar no leito do eternal abrigo,
> hei de só, contigo, sob a lousa, em sono funeral, sonhar...

Ao luar tem por marca principal uma linguagem rebuscada, em que o cancionista festeja uma amizade silenciosa com a confidente fiel do vate nas aventuras seresteiras. Esta amiga ilumina, inspira e embeleza a caminhada de seu admirador numa presença acolhedora e sutil, só que de longe. Neste sentido, a forma com que Catullo trata do tema "lua" em *Ao luar* se manifesta de maneira semelhante na canção *Ontem, ao luar*.

A letra que se segue da canção *Ontem, ao luar* foi transcrita da gravação/interpretação de Vicente Celestino, de 1952, contida no programa da série "Os batutas: a vida e a obra de grandes mestres da canção popular brasileira"; veiculado em outubro de 2010 na Rádio Batuta, produzida por Carla Paes Leme. A escolha desta versão se deve à crença de encontrar nela elementos pertinentes a um feitio estético próximo à dicção do cancionista, na época da formulação de seu gesto composicional/performático. Analisando a letra de *Ontem, ao luar*:

Parte A (1)	Ontem, ao luar, nós dois em plena solidão, tu me perguntaste o que era a dor de uma paixão. Nada respondi! Calmo assim fiquei! Mas, fitando o azul, do azul do céu, A lua azul eu te mostrei... Mostrando a ti, dos olhos meus correr senti uma nívea lágrima e, assim, te respondi! Fiquei a sorrir, por ter o prazer de ver a lágrima dos olhos a sofrer.
Parte B	A dor da paixão não tem explicação! Como definir o que eu só sei sentir? É mister sofrer, para se saber o que no peito o coração não quer dizer. Pergunta ao luar, travesso e tão taful, De noite a chorar na onda toda azul! Pergunta, ao luar, do mar à canção, Qual o mistério que há na dor de uma paixão.
Parte C	Se tu desejas saber o que é o amor e sentir o seu calor, O amaríssimo travor do seu dulçor, Sobe um monte à beira mar, ao luar, ouve a onda sobre a areia a lacrimar! Ouve o silêncio a falar na solidão do calado coração, A penar, a derramar os prantos seus! Ouve o choro perenal, a dor silente, universal e a dor maior, que é a dor de Deus
Parte A (2)	Se tu queres mais saber a fonte dos meus ais, põe o ouvido aqui na rósea flor do coração, ouve a inquietação da merencória pulsação... busca saber qual a razão porque ele vive, assim, tão triste, a suspirar, a palpitar, desesperação, a teimar... de amar um insensível coração? Que a ninguém dirá no peito ingrato em que ele está, mas que ao sepulcro, fatalmente, o levará.

O texto da canção *Ontem, ao luar* está claramente pautado em uma linguagem livresca, retórica, que remete à estética da monumentalidade[13], conceito erigido pela pesquisadora Santuza Cambraia Naves (1998). Essa estética se baseia em um projeto de totalidade que se caracteriza pelo excesso e pela gravidade. Esses elementos podem ser observados no vocabulário rigoroso e na organização sintática da letra em questão.

Nesse sentido, é comprovada a existência, na cadeia sintagmática de *Ontem, ao luar*, de diversas palavras que não fazem parte do discurso coloquial, ordinário: "taful", "amaríssimo", "merencória", "nívea", "silente", "mister". Esses recursos fazem com que a letra da canção se distancie da fala comum, e se aproxime mais da oratória, da declamação – recursos muito utilizados pelos poetas de tendência mais clássica, como os parnasianos.

Sabe-se que a função e a natureza da canção e da poesia são muito diferentes, porém é perceptível a poeticidade da letra da canção *Ontem, ao luar*. Destaca-se então que, nesta obra, o ritmo, ou a repetição de certos elementos, faz com que a letra desta obra cancional se aproxime muito da poesia. E, neste sentido, o ritmo verbal se estabelece como um fator muito importante na sua construção poética.

Para assegurar a força rítmica de uma obra, um poeta utiliza-se: 1- dos fonemas de uma língua – que são pronunciados em um ritmo determinado pelos movimentos fisiológicos da respiração, através do movimento de órgãos que contribuem para o processo de fonação (pregas vocais, glote, véu palatino, palato, dentes, língua, lábios, conchas nasais); 2- da pontuação – a fala, assim como o canto, implica em impulsos e pausas que são representadas através da escrita por meio dos sinais gráficos (ponto final, vírgula, exclamação, interrogação, reticência, dois pontos, ponto e vírgula). Esses recursos funcionam como uma tentativa de "presentificar" a expressão poética de uma obra, e de tentar aproximar o texto concebido de uma fala virtualizada pelo seu autor (JOBIM & SOUZA, 1987, p. 21-22).

Observando a primeira estrofe, tem-se que:

On/tem /ao /lu**ar** /nós /dois**/** em /**ple**/na /so/li/**dão** (12)
tu /me /per/gun/**tas**/te o /que e/ra a /**dor** /de u/ma /pai/**xão** (13)
Na/da /res/pon/**di** /**Cal**/mo as/sim /fi/**quei** (10)
Mas /fi/tan/do o /a**zul** /do a/zul /do /**céu** a /lua a/**zul** /eu /te /mos/**trei** (15)
Mos/tran/do a /**ti** /dos /o/lhos /**meus** /cor/rer /sen/**ti** (12)
u/ma /ní/vea /**lá**/gri/ma e as/**sim** /te /res/pon/**di** (12)
Fi/quei a /sor/**rir** /**por** /ter /o /pra/**zer** (9)
de /ver /a /**lá**/gri/ma /dos /**o**/lhos /a /so/**frer** (12)

[13] Ver p. 29-30.

É correto afirmar que, após escandir os versos da canção, separada por barras, não se pode considerar uma regularidade no que diz respeito ao número de sílabas (ritmo silábico). Porém a disposição dos acentos tônicos (ritmo intensivo), marcados pelas sílabas em negrito, formam uma certa regularidade que caracterizam o ritmo da estrofe de oito versos (oitava). Além disso, a rima, que pode representar outro tipo de repetição sistemática, também serve para reforçar a percepção do ritmo (JOBIM & SOUZA, 1987, p. 25).

Entretanto, apesar de ocorrer uma estrutura de rimas emparelhadas (sucedendo-se duas a duas) na primeira estrofe – AABBCCDD: ao rimar "solidão" com "paixão", "fiquei" com "mostrei", "senti" com "respondi", e "prazer" com "sofrer" – nenhuma das outras estrofes segue um esquema específico. Há inclusive rimas inseridas num mesmo verso, como é o caso de: "A dor da pai**xão** não tem explica**ção**"; "Como defi**nir** o que eu só sei sen**tir**?"; "É mister sof**rer**, para se sa**ber**"; "ouve a inquieta**ção** da merencória pulsa**ção**...". Partindo da observação destes trechos, se faz evidente que Catullo estava mais preocupado com o todo da obra em detrimento da estrutura das rimas nos finais dos versos.

A música coerentemente segue o direcionamento elevado da letra ao propor uma roupagem "erudita". A instrumentação, por exemplo, conta com um piano, um violão, cordas com arco (violino, viola, violoncelo) e instrumentos de sopro da família das madeiras (flautas e flautins), o que configura uma pequena orquestra utilizada no registro fonográfico da obra. Essa roupagem musical eleva o *status* da canção de tal forma que a mesma chega a lembrar as árias de ópera.

O piano foi considerado um símbolo de erudição e da cultura burguesa desde o seu advento. Mário de Andrade (1991, p. 12-13) destacou a existência de uma "pianolatria" instalada no Brasil, que servia como uma forma de profanação à música já desenvolvida no Brasil, e, de certa forma, uma demonstração da hegemonia da cultura europeia em solo brasileiro, que exportava partituras de gêneros importados para a recente ex-colônia.

O arranjo é introduzido por instrumentos de cordas friccionadas acompanhadas do piano e do violão, dois instrumentos que servirão como base rítmica e harmônica da canção por inteiro. Nas partes A e B, há uma conversa, uma espécie de diálogo melódico que é desenvolvido entre as flautas e as cordas (quatro compassos para cada), fazendo com que os contornos melódicos da textura musical – formada pelos instrumentos harmônicos e melódicos – se manifestem de maneira bastante perceptível, e facilmente distinguível. Já na parte C, as cordas comparecem do início ao fim, sendo que, nos quatro primeiros compassos desenvolvem

uma "cama harmônica[14]" (mais grave) para a voz, fazendo evoluções melódicas com as flautas nos quatro últimos compassos. Assim, a organização instrumental não pode ser percebida como algo improvisado, mas com certeza este arranjo foi escrito para músicos que conheciam a linguagem musical.

Há também uma semelhança da organização melódica da canção com composições de chorinho em algumas de suas características: 1- divisão da forma musical em A, B e C; 2- Quantidade de compassos, dezesseis para cada parte; 3- utilização do violão fazendo um acompanhamento semelhante à "baixaria" do choro (contracanto melódico escrito ou improvisado executado na parte grave de um instrumento musical) o que confirma, nesta canção, a existência de uma aproximação ao que é chamado de jeito "abrasileirado" de tocar.

Murillo Araujo (1951, p. 105-106) atribui a composição de *Ontem, ao luar* à desilusão amorosa que Catullo sofreu por "Coleira": Apelido da filha do senador goiano Hermenegildo de Morais. Uma das maiores musas de Catullo, a quem dedicou diversos poemas e canções (COSTA, 2009, p. 38), moça que recebeu este apelido por conta de uma gargantilha de veludo preto que sempre usava. Araujo conta que, mesmo amando muito a pretendida, o poeta não se achou em condições de largar a sua vida boêmia para poder assumir um casamento com ela. Além disso, era homem "casado" e, em vistas disso, estava legal e moralmente impedido de casar-se de novo (MAUL, 1971, p. 24). Carlos Maul (1971, p. 15-19) relata um episódio em que Catullo fora obrigado a casar com uma moça, sendo acusado de "quase" a ter violentado. Contudo, o casamento não passou de uma farsa.

A primeira etapa da análise cancional pode ser relacionada com o Nível Fundamental da teoria greimasiana, onde comparecem as primeiras relações que envolvem o sujeito e o seu objeto de valor (NÖTH, 1995, p. 148). Em primeira instância, pode-se afirmar que a canção se configura como um esforço do eu lírico (destinador) em responder convincentemente a uma inquietação, a uma questão levantada por um destinatário acerca da natureza da dor de uma paixão: "tu me perguntaste o que era a dor de uma paixão".

O destinador é representado por um "ser" que estabelece uma espécie de contrato de confiança com um destinatário, utilizando seus mecanismos de persuasão/manipulação: 1- Provocação (desafio da competência do *destinatário*, julgando-o desprovido do saber e do poder); 2- Sedução (proposta sugestiva, exibição de um objeto de valor exaltando-o como aquisição positiva); 3- Tentação (oferta de um objeto de valor que é exibido como valor positivo

[14] Na prática, a "cama harmônica" é a execução das notas dos acordes que assumem um caráter preenchimento/acompanhamento da melodia.

ao *destinatário* em troca por algo); 4- Intimidação (por meio de ameaça de castigo ao *destinatário*). (SILVA, 2011, p. 24-25).

A partir daí, todo o esforço do eu lírico se concentra em demonstrar que "a dor da paixão não tem explicação", e que ela só pode ser experienciada. Há uma disforia, uma separação entre o sujeito que discursa e seu objeto de valor, caracterizada por um sofrimento interno, vívido e latente, perceptível na última estrofe, quando fala do próprio "coração":

> porque êle vive, assim, tão triste, a suspirar, a palpitar, desesperação,
> a teimar... de amar um insensível coração?
> Que a ninguém dirá no peito ingrato em que êle está,
> mas que ao sepulcro, fatalmente, o levará.

Aqui, o eu lírico afirma que seu "coração" (que se confunde com o próprio eu lírico, mas que é tratado em terceira pessoa pelo cancionista) vive "triste, a suspirar, a palpitar, desesperação", teimando ao amar alguém que não lhe corresponde o afeto, mas que não revelará quem seria esse tal "outro coração" (representação do seu objeto de desejo: a pessoa amada).

A interpretação de Vicente Celestino, além de ser um dos primeiros registros fonográficos de *Ontem, ao luar*, é uma das mais expressivas disponíveis à apreciação crítica e à fruição estética. A performance do cantor se estabelece em uma coerência irrepreensível da correção gramatical à originalidade da letra composta por Catullo.

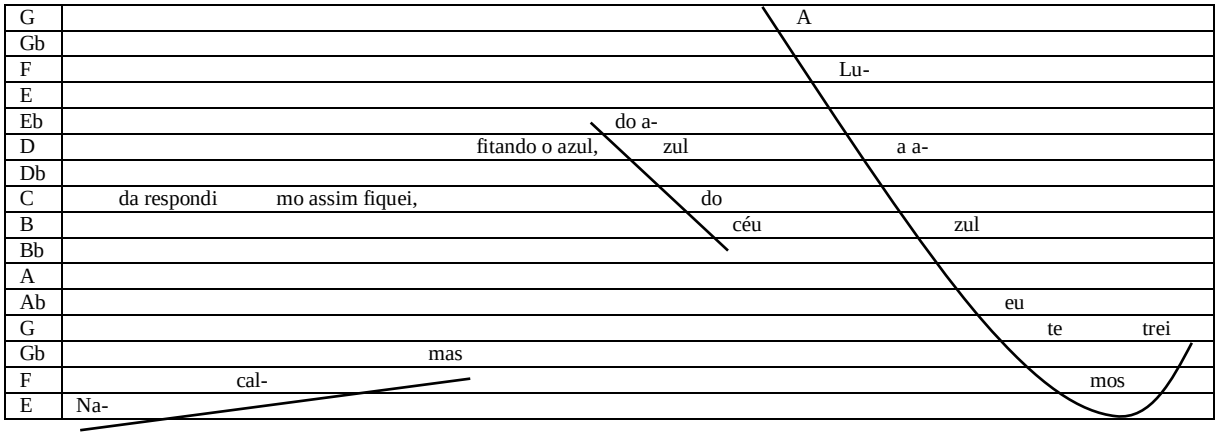
O ataque vocal, a emissão precisa, a ressonância forte e expressiva, a articulação bem explicada das palavras, a colocação da voz na máscara[15] e a afinação acertada, fazem com que a expressividade de Celestino produza contornos melódicos precisos e nítidos, firmes, mas ao mesmo tempo, leves, como se não houvesse muito esforço no seu gesto performático.

O parâmetro sonoro intensidade (força de emissão sonora) é um recurso bastante explorado pelo cantor no seu gesto musical. Os *crescendo* (elevações graduais da intensidade sonora), aplicados na interpretação do cantor, reforçam a tensão dos elementos literários e musicais da obra, assim como os *diminuendo* (diminuições graduais da intensidade sonora) trazem uma sensação de paz e suavidade.

No trecho que se segue, há a acumulação gradativa de uma tensão na letra: "nada respondi, calmo assim fiquei"; onde o eu lírico raciocina sobre uma melhor resposta para a inquietação do enunciatário. Esta *tensividade* é amplificada também pela música, pois Celestino aplica um *crescendo* à melodia onde as sílabas em negrito: "**na**da respondi, **ca**lmo assim fiquei,

[15] Também chamada de voz de cabeça. É uma técnica onde o foco de ressonância se concentra na parte superior do trato vocal (BEHLAU & REHDER, 1997, p. 08).

mas”; ascendem em intervalos cromáticos, inserindo assim notas que não estão contidas na escala do tom da canção, que no caso é Dó menor (Cm). Essas alterações cromáticas, por sua vez, compõem os acordes da harmonia, provocando dissonâncias[16], ao mesmo tempo em que a pequena orquestra acompanha a ideia contida na exaltação vocal, tanto em termos de intensidade (mais forte), quanto de altura (mais agudo).



De repente a letra irrompe num sentimento de esperança na parte que diz: “mas, fitando o azul, do azul do céu”; mesmo sabendo que, tanto o azul, quanto à imensidão celeste, entendido como a profundeza do espaço, arremetem à frieza (OSTROWER, 2013, p. 193), o compositor optou por transmitir, neste momento, uma ideia de esperança. É como se o eu lírico, ao olhar para o céu mais profundo, encontrasse um meio de aclarar seu pensamento, formulando assim uma resposta que soasse coerente, ou verossimilhante, para o destinatário.

A orquestra então para exatamente na palavra “céu”, que também traz a conotação de “lugar para onde os cristãos almejam ir” ou “recompensa dos bons e puros de coração”. Este rompimento do discurso cancional serve para chamar a atenção para os aspectos verbais da canção, ao mesmo tempo que insurge a voz imponente do cantor a imprimir a sua segurança e firmeza no “dizer”, e também no seu “jeito de dizer”. Emerge aqui a voz que fala de por detrás da voz que canta, numa voz que decresce em intensidade e altura: “a lua azul eu te mostrei”. É o momento em que Celestino executa a nota mais aguda da canção – um Sol (G4) – que é executado com aparente facilidade e uma expressividade que lembra um apelo choroso, chamando assim a atenção do destinatário para o que o eu lírico tem a declarar.

Nos entremeios do texto, o sujeito reiteradamente afirma que a experiência da perda (dor da paixão) só é possível ser sentida, mas não esmiuçada e mostrada com detalhes. Dessa

[16] Baseados em Sadie (1994, p. 269, conclui-se que a dissonância resulta numa união de notas que provoca sonoridade instável (tensão) que necessita ser resolvida por uma consonância (repouso).

forma, ele clama para que o destinatário (uma espécie de adjuvante passivo: por não haver participação do mesmo no resto do diálogo, ao se desenvolver como um monólogo do eu lírico) observe a beleza poética dos fenômenos da natureza, como a lua e o mar. O intuito do eu lírico é fazer com que o enunciatário possa compreender melhor as paixões humanas através de sensações, e não de conceitos. Ou seja, na visão do sujeito lírico, a paixão é como os fenômenos naturais: devem ser sentidos e apreciados, mas quando se quer realizar um exame racional sobre eles, não se consegue isso facilmente. Este trecho é revelador:

> Se tu desejas saber o que é o amor e sentir o seu calor,
> O amaríssimo travor do seu dulçor,
> Sobe um monte à beira mar, ao luar,
> ouve a onda sobre a areia a lacrimar!
> Ouve o silêncio a falar na solidão do calado coração,
> A penar, a derramar os prantos seus!
> Ouve o choro perenal, a dor silente, universal
> e a dor maior, que é a dor de Deus

O eu lírico convida o destinatário a perceber com seus sentidos: tato – "sentir o seu calor"; paladar – "o amaríssimo travor do seu dulçor"; visão – "sobe ao monte à beira mar, ao luar"; audição – "ouve a onda", "ouve o silêncio" e "ouve o choro". Ou seja, tudo isso para que ele possa sentir, através de uma experiência sensorial completa o amargo-doce que é a paixão, chegando até mesmo a apelar para a "dor" do ser supremo: "Deus".

Sobre este termo, em uma das aulas que ministrou aos filhos do parlamentar Gaspar de Silveira Martins, Catullo explicou que "Deus" pode ser aceito como substantivo apenas gramaticalmente, mas não filosoficamente, argumentando que "substantivo vem do latim *sub-estare* e Deus jamais poderia estar abaixo de cousa alguma!". Ao observar a desenvoltura do cancionista ao desenvolver tal raciocínio, Silveira Martins pôs toda a sua biblioteca a disposição de Catullo, para que pudesse completar a sua "formação espiritual" (ARAUJO, 1951, p.54).

A letra poética de *Ontem, ao luar* é toda calcada nesse embate entre querer explicar a paixão e não ter elementos (argumentos em palavras) suficientes para isso. Resta ao poeta construir metáforas e comparações com a natureza, sobretudo com a "lua". Este astro, que é um satélite natural do planeta Terra, se configura como um símbolo muito explorado na canção popular brasileira, principalmente as composições que possuem uma inclinação mais "seresteira". Geralmente a imagem da lua está associada a um clima de intenso lirismo amoroso.

Relacionando este pensamento à trajetória de Catullo, Murillo Araujo (1951, p. 53) expõe que depois de um dia fatigante de trabalho na estiva, quando o cancionista trabalhava no cais do porto, vindo a noite, o poeta ainda tinha forças para se aventurar nas noitadas boêmias,

pois "transfigurava-se. Depois de um banho agradável vestia a fatiola simples e ia ao encontro da lua e da poesia, de violão em punho". Pode-se inferir então que existe uma relação entre a "lua" apontada pela composição cancional e a tradição dos seresteiros do início do século de cantar "à luz da lua" para as moças românticas às janelas.

Já em outra ocasião relatada por Araujo (1951, p. 158-159), Catullo chegou até a não comparecer ao programa de uma festa só para observar o "plenilúnio". Sendo chamado a comparecer à sala do espetáculo, o poeta argumentou que a lua estava cheia e que não perderia este momento por nada, pois a adorava e devia à lua o que ele era.

Observa-se então que a metáfora na letra poética de Catullo é uma forma de dizer que há coisas e situações no mundo que o pensamento lógico e formal não atinge uma compreensão exata, ou científica, delas. Por outro lado, o pensamento intuitivo e poético pode levar o indivíduo a um entendimento mais aprofundado dos fenômenos:

> Se tu queres mais saber a fonte dos meus ais,
> põe o ouvido aqui na rósea flor do coração,
> ouve a inquietação da merencória pulsação...

Dessa forma, o sujeito lírico afirma que a forma de saber mais sobre suas experiências dolorosas é pôr o ouvido diretamente "na rósea flor do coração". Isto é, a compreensão acerca de sua vida amorosa só é permitida ao coração – órgão que, na simbologia da cultura ocidental, sempre esteve ligado aos sentimentos e às paixões – e não às explicações cerebrais.

Segundo Márcio Coelho (in LOPES & HERNANDES, 2009, p. 13), "a narrativa para a semiótica, pressupõe uma sucessão de estados e transformações desses estados". Sendo assim, "para que um sujeito passe de um estado a outro é necessário que se cumpra um percurso", transformando um estado que antes era de conjunção em disjunção, ou vice-versa.

A princípio está o texto dá a impressão de que o sujeito lírico não tem a competência – *não-sabe* – de explicar, e nem tem a intenção – *não-quer* – de tentar definir em palavras a grandeza do que vem a ser a "dor de uma paixão". Ele acredita que "a dor da paixão não tem explicação", insistindo em dizer que esta forma de sofrimento não se explica, só se sente: "como definir o que eu só sei sentir?". Consecutivamente, pressupõe-se que ele *não-pode* e acredita *não-dever* executar essa difícil tarefa de esclarecer algo inexplicável, pelo menos através de signos verbais.

Apesar da aparente ineficiência do eu lírico diante da "impossível" tarefa, ele acaba por ser feliz em sua explanação, ou seja, ele concretiza (modalizando o **fazer**) o ato de explicar, pois, ao demonstrar (**saber** como ilustrar) que a dor de uma paixão pode ser sentida, ao invés

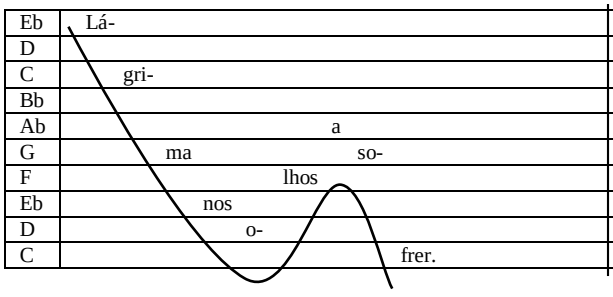
de traduzida em palavras, ele acaba por explicar poeticamente os meios pelos quais o destinatário (que pode estar implícito no texto, ou ser um leitor/ouvinte virtualizado) pode atingir a compreensão sobre o fenômeno inquietante. Ele elucida, após refletir (o que implica em um **querer** explicar) sobre o fenômeno que a compreensão sobre a dor de uma paixão é compreendida a partir da experiência de vivê-la intensamente.

A letra de *Ontem, ao luar*, embora não esteja ligada à fala cotidiana, procura simular uma conversa entre duas pessoas, o que revela uma inclinação à *figurativização*. Nessa conversa, que mais parece um discurso com tom acadêmico, o enunciador procura convencer/manipular o enunciatário, através da sedução, que as paixões e os sofrimentos humanos não podem ser explicados somente através de signos verbais. O enunciador promove ao enunciatário uma identificação dos elementos como figuras. Estas são dispostas na narrativa para criar uma *ilusão de realidade* por meio de atores, espaço, tempo, datas, locais (SILVA, 2011, p. 39). Apesar disso, não se tem uma resposta se o intento do eu lírico (que atua como destinador manipulador) de convencer por argumentos um destinatário, que o ouve atentamente, foi ou não concretizado com sucesso.

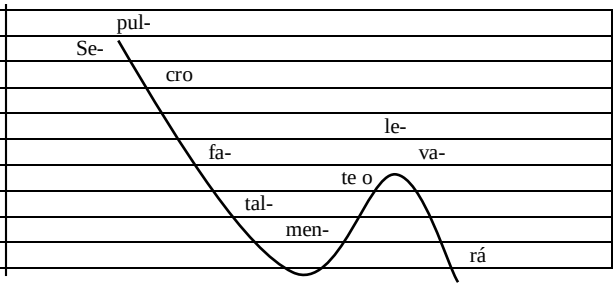
O processo de figurativização do texto poético de *Ontem, ao luar*, pode ser visto por meio de elementos linguísticos como: 1- verbos no imperativo (“Ouve”, “Pergunta”, “Ouve o silêncio”, “Sobe”); 2- expressões que simulam uma localização espacial e temporal (*Ontem, ao luar*); 3- Expressões em que o enunciador se dirige ao enunciatário (“Tu me perguntaste”, “Se tu quiseres saber o que é amor”, “Eu te mostrei, mostrando a ti os olhos meus”).

Na melodia, os tonemas descendentes (finais da frase melódica que funcionam como um mecanismo de figurativização), reforçam coerentemente o sentido da letra ao promover uma asseveração, uma firmeza na afirmação do sujeito (COELHO in LOPES & HERNANDES, 2009, p. 15). Observando os trechos seguintes que foram desenvolvidos na melodia da Parte A:

Final da Parte A (1)

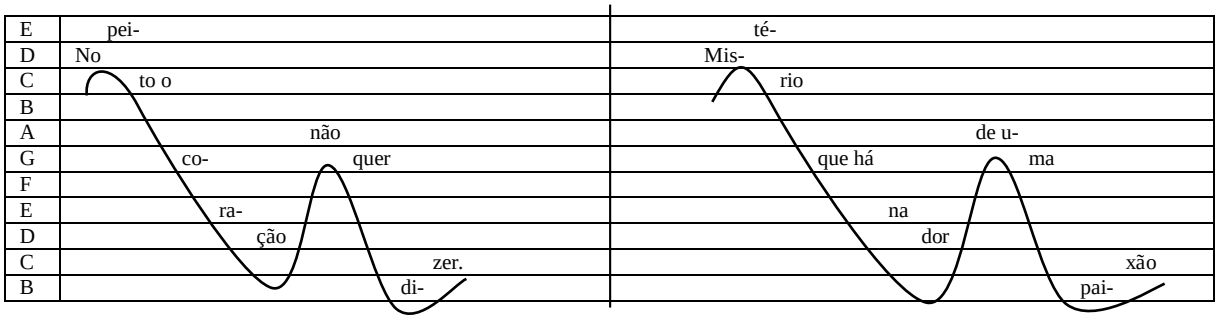


Final da Parte A (2)



Dessa forma, os movimentos descendentes asseverativos confirmam melodicamente o conteúdo da letra. Entretanto, existem tonemas que podem significar interrogação, ou indicar que uma ideia ainda não foi concluída. Isso acontece quando o final do trecho melódico permanece na mesma nota ou se move num sentido ascendente. Por exemplo:

Parte B (compassos 23 e 24) (compassos 31 e 32)



Já o tempo da narrativa gira em torno do ontem-lá-antes (“ontem, ao luar”) e do hoje-aqui-agora (“pergunta ao luar”, “sobe ao monte”). Pois, apesar de arremeter a uma situação que aconteceu “ontem, ao luar”, o eu lírico atualiza seu discurso ao longo do texto. O que a letra subentende é que, após a formulação da pergunta por um enunciatário adjunto, o eu lírico, depois de um refletir emocionado (“dos olhos meus correr senti uma nívea lágrima”), formulou o que ele achou ser a melhor resposta para aquela inquietação. A função desses elementos descritos é a de criar o efeito de sentido de duas pessoas que estão conversando e refletindo sobre a desilusão amorosa. Dito de outra forma, o objetivo central da letra da canção é simular um diálogo sobre uma situação que envolve a dor de um sentimento não correspondido. Esse artifício linguístico reforça o processo de figurativização da canção.

Ao tratar da totalidade da obra de Catullo da Paixão Cearense geralmente a associa-se a sua poética ao universo linguístico e cultural do sertanejo. A tentativa de simular o “sotaque”, a fala do homem do interior brasileiro, é uma das marcas estilísticas da poesia catulliana. Contudo, é possível verificar em algumas obras do compositor maranhense uma tendência a uma linguagem mais rebuscada e artificial. *Ontem, ao luar*, por exemplo, é uma dessas canções que fogem ao universo linguístico do caboclo, já que os sintagmas escolhidos, o ritmo poético e as ideias estão mais próximos de uma visão universalista dos sentimentos humanos. Dessa maneira, a visão regionalista e a construção de um universo linguístico do campo são eliminadas na construção do texto. Tais fatos evidenciam a existência de um diálogo da letra poética de Catullo com as correntes literárias que tendem a desenvolver um artificialismo na linguagem,

como o Parnasianismo. Em muitos poemas de Alberto de Oliveira e Olavo Bilac, é observável um tom grandiloquente em sua busca por uma estética monumentalista.

Em “Língua portuguesa”, de Bilac (1964, p. 262), é notória a presença desses elementos:

> Última flor do Lácio, inculta e bela,
> És, a um tempo, esplendor e sepultura:
> Ouro nativo, que na ganga impura
> A bruta mina entre os cascalhos vela...
>
> Amo-te assim, desconhecida e obscura.
> Tuba de alto clangor, lira singela,
> Que tens o trom e o silvo da procela,
> E o arrolo da saudade e da ternura!
>
> Amo o teu viço agreste e o teu aroma
> De virgens selvas e de oceano largo!
> Amo-te, ó rude e doloroso idioma,
>
> em que da voz materna ouvi: "meu filho!",
> E em que Camões chorou, no exílio amargo,
> O gênio sem ventura e o amor sem brilho!

É importante dizer a existência de um diálogo intertextual da canção de Catullo com a estética parnasiana se refere, principalmente, às concepções de verso, de estruturação poética. Constata-se entretanto que não é perceptível, na canção em análise, a impessoalidade e a visão anti-romântica dos poetas parnasianos, e, além disso, as correspondências aqui levantadas se referem mais às questões eminentemente formais. Nesta perspectiva, verifica-se certo tom dramático e confessional na letra de *Ontem, ao luar* que mais se aproxima com a estética romântica, como no trecho que se segue:

> Se tu queres mais saber a fonte dos meus ais,
> põe o ouvido aqui na rósea flor do coração,
> ouve a inquietação da merencória pulsação...
> busca saber qual a razão
> porque ele vive, assim, tão triste, a suspirar, a palpitar, desesperação,
> a teimar... de amar um insensível coração,
> Que a ninguém dirá no peito ingrato em que ele está,
> mas que ao sepulcro, fatalmente, o levará.

No trecho citado, observa-se que existe a criação de um efeito de subjetividade, instaurado principalmente pela utilização do discurso em primeira pessoa. O destinador expõe suas dores e paixões, por meio de uma linguagem bastante rebuscada. Há características nessa estrofe que, efetivamente, remetem a uma visão romantizada, como a dramaticidade poética, a expressão de uma subjetividade e o sentimentalismo.

De uma forma geral, as letras poéticas de Catullo dialogam com a literatura brasileira acadêmica, muito embora o escritor tenha utilizado uma dicção própria. Na letra de *Ontem, ao luar*, estão presentes constantes estilísticas e temáticas que ora se aproximam da estética romântica, ora da parnasiana – o que demonstra a forte ligação das canções de Catullo com o universo da literatura acadêmica.

Conclui-se que, apesar da canção *Ontem, ao luar* ter características de *passionalização* na melodia da **Parte A** (tendência à verticalização melódica; andamento desacelerado; emprego do tom menor, arremetendo a uma maior tensão emocional e à angústia; impostação mais imponente e dramática da voz do cantor) e de *tematização* nas **Partes B** e **C** (tendência à horizontalidade melódica, utilização de intervalos de segunda; andamento um pouco mais acelerado; uso do tom maior, imprimindo um sentimento de paz e alegria; leveza vocal), ela se configura como uma canção figurativizada por buscar fazer com que a canção se pareça com uma situação cotidiana de fala, apesar do rebuscamento da linguagem.

5.3 *Flor amorosa*

A melodia da polca *Flor amorosa* – primeiro choro brasileiro segundo Pellegrini (2005, p. 32) – é de autoria de Joaquim Antônio da Silva Callado Júnior (1848-1880), um mulato carioca que se destacou por ser um exímio flautista, professor de flauta do Imperial Liceu de Artes e Ofícios e instrumentista profissional de vários grupos musicais do Rio de Janeiro. Ao longo da vida, Callado sempre foi "requisitado para tocar com pequenos grupos em festas, saraus e bailes familiares", vindo a formar o conjunto "Choro Carioca", primeiro grupo de choro do Brasil de que se tem registro (PELLEGRINI, 2005, p. 24-25), composto por uma flauta, um cavaquinho e dois violões, formação que se tornou tradicional para os grupos de choro posteriores (DINIZ, 2008, p. 34; SEVERIANO, 2013, p. 34).

Callado é citado por historiadores, jornalistas, músicos e pesquisadores em geral como o "pai do choro". O "chorão" é considerado o precursor de uma tradição de importantes flautistas brasileiros como Pixinguinha, Benedito Lacerda e Altamiro Carrilho (DINIZ, 2008, p. 13). Viveu apenas trinta e dois anos, e apesar do pouco tempo de vida, conseguiu se tornar o músico mais popular do final do século XIX. Foi aluno do maestro Henrique Alves de Mesquita, além disso, foi amigo e parceiro da maestrina Chiquinha Gonzaga (DINIZ, 2008, p. 13-16).

A maioria das obras de Calladinho – como ele era chamado – se perderam por não terem sido editadas. Apenas sessenta e seis peças restaram, dentre as quais predominam polcas e

quadrilhas, sendo que muitas delas foram intituladas com nomes femininos: “Conceição”, “Ernestina”, “Florinda”, “Laudelina”, “Manuela”, “Maria”, “Rosinha”, “Salomé”, etc.; entretanto, as suas músicas mais apreciadas – “Lundu característico”, “Cruzes”, “Minha prima”, “Lembrança do Cais da Glória”, “Linguagem do coração”, “Saudosa” e “Flor amorosa” – não pertencem à série de composições dedicadas a mulheres (SEVERIANO, 2013, p. 34-35).

Conforme Jairo Severiano (2013, p. 35), *Flor amorosa* foi a “única de suas peças que se tornou um clássico do choro”, sendo também a obra mais gravada do pai dos chorões (DINIZ, 2008, p. 105). Caracteriza-se por ser uma composição em andamento rápido e por possuir uma graciosidade típica da maioria das polcas de Callado. Jairo Severiano comenta que a terceira parte desta obra reproduz um trecho da “Marcha fúnebre” de Chopin, fato que provocou a especulação de seu biógrafo Baptista Siqueira sobre a autoria da terceira parte, se ela realmente teria sido escrita por Callado como que pressentindo a própria morte, ou se teria sido acrescentada por outro compositor.

Segundo André Diniz (2008, p. 10-11), o gênero musical *choro* começou a ser desenvolvido a partir de 1870, e é considerado como a primeira manifestação de música tipicamente urbana brasileira. A princípio ele era tido como um “abrasileiramento” das técnicas de execução dos instrumentos europeus, assim como do feitio interpretativo peculiar que os músicos brasileiros imprimiam aos gêneros musicais importados. Sendo que, alguns anos depois, o choro se tornou sinônimo de conjunto, baile popular e gênero musical, destacando-se pela originalidade e pelo vigor. Para Filho (2009, p. 07), além de outras peculiaridades, o termo choro se refere, principalmente, a uma maneira de tocar, a um gênero musical e também a uma formação específica. Segundo Ricardo Cravo Albin (1997, p. 20), o novo gênero representava:

> uma música estimulante, solta e buliçosa, era quase sempre executada à base de modulações e de melodias tão trabalhadas que exigiam de seus executantes competência e talento. A tal ponto que os editores nem quiseram mais editar Callado, que chegaria, contudo, a ser condecorado pelo imperador com a Ordem da Rosa (1879) [...].

Normalmente, este gênero se configura como uma espécie de brincadeira, um diálogo melódico entre os instrumentistas, em que cada músico (principalmente o solista) busca demonstrar sua habilidade (ou virtuosismo) ao argumentar musicalmente, utilizando-se de modulações ou variações (melódicas, harmônicas, rítmicas, dinâmicas, tímbricas, etc.) nos seus improvisos (BASTOS & PIEDADE, 2006, p. 933). O gênero musical choro, portanto, trata-se de uma invenção carioca que várias gerações de músicos brasileiros se apropriaram e aperfeiçoaram, utilizando o improviso como uma de suas características principais.

O choro incorporou vários ritmos ou formas musicais existentes na época, dentre eles a polca – dança de salão em compasso 2/4, muito popular no século XIX, de origem boêmia (SADIE, 1994, p. 732) – nome pelo qual foi chamado até 1910 por conta da execução deste gênero europeu à moda brasileira, que foi incorporado no repertório dos grupos musicais a partir da década de 1870. Ao longo do tempo, os chorões foram inserindo elementos nacionais na maneira de compor e de executar o choro, "tornando o choro mais sincopado, mais próximo do samba", transformando o gênero que anteriormente era dançante em uma "música virtuosística, feita para ser ouvida e apreciada" (SEVERIANO, 2013, p. 34). Reiterando esse mesmo raciocínio, Euclides Amaral (2010, p. 15), no seu livro intitulado "Alguns aspectos da MPB", afirma que o choro ressoava as polcas e os lundus do seu passado recente.

Quanto à estrutura, o choro tradicionalmente tem três partes organizadas em fraseados de oito compassos, em forma rondó (ABACA), com andamento rápido e um ritmo tipicamente afro-brasileiro, ou seja, sua melodia é construída a partir de escalas e arpejos executados com velocidade acelerada. Há também uma associação natural do choro com a sensualidade da dança, sendo considerada música de animação de festas das pessoas das classes baixas (FILHO, 2009, p. 10). Cada parte do choro deveria conter dezesseis compassos, com seus temas subdivididos em cada quatro compassos, sendo que, quando faltassem alguns desses compassos na composição, ele passaria a ser denominado "choro quebrado", o que exigiria habilidade extra do pandeirista para se adequar à execução rítmica da música (AMARAL, 2010, p. 15-16).

Por volta de 1880, muitos anos depois de composta, a polca *Flor amorosa* recebeu letra de Catullo da Paixão Cearense fazendo parte das dezesseis canções mais importantes do poeta e uma das obras primas da canção brasileira, na visão de Ary Vasconcelos (1977, p. 118). Diniz (2008, p. 105) afirma que a primeira versão de polca foi gravada em sua forma instrumental pelos Irmãos Eymard na Casa Edison, em 1902. E, no ano de 1913, foi registrada em forma de choro-canção, pela Odeon, na interpretação do cantor popular Aristarco Dias Brandão (1870-1940), um dos pioneiros na gravação de canções no Brasil. As informações contidas no Dicionário Cravo Albin (online) sobre o Aristarco Dias Brandão são de que ele deixou apenas nove canções gravadas, dentre elas, a primeira versão de *Flor Amorosa*.

Depois disso, muitos outros intérpretes, instrumentistas e cantores, valendo-se do sucesso das duas versões (instrumental e cancional) da obra, incluíram *Flor amorosa* nos seus repertórios. Dentre as versões mais importantes estão as de: Jacob do Bandolim e seu grupo em 1949 pelo selo Continental; Paulo Tapajós no disco *Luar do sertão* em 1956; Altamiro Carrilho no álbum *Altamiro e sua bandinha*, pelo selo Copacabana em 1957; Francisco Carlos, em 1958, pela RCA/Victor, versão produzida para o filme *Esse milhão é meu*, de Carlos Manga; Maria

Martha na versão utilizada na novela *Nina*, veiculada na Rede Globo em 1977; Arthur Moreira Lima e Turíbio Santos no LP *Brasil, Piano e Violão*, de 1980; Henrique Cazes em 1999, no CD *Choro 1900*; Sebastião Vianna no CD *Sebastião Vianna interpreta Joaquim Callado*; dentre outras (DINIZ, 2008, p. 106).

Fazendo uma analogia, a partir das ideias de Norma Goldstein (2002, p. 05), a canção também representa uma unidade com características músico-literárias que lhe são próprias. Contudo, ao analisar uma obra cancional, alguns de seus elementos podem ser separados em planos, em uma tentativa de simplificar e organizar didaticamente a explicação dos aspectos observados sobre as possibilidades de sentidos gerados pelos vários níveis do texto em questão. Sabe-se, entretanto, que este procedimento é algo artificial e provisório, e não deve perder de vista a unidade do texto, que recuperará sua integridade orgânica no momento da performance.

Esta análise terá como objeto de estudo a primeira gravação de *Flor Amorosa* na interpretação de Aristarco Dias Brandão, buscando compreender os efeitos de sentidos produzidos por ela, levando em conta: o plano da letra, o plano da música e os aspectos performáticos da interpretação da canção. Sendo assim, cabe evidenciar que a partitura e os gráficos produzidos se basearam na primeira versão gravada desta obra cancional.

Já a letra de *Flor amorosa*, foi transcrita da obra "Catullo da Paixão: sua vida, sua obra, seu romance", de Haroldo Costa (2009, p. 128-130), com o intuito de comparar com a versão gravada na voz de Aristarco Dias Brandão. Isso se deve ao fato de haverem discrepâncias fulcrais entre a versão do livro e a letra do registro fonográfico.

A letra da canção se dispõe em partes de um esquema rondó "ABACA", sendo que, cada uma das partes representa uma estrofe com melodia diferenciada (dezesseis compassos por trecho melódico, correspondente a uma estrofe), e, cada repetição da melodia da "parte A" recebeu letra diferente do compositor. Observando a letra de *Flor amorosa*:

Parte A (1)	Flor amorosa, compassiva, sensitiva, ó, vê! Por quê?! Oh!... Uma rosa orgulhosa, presunçosa, tão vaidosa?! Pois olha: a rosa tem prazer em ser beijada... É flor! É flor! Oh! Dei-te um beijo, mas perdoa... Foi à toa, meu amor.
Parte B	Em uma taça perfumada de coral, um beijo dar, não vejo mal. É um sinal de que por ti me apaixonei. Talvez em sonhos foi que te beijei. Se tu puderes extirpar dos lábios meus o beijo teu, tira-o por Deus. Vê se me arrancas esse odor de resedá!... Sangra-me a boca... É um favor! Vem cá!
Parte A (2)	Eu fiquei triste após depor um doce beijo em ti... Em ti. Mas quem resiste?! Tens quebranto! Nem um santo pode tanto. Depois de te beijar senti vontade de chorar! Chorei! Sim: eu te juro, te asseguro... Eu te juro que pequei.

Parte C	Não deves mais fazer questão. Já pedi. Queres mais? Toma o coração! Oh! Tem dó de meus ais. Perdão. Sim ou não?... Sim ou não?... Olha que estou ajoelhado a te beijar, a te oscular os pés, Sob os teus... Sob os teus olhos tão cruéis. Se tu não me quiseres perdoar, beijo algum em mais ninguém eu hei de dar.
Parte A (3)	Se ontem beijavas um jasmim do teu jardim, a mim... A mim... Ó, porque juras mil torturas, mil agruras, por que juras? Meu coração delito algum por te beijar não vê... Não vê! Só por um beijo (um gracejo) tanto pejo?! Mas por quê?...

A primeira versão cantada de *Flor amorosa* apresenta a voz no primeiro plano da obra cancional. Nos dizeres de Tatit & Lopes (2008, p. 16), isso se deve ao fato de que a voz conduz simultaneamente a melodia e a letra, elementos que formam o núcleo de identidade da canção. E isso é uma característica que abrange praticamente todas as produções cancionais brasileiras, pois, desde o seu surgimento foi estabelecido por consenso "entre produtores, artistas e público que o foco da canção concentrava-se no desempenho do intérprete vocal".

Tatit & Lopes (2008, p. 16-17) refletem que nas três primeiras décadas do século XX houve "uma evolução no tratamento da melodia longe das regras que determinam os compassos da partitura", sendo que, os protagonistas do desenvolvimento do gênero canção no Brasil foram "os compositores que, em geral sem qualquer formação musical ou literária" alimentavam o repertório dos cantores valendo-se de "recursos prosódicos naturais de sua fala cotidiana" como meio de delinear os contornos melódicos da composição, desenvolvendo formas de fixar musicalmente estes contornos, tentando adequá-los ao conteúdo da letra.

Porém, não se pode tirar o mérito do intérprete que além de cantar "sempre diz alguma coisa, revela seus sentimentos, suas impressões, ou no mínimo, envia um recado aos ouvintes" (TATIT & LOPES, 2008, p. 16). O intérprete cancional é o responsável por materializar as intenções de uma composição que é linguística e musical ao mesmo tempo. Nesta perspectiva, as marcas do jeito cotidiano de falar das situações na interpretação do cantor de *Flor amorosa* se faz presente como uma característica geradora de sentido.

O gesto musical de Aristarco, no que diz respeito à colocação de sua voz na máscara (anasalada e estridente) lembra o feitio interpretativo dos cantores das árias de ópera, que aplicavam a intensidade *forte* com o intuito de expressar segurança e firmeza na sua execução vocal, assim também como meio de se fazer ouvir quando em situação de apresentação com orquestra para uma grande plateia. Outro fato relevante é que os recursos tecnológicos da época, como aparelhagem de som e microfone, eram precários ou escassos, constituindo-se em fator que exigia uma maior potência de voz por parte do cantor.

Quanto à articulação do intérprete de quarenta e três anos, principalmente no que se refere à articulação, nota-se uma aproximação com a sonoridade da língua portuguesa falada em Portugal. Como por exemplo: 1- a utilização da consoante "r" produzida pela vibração da língua no palato duro, ao invés do "r" do português brasileiro produzido pela vibração do palato mole aproximado à parte posterior da língua; 2- no "te" e no "de", articulados pelo encostar da língua nos dentes superiores e boca semiaberta, fazendo soar "tê" e "dê", ao invés do "te" e do "de" articulado pelo cerrar dos dentes, com som de "tche" e "dge", respectivamente; 3- o enrolar da língua na letra "l" em palavras como "coral" e "mal" na melodia da parte "B", ao invés do "l" linguodental; 4- pronúncia do "u" na palavra "questão" na melodia da parte "C".

Outro aspecto interessante é a presença de algumas diferenças que se caracterizam pela troca de palavras, se comparada à versão gravada por Aristarco e a letra de *Flor amorosa* de Catullo, contida na obra de Haroldo Costa (2009, p. 128-130). Logo na primeira estrofe, o intérprete repete "tão vaidosa", quando deveria cantar "presunçosa". O cantor também faz outra modificação na última estrofe, que se desenvolve em cima da melodia da parte "A". O que seria "Se ontem beijavas um jasmim do teu jardim, a mim" é cantado "Se ainda ontem um jasmim do teu jardim, a mim", o que inclusive interfere no sentido da frase, deixando de significar o que o eu lírico havia sugerido, ou seja, que a amada preferia beijar um jasmim a beijá-lo.

Infere-se que tais diferenças devem ter passado, ou sido aceitas, no processo de gravação por conta da limitação/rusticidade dos primeiros métodos de gravação. A impressão fonográfica era feita ao vivo, com todos os músicos tocando juntos. Nesta perspectiva, eventuais erros só seriam corrigidos se a canção fosse gravada novamente por completo, se configurando como um processo dispendioso e demorado.

No quesito instrumentação, estão presentes apenas dois instrumentos: um piano e um violão. O piano desempenha um papel de coadjuvante, ao lado da melodia vocal, ao assumir três características básicas: 1- conduzir a harmonia ou dos acordes que dão suporte à melodia vocal; 2- repetir, ao longo de quase toda a canção, a melodia executada pela voz; 3- arpejar os acordes do acompanhamento nos finais de frases, principalmente nas melodias da parte B, comparável à técnica desenvolvida pelos pianistas eruditos. Já o violão, ponteia fazendo as "baixarias", semelhante ao fraseado do choro, assumindo um caráter de um simples instrumento acompanhador, reforçando os baixos dos acordes da harmonia.

Em resumo, *Flor amorosa* é uma canção sentimental que trata de uma tentativa "frustrada" de um sujeito na busca por conquistar a sua amada. Para tanto, o destinador tenta convencer (manipular) a sua amada através de:

1- *provocação*: ao desafiá-la a assumir um comportamento que o sujeito diz ser normal – "a rosa tem prazer em ser beijada... É flor!"; "Em uma taça perfumada de coral, um beijo dar, não vejo mal"; "Meu coração delito algum por te beijar não vê"; "Só por um beijo (um gracejo) tanto pejo?! Mas por quê?".

2- *sedução*: ao endereçar-lhe elogios – "flor amorosa, compassiva, sensitiva"; "quem resiste?! "Tens quebranto! Nem um santo pode tanto".

3- *tentação*: ao mostrar-se apaixonado – "É um sinal de que por ti me apaixonei"; "Queres mais? Toma o coração!"; "estou ajoelhado a te beijar, a te oscular os pés";

4- *Intimidação*: ao atribuir-lhe adjetivos negativos e/ou fazer chantagem emocional: "uma rosa orgulhosa, presunçosa, tão vaidosa"; "Dei-te um beijo, mas perdoa... foi à toa, meu amor"; "Se tu puderes extirpar dos lábios meus o beijo teu, tira-o por Deus"; "Vê se me arrancas esse odor de resedá! Sangra-me a boca... É um favor! Vem cá!"; "Eu fiquei triste após depor um doce beijo em ti"; "Depois de te beijar senti vontade de chorar"; "Sob os teus olhos tão cruéis"; "Se tu não me quiseres perdoar, beijo algum em mais ninguém eu hei de dar"; "porque juras mil torturas".

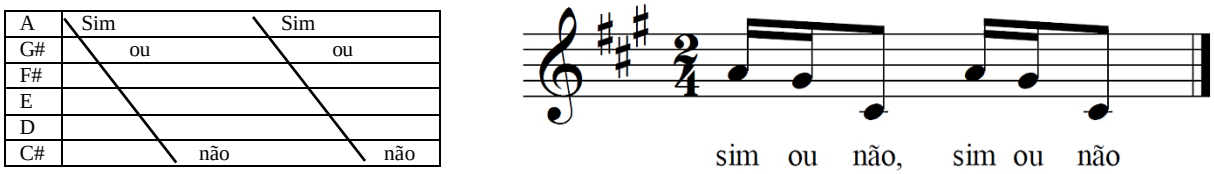
Observa-se que o enunciador se dirige à mulher amada e clama o seu perdão: "Oh! Dei-te um beijo, mas perdoa... Foi à toa, meu amor" por tê-la roubado um beijo. Ele tenta, por variados métodos, persuadir sua amada, para que ela acredite na sinceridade do seu arrependimento. Assim, o enunciador se utiliza de vários recursos linguísticos com o intuito de "presentificar" sua fala, ou seja, ele procura mostrar que, por detrás da fala que canta, existe a fala de alguém que deseja enviar um recado claro. Dessa forma, verifica-se que nessa canção há um predomínio de elementos prosódicos, em detrimento do componente melódico. A palavra se sobrepõe, de certa maneira, às frases musicais.

A letra da canção gira em torno de um jogo do amor em que o destinador parece não conseguir cumprir o percurso narrativo. É importante observar que o mecanismo de persuasão/manipulação mais utilizado pelo destinador é a intimidação, sendo que, o recurso menos utilizado é a sedução. Sendo assim, o aspecto de fundamental importância está contido nos trechos: "Já pedi. Queres mais? Toma o coração!" e "Se tu não me quiseres perdoar, beijo algum em mais ninguém eu hei de dar". Pois, ao relacionar estes versos com a personalidade de Catullo, um boêmio que adorava mulheres e as noites de serenatas (MAUL, 1971, p. 21), se torna evidente que estas afirmações chocam com a sua ideologia de vida. Segundo Carlos Maul (1971, p. 21), Catullo era tão mulherengo que chegou a ser chamado de "navio negreiro" por Agripino Grieco.

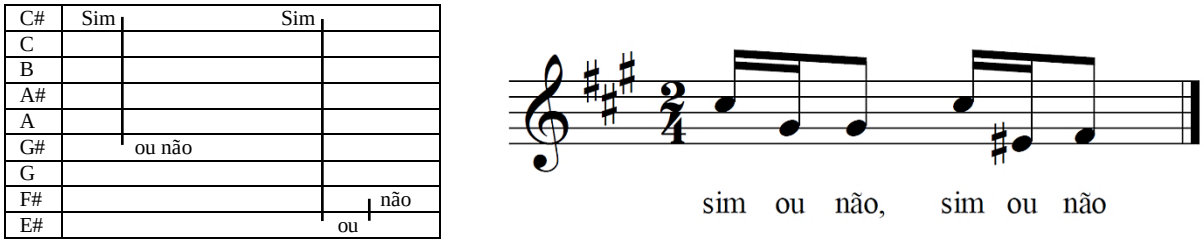
O eu lírico se humilha, se oferece à amada a ponto de dizer já pediu “um beijo” (ou, numa conotação mais ampla: “o seu amor”), e que dá até mesmo o coração, desistindo assim de todas as outras mulheres que porventura pudesse amar ou desejar. Contudo, a canção não aponta para uma mudança no estado disjuntivo do sujeito em relação ao seu objeto de desejo.

Quanto ao gesto performático musical, ao longo da obra são utilizadas as técnicas: 1- agógica – caracterizado por um acelerar gradativo da melodia logo no início da canção, o que denota, tanto no plano da letra quanto da música, a ideia de se achegar de mansinho para argumentar com a amada, na tentativa de conseguir o seu perdão e seu consentimento; 2- *glissandos* - os deslizes, ou escorregados, de uma nota a outra que auxiliam no expressar de um caráter choroso de lamento por parte do intérprete.

Há também certo excesso ou extrapolação do limite da força vocal utilizada na performance de Aristarco Dias Brandão, provocando, em determinados momentos uma sonoridade indesejável, que colabora para a desafinação de algumas notas ao longo da canção. Isto é, há a sugestão das notas da melodia, entretanto, elas não atingem com precisão a altura correta. Contudo, este fenômeno pode ser compreendido como um recurso estilístico que produz o sentido de alguém que clama com desespero o perdão da amada. Além disso, o cantor modifica parcialmente a melodia de Callado em sua interpretação, como em alguns trechos que, na melodia original, apresentam cromatismos descendentes, que não são executados, ou são simplificados por Aristarco. Porém, o trecho que mais se diferencia encontra-se na parte “C”, que recebeu a letra “Sim ou não?... Sim ou não?...”, onde na melodia de Callado está grafado:



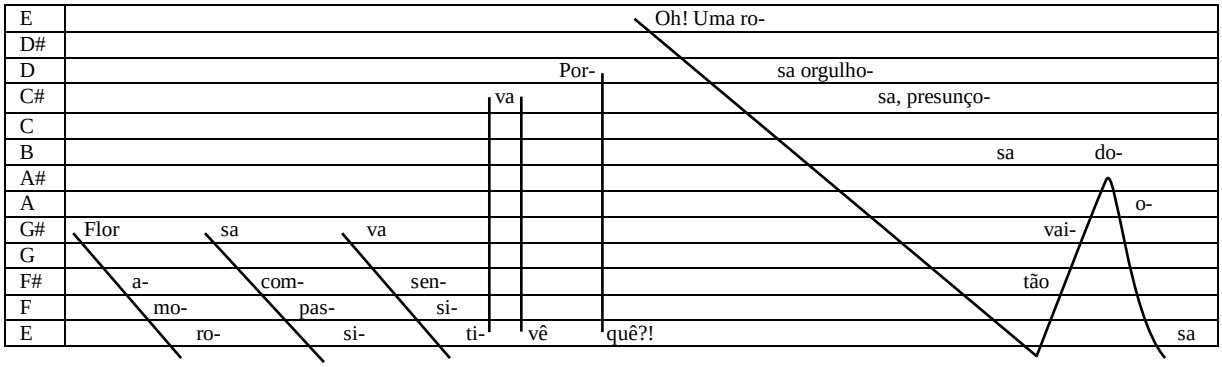
E, na versão gravada por Aristarco Dias Brandão:



Tatit & Lopes (2008, p. 33) refletem que em canções populares simples, como é o caso da canção *Flor amorosa*, a harmonia raramente adquire tanta importância na condução do fio melódico principal. Isso se processa por conta de que, geralmente, os acordes presentes no arranjo são pouco afeitos a cromatismos e dissonâncias. Entretanto, apesar da previsibilidade instalada nos encadeamentos harmônicos das partes "A" e "B" (nos tons de Lá e Fá# maior, respectivamente), o desconforto gerado na "parte C" (que assume o tom da subdominante do tom principal – Ré maior) gerada por uma modulação para Fá#m, no momento em que a letra diz "Oh! Tem dó de meus ais. Perdão. Sim ou não?... Sim ou não?...", num processo em que o plano da música intensifica o sentimento de desespero ou ansiedade passional do sujeito que exige uma resposta positiva da amada.

Essa pequena diferença melódica acaba por interferir também na harmonia da canção, tirando o caráter reiterativo que as repetições melódicas anteriores vinham imprimindo à obra. Esta mudança caracteriza uma quebra, uma transgressão que reforça o sentido da frase linguística/melódica do tonema, ao exigir uma tomada de posição da mulher amada quanto ao pedido de perdão do eu lírico, reforçando a ideia de pergunta que caracteriza a figurativização.

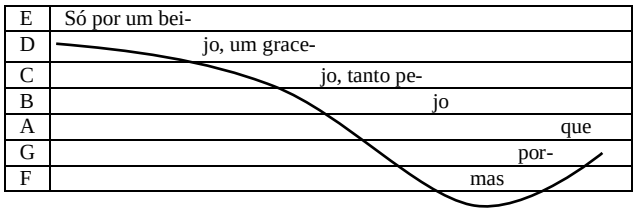
Flor amorosa se configura, portanto, como uma canção de difícil categorização. Na relação estabelecida entre a letra com a melodia, é constatada a complexidade do sentimento que envolve o sujeito que experimenta uma relação disfórica com o seu objeto, mas que vive uma potencial euforia com o mesmo. Analisando o gráfico:



No primeiro verso, que diz: "Flor amorosa, compassiva, sensitiva, ó, vê! Por quê?!"; predominam aspectos que caracterizam a tematização, ou seja: tendência a concentração melódica, andamento acelerado, relativa sensação de euforia do sujeito com seu objeto valorativo. Já no segundo verso, que diz: "Oh!... Uma rosa orgulhosa, presunçosa, tão vaidosa?!", apresenta uma tendência à passionalização, ou seja: expansão melódica, andamento desacelerado, e sensação de disforia do sujeito para com o objeto.

Porém, as características de figurativização são determinantes ao longo da obra. O tempo da canção é o hoje-aqui-agora, e, um dos recursos que o enunciador utiliza para demonstrar que seu discurso está ocorrendo naquele momento é a utilização de *dêiticos* – "todos os elementos linguísticos que servem para caracterizar uma situação de locução" (TATIT, 1987, p. 15). Na canção *Flor amorosa* se torna evidente a presença de alguns deles: 1- os verbos no imperativo ("vê", "sangra-me", "olha", "perdoa", "não deves", "toma"), que estabelecem uma relação direta entre o enunciador e o enunciatário; 2- os termos que indicam gestualidade, espaço e tempo dos fatos ("ontem", "estou ajoelhado", "esse odor", "teu jardim", "sob os teus olhos", "já perdi"); 3- o uso de advérbios ("sim", "não", "talvez", "cá", "à toa", "tão").

Outros elementos que reforçam a ideia de que a canção se pauta na tentativa de simular a fala de alguém que deseja persuadir são as frases interrogativas (Só por um beijo (um gracejo) tanto pejo?! Mas por quê?...) e as interjeições (Ah!, Oh!). A frase interrogativa presente na letra é construída em uma região mais aguda do percurso melódico. Isto reforça a marca da fala na canção, uma vez que nesse tipo de frase a voz humana eleva a entonação.



A utilização desses recursos, que procuram simular a fala entre um enunciador e um enunciatário, faz com que predomine na canção *Flor amorosa* o processo de figurativização. Isto porque o enunciador, a todo o momento, chama a atenção para o momento de sua fala. Ele pretende demonstrar, de forma veemente, o seu desejo de ser perdoado e, dessa maneira, poder desfrutar do amor de sua "flor amorosa".

Em *Flor amorosa*, semelhante à canção *Ontem, ao luar*, são encontrados elementos que direcionam a obra cancional à estética da monumentalidade. Por exemplo: 1- uso palavras diferentes das utilizadas corriqueiramente – "estirpar", "resedá", "oscular", "pejo"; 2- inversões dos elementos que compõem a frase – "Meu coração delito algum, por te beijar, não vê", que poderia ser reescrito como "Meu coração não vê delito algum por te beijar", entretanto, perderia certo grau de poeticidade; 3- uso de um ritmo e de um esquema de rimas peculiar ao longo da letra da canção. Sobre este aspecto, analisando as semelhanças das três **Partes A**[17]**,** tem-se:

[17] Foram destacados em **negrito** - as sílabas tônicas mais relevantes à análise; em **maiúsculo** - os finais de palavras que formam rimas; e na **cor vermelha** - a palavra beijo (e suas variações).

Flor amo**RO**sa, compas**SI**va, sensi**TI**va, ó, **VÊ**! Por **QUÊ**?!
Oh!... Uma **RO**sa, orgu**LHO**sa, presun**ÇO**sa, tão vai**DO**sa?!
Pois olha: a **ro**sa tem pra**zer** em ser bei**ja**da... É **FLOR**! É **FLOR**!
Oh! Dei-te um **bei**jo, mas per**DOA**... Foi à **TOA**, meu a**MOR**.

Eu fiquei **TRIS**te após de**por** um doce **bei**jo em **TI**.. Em **TI**.
Mas quem re**SIS**te?! Tens que**BRAN**to! Nem um **SAN**to pode **TAN**to.
Depois de **TE** beijar sen**TI** vontade **DE** cho**rar**! Cho**REI**!
Sim: eu te **JU**ro, te asse**GU**ro... Eu te **JU**ro que pe**QUEI**.

Se ontem bei**ja**vas um jas**MIM** do teu jar**DIM**, a **MIM**... A **MIM**...
Ó, porque **JU**ras mil tor**TU**ras, mil a**GRU**ras, por que **JU**ras?
Meu cora**ção** delito al**gum** por te bei**ja**r não **VÊ**... Não **VÊ**!
Só por um **BEI**jo (um gra**CE**jo) tanto **PE**jo?! Mas por **QUÊ**?

As rimas foram compostas de maneira livre nas letras da **Parte A** (1, 2 e 3), mas isso não quer dizer que elas não apresentem uma certa organicidade, pois, apesar de algumas diferenças básicas entre a estrutura formada pelas rimas, a tonicidade das palavras compensa a sua falta, mantendo a ideia de constância rítmica.

Outro fator interessante é a repetição da palavra beijo (e suas variações). Recurso que funciona como um reforço da expressão do desejo do sujeito de beijar a sua amada com o seu consentimento, sem "pejo" ou sem sentir-se culpado de alguma coisa.

Já nas **Partes B** e **C**, nota-se a existência de uma regularidade, no que concerne à rima. Observando a **Parte B**:

Em uma taça perfumada de co**ral**,
um beijo dar, não vejo **mal**.
É um sinal de que por ti me apaixo**nei**.
Talvez em sonhos foi que te bei**jei**.
Se tu puderes extirpar dos lábios **meus**
o beijo teu, tira-o por **Deus**.
Vê se me arrancas esse odor de rose**dá**!...
Sangra-me a boca... É um favor! Vem **cá**!

E a **Parte C**:

> Não deves mais fazer ques**tão**.
> Já pedi. Queres mais? Toma o cora**ção**!
> Oh! Tem dó de meus ais. Per**dão**.
> Sim ou não?... Sim ou **não**?...
> Olha que estou ajoelhado a te beijar, a te oscular os **pés**,
> Sob os teus... Sob os teus olhos tão cru**éis**.
> Se tu não me quiseres per**doar**,
> beijo algum em mais ninguém eu hei de **dar**.

Contudo, semelhantemente à canção *Ontem, ao luar*, a contagem de sílabas poéticas apresenta uma variabilidade, não estabelecendo assim nenhum tipo de esquema. Na análise do discurso, além da temática "amor", temos a inserção de um léxico muito utilizado pela religião, como: "perdão", "Deus", "quebranto", "santo", "juro", "pequei", "ajoelhado"; o que configura a existência de um certo temor religioso do eu lírico, e também um apelo a todas as formas de persuasão da amada, numa tentativa desesperada de beijá-la. E, no aspecto referente à comparação da mulher com uma flor (rosa), ainda existe a possibilidade de relacionar a canção *Flor amorosa* com a obra cancional *Rosa* (CARRASQUEIRA, 1997, p. 116-117), de melodia composta por Pixinguinha (1897-1973) – um dos músicos mais importantes para o desenvolvimento do choro. Era flautista e compositor, além disso, foi considerado o primeiro grande improvisador da tradição dos chorões (CABRAL, 1997) –, e letra de Otávio Sousa:

> Tu és, divina e graciosa estátua majestosa
> do amor, por Deus esculturada, e formada com ardor,
> da alma da mais linda flor, de mais ativo olor
> que na vida é preferida pelo beija-flor.
>
> Se Deus me fora tão clemente, aqui nesse ambiente
> de luz, formada numa tela deslumbrante e bela
> Teu coração junto ao meu lanceado
> Pregado e crucificado sobre a rósea cruz, do arfante peito teu.
>
> Tu és a forma ideal, estátua magistral. Oh, alma perenal
> do meu primeiro amor, sublime amor.
> Tu és de Deus a soberana flor,
> tu és de Deus a criação, que em todo coração sepultas um amor,
> o riso, a fé, a dor, em sândalos olentes cheios de sabor
> Em vozes tão dolentes como um sonho em flor
> És láctea estrela, és mãe da realeza
> És tudo enfim que tem de belo, em todo resplendor da santa natureza
>
> Perdão se ouso confessar-te: – Eu hei de sempre amar-te!
> Oh flor meu peito não resiste! Oh meu Deus o quanto é triste,
> a incerteza de um amor, que mais me faz penar
> Em esperar, em conduzir-te um dia ao pé do altar

> Jurar, aos pés do onipotente em preces comoventes
> de dor, e receber a unção da tua gratidão
> Depois de remir meus desejos em nuvens
> de beijos, hei de envolver-te até meu padecer, de todo fenecer.

Esta canção, assim como *Flor amorosa*, se configura como uma canção figurativizada, pertencendo a uma estética também voltada para a monumentalidade. Nesse sentido, cabe ressaltar que na literatura também existem obras semelhantes no trato poético da temática "rosa". Como exemplo, destaca-se a poesia *As rosas*, de Machado de Assis (1939-1908), que também desenvolve uma dicção muito parecida com *Flor amorosa*. Observando a poesia:

> Rosas que desabrochais,
> Como os primeiros amores,
> Aos suaves resplendores
> Matinais;
> Em vão ostentais, em vão,
> A vossa graça suprema;
> De pouco vale; é o diadema
> Da ilusão.
> Em vão encheis de aroma o ar da tarde;
> Em vão abris o seio úmido e fresco
> Do sol nascente aos beijos amorosos;
> Em vão ornais a fronte à meiga virgem;
> Em vão, como penhor de puro afeto,
> Como um elo das almas,
> Passais do seio amante ao seio amante;
> Lá bate a hora infausta
> Em que é força morrer; as folhas lindas
> Perdem o viço da manhã primeira,
> As graças e o perfume.
> Rosas que sois então? – Restos perdidos,
> Folhas mortas que o tempo esquece, e espalha
> Brisa do inverno ou mão indiferente.
> Tal é o vosso destino,
> Ó filhas da natureza;
> Em que vos pese à beleza,
> Pereceis;
> Mas, não... Se a mão de um poeta
> Vos cultiva agora, ó rosas,
> Mais vivas, mais jubilosas,
> Floresceis.

Neste texto poético, Machado de Assis reflete sobre a natureza perecível da beleza das rosas, e da possibilidade que as rosas têm de serem eternas na mão de um poeta. No âmbito semiótico, a "rosa" (assim como a sua "beleza") pode adquirir um sentido muito mais amplo, abarcando a potencialidade de ser relacionada com a figura feminina, que assumirá também um caráter de efemeridade. O próprio Catullo, na letra da canção *Talento e formosura*, aponta claramente para este aspecto no trecho que diz: "Tu podes bem guardar os dons da formosura,

que o tempo um dia há de, implacável, trucidar!...” (COSTA, 2009, p. 39). O vate, através desta obra, assegura que o tempo (ou a velhice) é “implacável” ao “trucidar” a beleza que a natureza deu à mulher.

Enfim, analisando os aspectos do plano do conteúdo, assim como os elementos do plano da expressão, entende-se que uma composição cancional é muito mais que música e literatura. Isto porque o diálogo travado entre a produção poética/musical de Catullo com a tradição erudita livresca aponta também para um movimento de renovação da arte poética/cancional brasileira, pelo fato de que ele, apesar de conhecer as regras composicionais importadas, não se conforma com as mesmas, propondo uma dicção peculiar mesmo na parcela de sua obra que ecoa a tradição europeia.

5.4 *Cabôca de Caxangá*

Catullo da Paixão Cearense, em uma entrevista concedida a Joel Silveira (apud VASCONCELOS, 1977, p. 121-122), confessou ser “um sertanejo sem sertão”. Isso ele afirmou pelo fato de, mesmo não o conhecendo profundamente, ter a capacidade de descrever as suas paisagens com riqueza de detalhes. Mas o cancionista tinha a figura de João Pernambuco como “seu grande informante para assuntos sertanejos” (VASCONCELOS, 1977, p. 122), e este auxílio luxuoso lhe renderia muita inspiração para produzir sobre o tópico. Por conta da abordagem dessa temática sem uma real experiência vivida em um meio rural, Catullo foi acusado por alguns críticos da época de descrever uma falsa ideia de como seria o verdadeiro recanto do caboclo. Entretanto, Afrânio Peixoto o defendeu desta afronta dizendo: “Idealizado? Que importa! É o dom da arte, só ela é capaz do milagre da transfiguração” (apud VASCONCELOS, 1977, p. 123).

Na análise de Vasconcelos (1977, p. 123-129), acerca do primeiro livro de poesia *sertaneja* de Catullo: “Meu Sertão”; fica claro que, mesmo não tendo vivido no interior do sertão – sendo ele urbanizado – as contextualizações oferecidas pelo poeta são de uma verossimilhança admirável. Esta obra é uma coletânea lançada em 1918, que reúne oito poemas: *Quinca Mucuá* (*o gaiteiro do sertão*), *O marrueiro, O lenhador, A promessa, O Passador de Gado, A vaquejada*, *O cangaceiro* e *Terra caída* (VASCONCELOS, 1977, p. 123).

Na tentativa de representar o jeito de falar do caboclo do campo, o cancionista utiliza uma linguagem não convencional, com erros de escrita propositais. Neste sentido, o próprio Catullo já advertia para que não houvesse uma demasiada preocupação com a correção

gramatical, visto que, o jeito que escrevia era apenas uma forma de grafar, uma tentativa de "presentificar" a voz do sertanejo. O importante então seria captar a essência poética, e não apenas a superficialidade do texto.

Apesar da explicação de Catullo, Vasconcelos (1977, p. 129-130) aponta que Monteiro Lobato, em 1918, escreveu, na *Revista do Brasil*, que seria inaceitável compor versos tentando imitar o modo de falar do caboclo, posto que para ele, tal jeito de falar não se configuraria nem mesmo um dialeto, mas sim uma corrupção do português brasileiro. Logo depois, Rui Barbosa, no mês de fevereiro de 1921, tece-lhe um comentário que afetou a sua vaidade: "Que grande poeta seria se escrevesse corretamente...". Essas críticas – além de outras advindas de várias personalidades da época – fizeram com que Catullo mudasse a sua forma de escrever, passando a tentar demonstrar que poderia, se quisesse, escrever em português castiço, abdicando, assim, de sua originalidade.

Vasconcelos (1977, p. 130), reconhece que Catullo publicou vários outros livros "repletos de belezas poéticas" depois desses episódios, no entanto, nenhum pôde se comparar aos primeiros. Sobre este aspecto, Severiano (2013, p. 68) diz que o cancionista "explorou criativamente, numa linguagem caipira, os mais diversos temas", mas decaiu na qualidade de sua arte poética ao pretender se apresentar como um "poeta culto".

O valor da obra de Catullo é inegável, quer aponte para a estética da monumentalidade ou para a estética da simplicidade. O fato é que muitos textos do cancionista são pautados por uma linguagem alta, se configurando como um discurso repleto de artifícios linguísticos. Essa escrita – que ora se associa ao universo literário do Parnasianismo, ora ao universo estilístico dos escritores românticos – tornou-se um dos componentes estéticos recorrentes na poética catulliana. Textos como *Templo ideal*, de Catullo e Albertino Inácio Pimentel (1874-1929) – que, segundo Vasconcelos (1977, p. 287), também era conhecido como *Carramona* – evidenciam essa estética:

> Olha estes céus, ó anjo, iluminados
> De corações sofrentes e magoados
> E o teu candor na tela cérula a brilhar
> sob um trasflor de madrepérola
> De versos consagrados
> Com camafeus, opalas e turquesas
> E as ametistas que tu exalas no falar
> Com o éter da saudade, eterno marmor do sofrer
> Um templo ideal eu vou te erguer

Desde a escolha dos sintagmas ("candor"; "tela cérula"; "transflor de madrepérola"; "éter da saudade"; "eterno marmor do sofrer") à estruturação frasal ("e as ametistas que tu

exalas no falar"; "um templo ideal eu vou te erguer"), se torna claro que há no texto poético uma tendência ao rebuscamento, um tom de grandiosidade. Trata-se de uma obra que possui uma linguagem fortemente marcada pela retórica e pela ideia de sublime. O sujeito lírico eleva a mulher amada à condição de anjo que deve viver em um "templo ideal", pois não pertence ao mundo dos mortais.

Em outro modelo composicional, bem diferente dessa estética da monumentalidade vista em *Templo ideal*, há trabalhos em que o poeta maranhense mostra uma forte ligação de seus textos com o regionalismo nordestino, sobretudo no que diz respeito à escolha lexical e à tentativa de emulação do linguajar do sertanejo.

Numa dicção campestre, a "toada sertaneja" *Cabôca de Caxangá*, uma música que, recebendo a letra de Catullo, teve um grande destaque no carnaval de 1914[18], no Rio de Janeiro, para desgosto do poeta, que achava depreciativa a utilização da canção pelos foliões (VASCONCELOS, 1977, p. 23-24). A melodia desta obra se baseia em um tema musical do folclore pernambucano intitulado *Engenho do Humaitá*, que foi ensinada ao cancionista por João Pernambuco, seu companheiro "de violão e pobreza" (COSTA, 2009, p. 10).

João Teixeira Guimarães, o "João Pernambuco" (1883-1947), nasceu em Jatobá, atual Petrolândia, no Estado de Pernambuco. Era filho de uma índia caeté com um comerciante português (COSTA, 2009, p. 106). Ele foi um menino do interior que, em busca de melhores condições de vida, se mudou para Recife. Lá, semelhante a Catullo, trabalhava de dia e, após a lida diária, ia ao encontro da arte, participando de "reuniões de cantadores, repentistas e violeiros no Mercado e Pátio de São Pedro" (LEAL & BARBOSA, 1982, p. 13).

Junto às grandes secas ocorridas no Nordeste[19], adveio a dificuldade econômica, que agravou a situação dos sertanejos. Dessa forma, os trabalhadores se viam na situação em que teriam de escolher entre "migrar para a Amazônia ou Centro-Sul do Brasil ou ingressar no cangaço e movimentos místicos". Mas João Pernambuco optou pela migração, vindo a se estabelecer no Rio de Janeiro, para onde já haviam se mudado os seus irmãos: Maria Teixeira e José Teixeira Guimarães (LEAL & BARBOSA, 1982, p. 15).

Entretanto a sua trajetória na capital brasileira não ocorreu sem dificuldades. Ao se instalar na casa da irmã Maria, conseguiu trabalho em uma fundição. Leal & Barbosa (1982, p. 18) afirmam que Pernambuco, depois de uma jornada de trabalho, que levava de doze a

[18] Mesmo ano em que Catullo faria uma audição no Palácio do Catete a convite de D. Nair de Tefé, que era esposa do então presidente da república: marechal Hermes da Fonseca. Nesta ocasião, compareceram inúmeras personalidades que aplaudiram de pé o cancionista (COSTA, 2009, p. 103).

[19] Leal & Barbosa (1982, p. 15) ponderam que, de 1877 a 1879, por conta das dificuldades da vida no sertão do Nordeste, morreram por volta de trezentas mil pessoas.

dezesseis horas, chegando em casa, ainda dedicava duas ou três horas ao estudo do violão. Era homem de alta estatura (um metro e oitenta e quatro), possuidor de grande força física, mas de uma simpatia cativante, o que contribuía para a sua inserção na cena musical carioca. Mostrava-se espontâneo e desenvolto, e com grande habilidade no trato com o violão.

De acordo com Severiano (2013, p. 242-243), João Pernambuco foi violonista-compositor que se tornou famoso ao introduzir a música nordestina no Rio de Janeiro. Ferreiro de profissão, pobre e semianalfabeto, porém, um rapaz talentoso que se tornou um exímio violonista ainda na adolescência. João Pernambuco trazia, além do violão, um vasto conhecimento da cultura popular do interior e da cidade de Recife. As feiras de Pernambuco, frequentemente visitadas pelo violonista, nasciam primordialmente por conta do seu fator econômico, mas além disso, com o seu poder de aglutinação, se instituía "como veículo de expressão cultural", ou seja, funcionava como difusora e formadora dos "continuadores das tradições e expressões dessa mesma cultura" (LEAL & BARBOSA, 1982, p. 13).

Nessa perspectiva é que foi estabelecido um diálogo com Haroldo Costa (2009, p. 106), quando acrescenta que João Pernambuco tocava viola e cantava modas que havia aprendido com os violeiros e cantadores (LEAL & BARBOSA, 1982, p. 13), conseguindo assim se inserir rapidamente na cena artística carioca do seu tempo. Já na capital, acumulou uma jornada dupla: de dia, ferreiro, e de noite, tocando violão. Nessa expedição, conheceu músicos importantes da cena do Rio de Janeiro, como: Quincas Laranjeira, Sátiro Bilhar, Donga, Pixinguinha, Mário Álvares; adentrando, assim, no meio artístico carioca, se familiarizando com o choro, e apresentando os cocos, emboladas e toadas nordestinas (SEVERIANO, 2013, p, 243).

Dada a versatilidade e virtuosidade do músico jatobaense, Leal & Barbosa (1982, p. 09) citam que Villa-Lobos afirmou, ao se referir dos estudos para violão de Pernambuco, que "Bach não teria vergonha de assiná-los como seus". Assim, Villa-Lobos comparava um homem vindo do nordeste brasileiro a um dos compositores consagrados mundialmente por uma obra vasta e rica em texturas contrapontísticas[20].

O violonista foi um dos maiores parceiros de Catullo nas questões relacionadas com o sertão. Nessa perspectiva, Severiano (2013, p. 243-244) assevera que João Pernambuco ofereceu farta informação, que o poeta aproveitou na composição de poemas e canções de inspiração sertaneja. Dentre as obras cancionais – que inclusive apresentam muitas semelhanças

[20] A técnica do contraponto consiste em combinar linhas melódicas, aparentemente independentes, que formam uma textura harmônica rica em nuances e movimentos. Johann Sebastian Bach (1685-1750) foi um dos mais importantes compositores que se aplicou no aperfeiçoamento desta técnica (SADIE, 1994, p. 218).

umas com as outras, em termo de letra e melodia –, fruto desta parceria, destacam-se: *Cabôca de Caxangá*, *Luar do Sertão* e *U poeta du sertão*.

Sobre este assunto, Costa (2009, p. 106) relata que Catullo chegou até mesmo a admitir: "... quando começava a minha obra poética mais importante apareceu-me João Pernambuco, que vinha do norte e que soube tocar muito bem o violão, me trouxe um vocabulário ainda não pervertido pela língua culta". O cancionista encontrou algo que lhe serviu de inspiração, e, a partir do estabelecimento da amizade, que perdurou durante toda a vida do poeta, "passou a anotar expressões idiomáticas e ouvir com atenção absoluta os temas musicais que trazia".

Almirante (Henrique Foréis Domingues – 1908-1980), na obra intitulada "No tempo de Noel Rosa", no capítulo *Antecedentes folclóricos – Cabôca de Caxangá – Luar do sertão*, critica o fato de Catullo ter registrado estas, além de outras melodias, apenas no seu nome, omitindo a parceria de João Pernambuco. Segundo Costa (2009, p. 09), tal relato suscita a ideia de que "Catullo andou colhendo em lavra alheia e que Pernambuco, nome mais importante da arte violonística brasileira, seria uma vítima ingênua e indefesa".

Segundo Carla Paes Leme (2010), nas primeiras décadas do século XX, a questão do registro da autoria na música popular não estava bem definida ainda, como revelam diversos casos da época. Talvez por conta de que a maioria dos músicos populares não dominava a escrita musical. Sobre este aspecto, Tatit (2004, p. 34) reflete que os primeiros sambistas não tinham nenhuma formação escolar, literária ou musical. Essa era uma realidade compartilhada pela maior parcela dos músicos populares que faziam parte da cena artística do Rio de Janeiro no início do século XX.

O fato é que Catullo assinou sozinho a autoria de muitas canções que tinham melodias de outros compositores. Contudo, não se crê que isto tenha feito com a "intenção" de desmerecê-los, apesar de denotar isso. A canção *Cabôca de Caxangá* acaba por refletir a "passagem do folclórico ao urbano, do comunitário ao individual, do anonimato ao autor". Nessa perspectiva é que muitos estudiosos afirmam que: Catullo, Donga, Sinhô, dentre outros; teriam se aproveitado dessa indefinição para assinar sozinhos a autoria de canções que legitimamente tinham melodias compostas por outras pessoas (LEME, 2010).

Mas, Costa (2009, p. 10) assegura que João Pernambuco nunca fora reivindicar em vida a autoria de tais composições porque, na realidade, não eram totalmente compostas por ele. Além disso, eram temas simples para a grandiosidade das composições "magistrais" do violonista. Costa ainda acrescenta que, na obra de Pernambuco "não se encontra nada semelhante às melodias medíocres utilizadas por Catullo em 'Luar do Sertão' e 'Cabôca de Caxangá'". Apesar de sua aparente simplicidade, a canção *Luar do sertão* foi praticamente um

segundo hino nacional, com uma popularidade que durou quase cinquenta anos. Esta obra cancional obteve um relativo sucesso que atravessou décadas, sendo admirada por um público bem eclético, tanto no Brasil quanto no exterior (COSTA, 2009, 109).

Na crítica de Heitor Villa-Lobos sobre *Luar do sertão*, ao ser impulsionado por Catullo a opinar sobre a "nova modalidade de canção", afirmou ser ela uma obra de teor interessante no que diz respeito à sua letra, apesar de não concordar com seu linguajar sertanejo. Já quanto à parte musical, Villa-Lobos não viu nada de interessante. Para ele, Catullo já havia utilizado, em modinhas anteriores, melodias de muito maior teor lírico, que permitiam "as mais lindas e variadas modulações harmônicas". Esta avaliação está contida numa carta sua a Almirante, transcrita por Costa (2009, p. 109-111), sendo que a apreciação pode ser estendida à *Cabôca de Caxangá*, tendo em vista a semelhança composicional (musical e poética) entre as duas obras.

O que Villa-Lobos não levou em conta foi que a simplicidade musical aliada à imitação do linguajar do homem do campo – que pode ser vista como uma aparente ingenuidade do poeta – traduz perfeitamente a intenção de Catullo de produzir uma música que refletisse a realidade do sertanejo. Nesse sentido, torna-se perceptível a coesão entre letra e música, a ponto de estabelecer uma coerência interna (e também externa) do texto cancional, ou seja, há uma relação entre a composição e um discurso de valorização do universo do caboclo: seu léxico, seus costumes, seu modo de vida, enfim, seu contexto sócio-cultural-econômico.

Cabôca de Caxangá também foi inspiração da montagem de um grupo musical encabeçado por João Pernambuco. Em 1913, o violonista gostou tanto da música, que formou um bloco carnavalesco denominado "Grupo Caxangá" (COSTA, 2009, p. 121), que galgou sucesso nos carnavais dos anos de 1914 a 1919 (SEVERIANO, 2013, p. 244). Este conjunto musical que seria o embrião dos Oito Batutas, com o qual João Pernambuco ainda permaneceu durante dois anos. Os integrantes do Grupo Caxangá tinham apelidos especiais: Donga (Esnesto dos santos), como "Zé Vicente"; Henrique Manoel de Sousa, como "Mané Francisco"; Nola (Manuel da Costa), como "Zé Portêra"; Caninha (José Luis Morais), como "Mané Riachão"; Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Filho), como "Chico Dunga"; Osmundo Pinto, como "Inácio da Catingueira"; Jacó Palmieri, como "Zeca Lima"; João Pernambuco, como "Guajurema"; e passaram a se apresentar com trajes típicos dos vaqueiros do nordeste, obtendo grande sucesso na cena artística da capital brasileira (COSTA, 2009, p. 121).

A formação deste grupo serviu para pôr em evidência a arte nordestina, tendo em vista que a temática chegou até mesmo a invadir o teatro de revistas. Além disso, Caxangá era uma homenagem ao sertão brasileiro, por ser também o nome de uma localidade do interior do Nordeste (LEAL & BARBOSA, 1982, p. 26).

Costa (2009, p. 121-123) comenta que na mesma época da formação do Grupo Caxangá, "Afonso Arinos realizava conferências sobre temas folclóricos", encerrando o seu ciclo de palestras no Teatro Municipal de São Paulo, em dezembro de 1915. Nesta ocasião, Arinos convidou João Pernambuco, que compareceu juntamente com Otávio Lessa, Luis Pinto da Silva e José Alves Lima, para executar "cocos, emboladas, toadas e outros ritmos nordestinos, encerrando, naturalmente com *Cabôca de Caxangá*.

Leal & Barbosa (1982, p. 26) acrescentam que os membros do Grupo Caxangá se apresentavam com uma vestimenta típica sertaneja: sandálias de couro, lenços no pescoço e chapéus de palha, onde eram escritos os nomes daqueles que foram os seus mestres na arte de tocar e/ou cantar. Como exemplo, no chapéu de João Pernambuco estava escrito o nome de Guajurema, fazendo menção ao violeiro Cirino da Guajurema, e no de Caninha o de Mané do Riachão, que era um cantador de feiras.

Eduardo Sebastião das Neves (1874-1919) – que era: cantor, compositor, letrista e palhaço de circo – foi o primeiro intérprete a gravar *Cabôca de Caxangá*, no ano de 1913, embora o selo do disco identificasse os intérpretes como Bahiano, Júlia Martins e Grupo da Casa Edison. Segundo Vasconcelos (1977, p. 282), Dudu das Neves, como era conhecido, foi uma das figuras mais importantes na cena artística do Rio de Janeiro no início do século XX. Em sua trajetória, lançou algumas coletâneas de canções: *O cantor de modinhas* (1900), *Trovador da malandragem* (1902) e *Mistérios do violão* (1905); todas pela Livraria Quaresma.

Reitera-se que na época da trajetória/atuação de Dudu das Neves, muitas vezes, os cantores gravavam canções de outros artistas sem a indicação do autor, além disso, geralmente registravam-nas com letras diferentes das "originais". Isso também aconteceu com suas composições, e, dirigindo-se à Casa Edison para reclamar do abuso, acabou sendo contratado por Fred Figner como artista da casa (SEVERIANO, 2013, p. 61).

Foi um artista que fez fama, sendo muito aplaudido em circos, cafés-cantantes[21], e em casas de diversão da capital e dos Estados. Sobre ele, Vasconcelos (1977, p. 282) afirma:

> [...] ele ficou na história da música popular brasileira com a cançoneta Homenagem a Santos Dumont ("A Europa curvou-se ante o Brasil..."). Foi ele também quem transformou a canção napolitana *Vieni sul Mar* em outra saudando o encouraçado *Minas Gerais*, que o povo, mais tarde, iria adulterar para prestar homenagem a esse Estado: "*Ó Minas Gerais...*".

[21] De acordo com Tinhorão (2013, p. 135), os cafés-cantantes eram casas de espetáculos – de humoristas, poetas, cantores – com serviços de cozinha e bebidas, que servia como um ponto de reunião entre artistas, intelectuais e políticos do início do século XX.

Esta citação demonstra a importância deste cancionista para o seu tempo. Tal foi a qualidade do seu gesto musical, que Catullo (in MAUL, 1971, p. 40-41) chegou a afirmar que:

> Este gozou de vasta notoriedade. Fazia os seus versos, satirizando os homens e os fatos, e cantava ao violão. Era negro, quase analfabeto, mas de inteligência viva e penetrante [...] Cantou em circos, teatros, cinemas, passeio público, serenatas, festas populares etc. Eduardo foi muito querido e apreciado pelo povo.

Jairo Severiano (2013, p. 61) assegura que Dudu das Neves era o artista negro brasileiro de maior sucesso no início do século XX. Ele estava tão envolvido com a cena musical do Rio, que chegou a ser expulso do emprego como soldado do Corpo de Bombeiros por participar de rodas boêmias fardado.

Cabôca de Caxangá, na versão revisada por Catullo, contida na obra "Modinhas", tem dez estrofes. Entretanto, na versão gravada por Eduardo das Neves, são perceptíveis algumas diferenças: 1- começa por um dos estribilhos: "Cabocla de Caxangá, Minha cabocla, vem cá"; 2- há a inserção de um estribilho que não tem na versão original: "Cabocla de Caxangá, Oh! flor morena vem cá"; 3- foram gravadas sete estrofes e oito estribilhos; 4- utiliza uma dicção mais convencional, ou mais urbana, se comparada à versão original; 5- atribui nomes diferentes para os rivais do cantor: "Mané Francisco, Joaquim Pedro, Zé Augusto, [...] Juca Mola"; ao invés de: "Laurindo Punga, Chico Dunga, Zé Vicente, [...] Zeca Lima"; 6- há alterações no que diz respeito à ordem das partes da música; além disso, existem trocas de termos na versão de Dudu das Neves, porém, com o mesmo sentido das frases da primeira letra.

Isto significa que os cantores mudavam a letra, na gravação da canção, por conta de que, na época, não haviam leis[22] que regulamentassem até então o registro cancional no Brasil. Portanto não havia uma preocupação de representar a ideia fiel do compositor. Tal que, no final da gravação realizada por Dudu das Neves, existe um diálogo não previsto na letra de Catullo:

> - Êita cabra! Olha eu sou um caboco escovado mesmo! Quando eu pego na viola lá no arraial não tem caboco que me arrepie! Quando eu me espaio ninguém me ajunta!
> - Você em Pernambuco parece que é até parente do tal Antônio Silvino...
> - Quá! Eu sou um sobrinho muito longe por afinidade de pai!

Esta simulação de conversa faz menção a Antônio Silvino, Codinome de Manoel Batista de Morais (1875-1944), cangaceiro nascido no sertão pernambucano, antecessor de Lampião que atuou nos Estados de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará (OLIVEIRA,

[22] Atualmente, os direitos autorais são regidos pela Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998.

2011), figura que se tornou símbolo do sertanejo valente e destemido, "que impunha respeito pela destreza na luta e o uso que fazia das armas" (OLIVEIRA, 2011, p. 61). Neste contexto, a parte dialogada presente no término da canção expressa um certo tom de valor ao homem do Nordeste brasileiro.

Destaca-se ainda a existência da toada *U Poeta du Sertão*, que pode ser considerada como uma outra versão de *Caboca de Caxangá*. Esta variante foi gravada em 1927, por Patrício Teixeira, e, logo depois, em 1936, por Paraguassú, sendo dedicada à memória de Catullo e de Arthur Nabantino Gonçalves de Azevedo (1855-1908), um dos mais importantes dramaturgos brasileiros (PAIVA, 1991). Alguns anos mais tarde, em 1957, a canção ganharia uma nova versão na voz de Paulo Tapajós, sendo relançada, no CD da Revivendo, "Catulo da Paixão Cearense nas vozes de Paulo Tapajós e Vicente Celestino" (1994).

Analisando a letra de *U Poeta du Sertão*:

> Si chora o pinho im desafio gemedô
> não hai poeta cumo os fio du sertão sem sê doutô
> Us óio quente da caboca faz a gente
> sê poeta di repente qui a Puisia vem do amô
>
> Não há poeta, não há
> cumo os fio do Ceará!
>
> Dotô fromado, home aletrado lá de côrte
> se quisé mexê comigo muito intoncê tem qui vê
> Us livro dá intiligença i dá sabença
> mas porém u mato virge tem Puisia como quê!
>
> Poeta eu sô sem sê dotô Sou sertanejo
> Eu sô fio lá dus brejo du sertão do Aracati
> As minha trova nasce d'arma sem trabaio
> cumo nasce na coresma nu seu gaio a frô de Abri

A organização da canção *U poeta du sertão* pode ser entendida como uma estilização, uma marca da padronização da versão pela indústria cultural: 1- três estrofes, limitando sua duração em pouco menos que três minutos; 2- um refrão que é repetido após cada uma das estrofes, o que facilita a internacionalização da mesmo pelos receptores (ouvintes) – diferente da letra original, que tinha um estribilho para cada estrofe; 3- solo no início, no meio e no fim; 4- utilização do *fade-out* (diminuição gradativa da intensidade até atingir o total silêncio).

Como foi observado, as canções de Catullo baseadas na melodia do tema folclórico *Engenho do Humaitá* apresentam discrepâncias entre si. Por conta disso, para desenvolver a análise de *Cabôca de Caxangá*, foi necessário escolher uma das versões. Sendo assim, foi adotado como objeto de estudo a letra contida na obra "Modinhas", de Catullo (1943, P. 68-

73), e também a primeira gravação da obra cancional, realizada por Eduardo das Neves, em um esforço por compreender os efeitos de sentidos gerados por ela. Portanto, foram levados em conta os elementos poéticos, musicais e performáticos da canção. É importante ressaltar que foi preferível transcrever a letra da canção do livro organizado por Guimarães Martins por conta de que o próprio Catullo foi quem a revisou.

Apesar das diferenças da letra de Catullo em relação à letra gravada por Dudu das Neves, este estudo acredita que os sentidos gerados não apresentam diferenças significativas, de uma em relação à outra, a ponto de excluir a possibilidade de relacioná-las. Neste sentido, foi adotada a letra de Catullo, mas, quanto à questão do gesto performático ou expressivo, foi considerada a interpretação de Dudu das Neves.

Observando a letra de *Cabôca de Caxangá*:

Estrofe (1)	Laurindo Punga, Chico Dunga, Zé Vicente, I esta gente tão valente du sertão di Jatobá, I u danado do afamado Zeca Lima, Tudo chora numa prima, i tudo quer ti traquejá
Estribilho (1)	Caboca di Caxangá, Minha caboca, vem cá!
Estrofe (2)	Quiria vê si essa gente tombém sente Tanto amô, cumo eu sintí, quando ti vi im Cariri! Atravessava um regato nu Patáu I iscutava lá no mato u canto triste du urutau!
Estribilho (2)	Caboca, demônio mau, Sou triste cumu urutau!
Estrofe (3)	Há munto tempo, lá nas moita das taquara, Junto ao monte das coivara, eu não ti vejo tu passa! Todos us dia, inté a boca da noite, Eu ti canto uma tuada, lá dibaixo du indaiá.
Estribilho (3)	Vem cá, caboca, vem cá, Rainha di Caxangá!
Estrofe (4)	Na noite santa du natá, na encruziada, Eu ti isperei i discantei inté u rompê da minhã! Quando eu saia du arraiá u só nascia I lá na grota já si uvia pipiando a jassanã!
Estribilho (4)	Cabôca, frô da minhã, Sou triste cumo acauã!
Estrofe (5)	Vinha trotando pula estrada na mujica... Vi-te embaixo da oiticica cunversando cum u Mané! Sintí, cabôca, estremecê, dentro du couro Arriliado, atrapaiado, u coração du meu quicé.
Estribilho (5)	Cabôca, inda tenho fé Di fazê figa ao Mané!
Estrofe (6)	Dizapiei-me da mujica... andei a toa, Lá na beira da lagoa chorei mais que um chororão Vinha de longe dus ataio da baixada, U mugido da boiada qui saía do sertão!

Estribilho (6)	Cabôca sem coração, Ó rosa deste sertão!
Estrofe (7)	Eu nessa noite nu mucambo du Zé Mola Suspirei nesta viola i pru via só di ti! Laurindo, Pedro, Chico Bode, Nhô Francisco, Zé Portêra i Zé du Visco, um a um, eu lá venci!
Estribilho (7)	Cabôca, eu morro por ti, Só pra ti amá eu nasci!
Estrofe (8)	Im Pajaú, im Caxangá, im Cariri Im Jaboatão, eu tenho a fama de cantô i valentão! Eu pego u toro mais bravio, quando im cio, Cumo ponho im desafio u cantadô logo nu chão!
Estribilho (8)	Cabôca, sem coração, Ó rosa deste sertão!
Estrofe (9)	Cabra danado, assubo pula gamelêra, Cumo a onça mais matrêra, u mais ligêro punagé! Eu faço tudo, só não faço é mi querê Teu coração mais ruvinhoso do que u saci-pererê.
Estribilho (9)	Pru quê ti fez Deus, Pruquê, Da cô das frô dus ipê?
Estrofe (10)	Mas quando eu canto na viola a natureza Tu não vê cumo a tristeza mi põi triste i jururu? Ansim eu canto a minha dô, só quando a noite Vem fechá todas as frô i abre a frô du imbirussu.
Estribilho (10)	Cabôca, um demônio és tu!... Ó frô du imbirussu!

A letra extensa (dez estrofes e dez estribilhos) da canção *Cabôca de Caxangá* se configura como um conjunto de argumentos de um sujeito que tenta conquistar a sua amada insinuando ser o homem mais apropriado para ela. Nesse caso, pode-se considerar que obter "o amor da cabôca de Caxangá" se configura como o objeto de desejo do sujeito lírico.

Ao observar no *plano do conteúdo* dessa canção, fica evidente que o sertanejo é um homem valente e indissociável da paisagem visual do sertão. Ideia que dialoga com o universo da literatura brasileira, principalmente na obra de escritores como Euclides da Cunha (*Os sertões*), João Cabral de Melo Neto (*A educação pela pedra*; *Morte e Vida Severina*) e José de Alencar (*O Sertanejo*).

Há em *Cabôca de Caxangá* processo claro de *figurativização*. Desde as primeiras estrofes, são perceptíveis as marcas da oralidade.

Ao longo da letra da canção, o eu lírico, que assume a função de destinador manipulador, tenta convencer a "cabôca" através de mecanismos persuasivos como:

1- *Intimidação* – ao expor que é o homem mais valente do sertão: "Sintí, cabôca, estremecê, dentro du couro, arriliado, atrapaiado, u coração du meu quicé"; "Im Pajaú, im Caxangá, im Cariri, im Jaboatão, eu tenho a fama de cantô i valentão! Eu pego u toro mais

bravio, quando im cio"; "Cabra danado, assubo pula gamelêra, cumo a onça mais matrêra, u mais ligêro punagé!".

Nos versos citados, o sujeito enfatiza a sua valentia. Se sente "arriliado" (arreliado – zangado, irritado) por ver a amada conversando com "Mané", chegando a pensar em usar seu "quicé" (pequena faca usada no interior do nordeste para cortar fumo, e também como defesa pessoal). Além disso, o eu lírico cita várias localidades onde ele tem fama de cantor e homem destemido, comparando-se aos cangaceiros que atuaram no nordeste brasileiro da segunda metade do século XIX até as primeiras décadas do século XX (OLIVEIRA, 2011, p. 06).

Além disso, o destinador ainda segue o texto se comparando a um vaqueiro "eu pego u toro mais bravio, quando im cio" e com a agilidade de um felino selvagem "assubo pula gamelêra, cumo a onça mais matrêra, u mais ligêro punagé". Tudo isso com a intenção de demonstrar que é um "cabra macho", acumulando simultaneamente dois sentidos: 1- que é capaz de trabalhar para prover as necessidades dos dois enquanto casal; 2- é apto a defendê-la diante de perigos ou ameaças que eles possam vir a sofrer.

Outra questão interessante é que o sujeito do discurso anuncia sua bravura e avisa que, ao desafiar outro cantador, sua empreitada é sempre bem sucedida ("cumo ponho im desafio u cantadô logo nu chão"). Além dessa questão da valentia, o sujeito do discurso está sempre associando a sua tristeza com o canto dos pássaros, o que demostra a comunhão total que há entre homem e natureza. Não há como separar o homem das matas, dos bichos, das águas e das flores do sertão – todos esses elementos são um só fenômeno:

> Mas quando eu canto na viola a natureza
> Tu não vê cumo a tristeza mi põi triste i jururu?
> Ansim eu canto a minha dô, só quando a noite
> Vem fechá todas as frô i abre a frô du imbirussu

2- *Sedução* – através de elogios destinados à sua amada, quando diz: "rainha di Caxangá"; "cabôca, frô da minha"; "ó rosa deste sertão"; "Pru quê ti fez Deus, pruquê? Da cô das frô dus ipê?"; "ó frô du imbirussu".

A sedução ainda se manifesta ao se apresentar como um valor positivo, ou seja, como o melhor "tocador de viola" e "cantador" de sua região: "suspirei nesta viola i pru via só di ti! Laurindo, Pedro, Chico Bode, Nhô Francisco, Zé Portêra i Zé du Visco, um a um, eu lá venci"; "cumo ponho im desafio u cantadô logo nu chão".

E, ainda através da sedução, o destinador se mostra detentor de um "amor platônico", a ponto de esperar a amada passar, em várias ocasiões, só para vê-la: "Quiria vê si essa gente tombém sente tanto amô, cumo eu sintí, quando ti vi im Cariri"; "Todos us dia, inté a boca da

noite, eu ti canto uma tuada, lá dibaixo du indaiá"; "Na noite santa du natá, na encruziada, eu ti isperei i discantei inté u rompê da minhã"; "Eu faço tudo, só não faço é mi querê".

O eu lírico levanta a dúvida se alguém sentiria tanto amor por sua "cabôca" quanto ele, que a amou desde o dia que a viu "im Cariri". A partir de então, o eu lírico, inspirado de amores pela sua "frô" começa sua trajetória de seresteiro, ao cantar: de dia – "todos us dia, inté a boca da noite"; e de noite – "ti isperei i discantei inté u rompê da minhã". Contudo, o sujeito lírico não conclui o seu percurso narrativo de modalização e/ou transformação do seu estado disfórico em relação à sua amada: "Eu faço tudo, só não faço é mi querê"; apesar de argumentar ter a competência (querer-dever-saber-poder) para realizar o processo de conjunção, pois está disposto a tudo por seu amor: "cabôca, eu morro por ti, só pra ti amá eu nasci".

3- *Apelação* – apesar de toda a sua argumentação, o destinador não tem uma resposta favorável da amada, o que lhe restou foi a tristeza, então o sujeito passou a tentar acender a piedade da amada, apelando: "sou triste cumu urutau"; "Sou triste cumo acauã"; "andei a toa, lá na beira da lagoa chorei mais que um chororão"; "tu não vê cumo a tristeza mi põi triste i jururu?"; "ansim eu canto a minha dô".

4- *Provocação* - o sujeito ainda tenta provocar a destinatária atribuindo-lhe comentários ou adjetivos depreciativos: "caboca, demônio mau"; "cabôca, sem coração"; "teu coração mais ruvinhoso do que u saci-pererê"; "cabôca, um demônio és tu". Estas afirmações são, na realidade, afrontas do eu lírico que deseja a aceitação da amada. Pode-se, por exemplo, relacionar este artifício do eu lírico com o ditado popular "quem desfaz, quer comprar".

Nestes trechos, a letra reflete quanto à natureza ambígua da mulher (objeto de desejo do sujeito lírico), que ora é descrita como "demônio mau", ora como "frô da minha". A mulher está associada à experiência dolorosa das empreitadas amorosas, por isso ela é tida, muitas vezes, como um ser que promove a discórdia e o desamor. Por outro lado, ela é associada à beleza e à singeleza das flores do sertão. Esse jogo ambíguo entre bem/ mal do espírito feminino é uma das ideias centrais de letra de *Cabôca de Caxangá*.

É perceptível que o cancionista aplicou (propositalmente) uma maneira não convencional de escrever as palavras. Esse gesto se estabelece como uma tentativa de grafar a voz do sertanejo, na busca por "presentificar" a dicção do caboclo.

Ao optar por uma fala coloquial, o sujeito do discurso torna-se mais próximo do mundo do sertanejo. Esse efeito de sentido da letra não seria possível se esta fosse composta por meio de uma linguagem "erudita", de tom declamatório. Isto porque passaria a ideia de que um sujeito, de formação erudita, estaria falando em nome do homem do sertão – o que não seria adequado para representá-lo. Sabe-se que essa vertente regionalista da poética catuliana foi

fundamental para tornar o cancionista maranhense conhecido como um dos criadores do discurso musical sertanejo. Como afirmou Uliana Campos Ferlim (2011, p. 172):

> Ao adentrar do novo século, Catulo elegeu para sua poesia, prioritariamente, um tema que lhe seria muito caro. A representação do tipo de vida e hábitos do homem do sertão será o mote principal de suas modinhas. Poesias que remetem à vida no campo, à ingenuidade característica e presumida do mundo rural, serão objeto de interesse e dedicação do poeta modinheiro.

O léxico empregado por Catullo dá voz ao homem do sertão nordestino, ao empregar termos que identificam: 1- personagens com nomes muito utilizados no nordeste: Laurindo, Chico, Zé Vicente, Zéca, Mané; 2- lugares: Caxangá, Pajeú, Jaboatão e Santo Amaro (em Pernambuco), e o Cariri (no Ceará); 3- árvores e madeiras características do nordeste: indaiá, embiruçu, oiticica, gameleira, taquara; 4- animais encontrados no campo: urutau, jaçanã, onça, coivara, touro; 5- gírias ou termos tradicionalmente sertanejos: traquejar, moita, boca da noite, toada, encruzilhada, grota, pipiando, arraial, trotando, mujica, arreliado, ataio, baixada, mucambo, bravio, desafio (de violeiros[23]), cantador, matreira, ruvinhoso, jururu.

É importante salientar que é evidente a participação de João Pernambuco na composição, tanto no que diz respeito à melodia, quanto ao conjunto de vocábulos empregados na canção *Cabôca de Caxangá* (LEAL & BARBOSA, 1982, p. 38; COSTA, 2009, p. 121). Ademais, a gravação de *Caboca de Caxangá* foi um dos primeiros registros fonográficos de música regionalista brasileira. Esta canção funciona como um eco dos festejos nordestinos e das tradições dos cantadores e tocadores de violas.

Ao relacionar a letra de Catullo com o gesto performático de Eduardo das Neves observam-se vários aspectos interessantes:

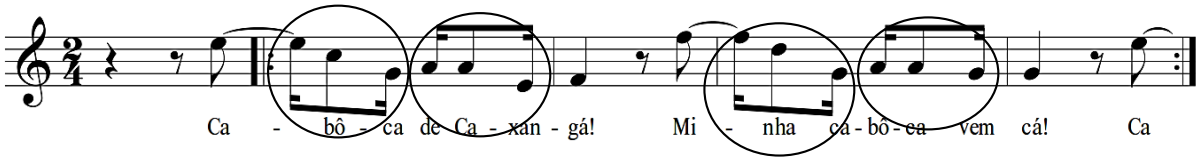
1- A harmonia empregada é muito simplória (três acordes: de Dó maior, Ré menor e Sol maior), o que soa muito coerente ao arremeter ao sentido de rusticidade da vida campesina. Mas não se deve imaginar essa simplicidade como forma de alimentar o preconceito de dizer que esse tipo de expressão seja inferior a qualquer outro tipo de música, pois, na sua simplicidade harmônica, o cancionista encontrou a expressão acertada de sua intenção.

2- A instrumentação é composta basicamente por um piano e um violão, instrumentos muito utilizados na época e que se adequavam muito bem à tecnologia de gravação disponível. Estes instrumentos, que podem conduzir melodias, assim como acompanhar a música dando suporte harmônico à voz, alimentavam o fascínio dos boêmios cariocas no início do século XX,

[23] De acordo com Pedro Mendes Ribeiro (2009, p. 34), o violeiro é o representante máximo do repente, ele é o responsável pelo acompanhamento rítmico/harmônico dos cantadores sertanejos.

sendo que muitos instrumentistas se dedicavam a estudá-los, tornando-se profissionais na execução dos mesmos.

3- O arranjo instrumental, em Dó maior, aponta para o choro, tanto no movimento sugerido pelas sincopes (de suspensão ou deslocamento do acento normal do compasso) dos arpejos do piano, quanto nas baixarias do violão. A tonalidade e o ritmo da música imprimem um caráter dançante à canção, o que remete a um sentido de alegria e exaltação. É observável que a célula básica dos instrumentos se refere ao discurso do choro contido na sua célula rítmica básica: semicolcheia, colcheia, semicolcheia; tal que, a própria melodia dos estribilhos reforça esta ideia. Observando este aspecto na pauta musical:



4- No arranjo vocal, também muito simples, estabeleceu-se a opção de manter uma só linha melódica nas estrofes, e um coro a duas vozes, sendo que, só no último coro é perceptível a inserção de uma terceira voz. É importante comentar que: a inserção da segunda e da terceira voz mais parece como um algo improvisado que segue a intenção do movimento dos acordes de dominante (que representam a tensão: sentimento de algo que precisa de uma conclusão) para tônica (repouso sonoro: sensação de acomodação, satisfação, finalização). Além disso, esta característica inerente à organização improvisada das vozes traz à tona a ideia de uma construção musical comunitária, solidária, onde todos podem contribuir do seu jeito na concepção do produto musical.

5- A voz de garganta dos cantores também é apresentada convincentemente ao arremeter à falta de compromisso com a técnica erudita europeia, sendo, portanto, mais parecida com a voz das lavadeiras, que se debruçavam na beira do rio a lavar as roupas dos membros de sua família, cantarolando versos que lhes foram passados por tradição oral.

6- A própria troca de palavras ou de trechos da canção pode denotar o caráter criativo do cantador da tradição das feiras do nordeste, que muitas vezes improvisa seus versos em cima de uma base harmônica pré-estabelecida, executada pelo violeiro, chamada de toque e/ou "estilo[24]" pelos cantadores e/ou repentistas. Esse aspecto se direciona ao âmbito discursivo da

[24] Para os cantadores, a palavra "estilo" tem um significado abrangente, que vai desde a forma da criação poética do repente até a sua expressão, seja ela cantada ou tocada (RIBEIRO, 2009).

canção, onde há uma reiterada referência à prática do "desafio" entre os cantadores: "tudo chora numa prima, i tudo quer ti traquejá". Segundo Gomes (2008, p. 52):

> A cantoria de viola é a arte de improviso em versos cantados, comum no Nordeste desde inícios do século XIX, na qual os violeiros cantam em desafio. É também chamada de repente, e seus artistas são conhecidos como cantadores ou repentista. Não se confundem com os emboladores, que são também improvisadores, mas que cantam com acompanhamento de pandeiro.

Este trecho ao falar de "prima", que se refere à corda mais aguda da viola, reflete que os cantadores disputam por uma dama tocando e cantando com o intuito de conquistá-la. Estes personagens funcionam como oponentes – ou anti-sujeitos – seja na disputa pelo amor da "cabôca", seja pela fama de melhor cantor e tocador de viola.

O enunciador – que também acumula, no âmbito discursivo, a função de destinador julgador – se julga apto a vencer os embates com os outros cantadores, principalmente quando se sente inspirado, pensando na amada: "suspirei nesta viola i pru via só di ti! Laurindo, Pedro, Chico Bode, Nhô Francisco, Zé Portêra i Zé du Visco, um a um, eu lá venci!"; "ponho im desafio u cantadô logo nu chão". Neste sentido, este "duelo" tem como finalidade comprovar qual é o melhor criador de versos improvisados de uma determinada região, assim como provar quem é o violeiro mais habilidoso e conhecedor dos "toques" característico de um determinado "estilo". Apesar de o termo "desafio" sugerir uma espécie de luta ou "peleja", essa disputa acontece de forma amigável, onde o vencedor se torna respeitado pela comunidade dos guardiões da tradição sertaneja de "versejar": criar versos.

De acordo com Ayala (1998, p 17), "a cantoria de viola nordestina configura-se como um sistema em processo no qual se articulam os repentistas e o público, em cuja dinâmica surge a produção poética". Aqui, a autora pondera sobre o caráter social da tradição dos cantadores, e, nesse mesmo sentido, Gomes (2008, p. 52) acrescenta que "a cantoria significa um dos mais importantes elementos da cultura e do imaginário sertanejos, que os teóricos classificam como uma modalidade da tradição oral no Brasil".

Apesar dos esforços de Câmara Cascudo em atribuir aos imigrantes brancos a tradição do cantador, relacionando-o com: o aedo grego; o rapsodo ambulante dos helenos; runoias da finlandeses; os bardos armoricanos; o gleeman anglo-saxão; o com os menestréis, trovadores, mestres-cantadores da Idade Média (CASCUDO, 1984, p. 129); é aceito por vários estudiosos que o desenvolvimento da tradição nordestina do repente e das cantorias é um patrimônio brasileiro, onde houve a contribuição significativa dos três elementos que constituíram a cultura brasileira: o branco europeu, o negro africano e o nativo brasileiro; tanto por conta dos termos

da língua (português brasileiro), que mesclou os três elementos, quanto por conta da dicção artística formada a partir da hibridização cultural advinda do processo de diálogo entre os povos formadores da nação brasileira (ANDRADE, 1991).

Ainda sobre esta questão da disputa entre artistas – que visam demonstrar, através de seu gesto musical, quem é o melhor na arte de cantar se acompanhando (tocando violão) – é importante citar um episódio vivido por Catullo, narrado por Murillo Araujo (1951, 59-61). Uma certa noite, ao adentrar o "Hotel Sereia", o cancionista "teve a atenção despertada por um rapagão louro, de uns vinte e oito anos, magnífico de esbeltez varonil". Este rapaz se chamava Eduardo Ramos, e detinha de uma esplêndida voz e uma excelente técnica na arte de executar o violão. O rival do poeta galgava enorme êxito até o momento em que Catullo, com a sua performance singular, "derrotou-o inteiramente". Neste momento, Araujo conta que houve uma grande briga: "Partiram-se copos e frascos... depois cadeiras e mesas... depois as próprias bitáculas dos valorosos competidores". Essa atitude custou-lhes uma visita à delegacia, mas a partir de então, os dois seresteiros deram início a uma profunda e duradoura amizade.

Araújo (1951, p. 61-67) dispõe que Eduardo Ramos continuou sendo parceiro infalível de Catullo "nas serenatas e nas folias do bando", porém, a tuberculose veio a por fim na vida do cantor. Mesmo doente, Ramos só deixou de exercer a sua arte quando, enfim, não achou de forças para se levantar do leito. Neste sentido, pode-se relacionar esta vontade vívida de cantar de Ramos, com a força do cantador sertanejo que exerce o seu ofício, não como profissão ou obrigação, mas como uma missão de cantar e transmitir a sua mensagem.

Partindo para a observação da forma composicional da letra, no que diz respeito à rima e métrica. Tem-se que, ao escandir a letra de *Cabôca de Caxangá*:

Lau\rin\do\ Pun\ga,\ Chi\co\ Dun\ga,\ Zé\Vi\cen\te, 12 A
I es\ta\ gen\te\ tão\ va\len\te\ du\ ser\tão\ di \Ja\to\bá,\ 15 B
I u\ da\na\do\ do a\fa\ma\do\ Ze\ca\ Li\ma, 11 C
Tu\do\ cho\ra\ nu\ma\ pri\ma, i\ tu\do\ quer\ ti\ tra\que\já\ 15 B

Ca\bo\ca\ di\ Ca\xan\gá,\ 7
Mi\nha\ ca\bo\ca,\ vem\ cá!\ 7

Qui\ri\a\ vê\ si es\sa\ gen\te\ tom\bém\ sem\te 11 A
Tan\to a\mô,\ cu\mo eu\ sin\tí,\ quan\do\ ti\ vi im\ Ca\ri\ri!\ 14 B
A\tra\ves\sa\va um\ re\ga\to\ nu\ Pa\táu\ 11 C
I is\cu\ta\va\ lá\ no\ ma\to u\ can\to \tris\te\ du u\ru\tau!\ 15 C

Ca\bo\ca,\ de\mô\nio\ mau,\ 7
Sou\ tris\te\ cu\mu u\ru\tau!\ 7

Há\ mun\to\ tem\po,\ lá\ nas\ moi\ta\ das\ ta\qua\ra, 12 A
Jun\to ao\ mon\te\ das\ coi\va\ra,\ eu\ não\ ti\ ve\jo\ tu \pas\sá! 15 B
To\dos\ us\ di\a, in\té \a\ bo\ca\ da\ noi\te, 11 C
Eu\ ti\ can\to u\ma tu\a\da,\ lá\ di\bai\xo\ du in\dai\á.\ 14 B

Vem\ cá,\ ca\bo\ca,\ vem\ cá,\ 7
Ra\i\nha\ di\ Ca\xan\gá!\ 7

Na\ noi\te\ san\ta\ du\ na\tá,\ na em\cru\zi\a\da, 12 A
Eu\ ti is\pe\rei i\ dis\can\tei in\té\ u\ rom\pê\ da\ mi\nhã!\ 14 B
Quan\do eu\ sa\i\a \du ar\rai\á\ u\ só\ nas\ci\a 12 C
I \lá\ na\ gro\ta\ já\ si u\vi\a\ pi\pi\an\do a\ jas\sa\nã!\ 16 B

Ca\bô\ca,\ frô\ da\ mi\nhã,\ 7
Sou\ tris\te\ cu\mo a\cau\ã!\ 7

Vi\nha\ tro\tan\do\ pu\la es\tra\da\ na\ um\ji\ca... 12 A
Vi-\te em\bai\xo\ da\ oi\ti\ci\ca\ cun\ver\san\do\ cum\ u \Ma\né!\ 17 B
Sin\tí,\ ca\bô\ca, es\tre\me\cê,\ den\tro\ du\ cou\ro 12 C
A\rri\li\a\do, a\tra\pai\a\do, u\ co\ra\ção\ du\ meu\ qui\cé.\ 16 B

Ca\bô\ca, in\da\ te\nho\ fé\ 7
Di\ fa\zê\ fi\ga ao\ Ma\né!\ 7

Di\za\pi\ei-\me\ da\ um\ji\ca... an\dei\ a\ to\a, 12 A
Lá\ na\ bei\ra\ da\ la\go\a\ cho\rei\ mais\ que um\ cho\ro\rão\ 15 B
Vi\nha\ de\ lon\ge\ dus\ a\tai\o\ da\ bai\xa\da, 12 C
U um\gi\do\ da\ boi\a\da\ qui \sa\í\a\ do\ ser\tão!\ 14 B

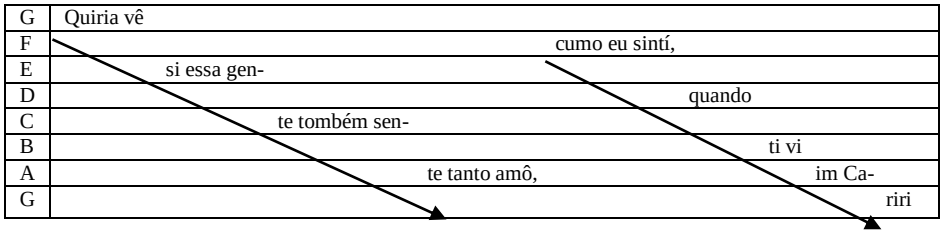
No esquema de rima ABCB de boa parte das estrofes de *Cabôca de Caxangá*, há uma dicção que aponta para o gesto dos cantadores de desafios ou pelejas (RIBEIRO, 2009, p. 27), assim como para as quadras dos trovadores, cantigas folclóricas, canções populares, cantigas de roda, etc. Entretanto, a inserção do esquema ABCC se constitui como uma quebra ao padrão, que deveria observar rigorosamente tanto o esquema de rimas quanto a métrica (RIBEIRO, 2009, p. 33).

Já em relação à métrica, verifica-se que *Cabôca de Caxangá* se distancia um pouco do cordel, visto que este não admite, de forma alguma, versos de tamanhos irregulares (polimétricos). A canção que traz estrofes de 4 versos e dísticos (estribilhos), também se diferencia neste aspecto do cordel, onde as estrofes costumam ter o mesmo tamanho. Ou seja, se uma obra em cordel começa com sextilha, continua assim até o fim, salvo algumas exceções.

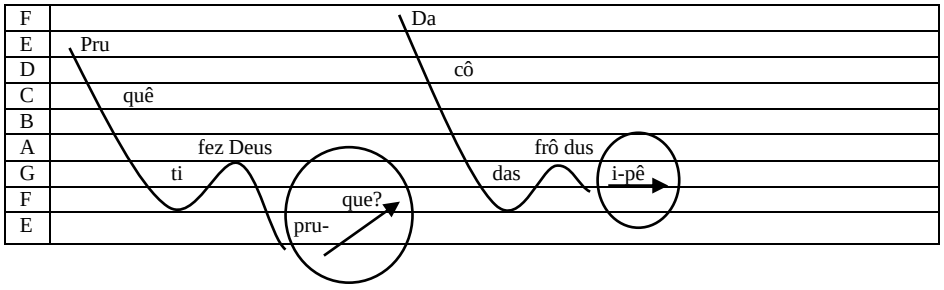
No cordel todos os versos têm que ter sete sílabas métricas: a redondilha maior. Nesse sentido, é perceptível que apenas nos estribilhos a métrica é em redondilha maior. Mas, no cordel, é muito raro acontecer de uma obra cordelística utilizar estribilho. O uso de estribilho (ou refrão) é característico da cantoria, o que se chama de mote ou glosa, dependendo do tema (RIBEIRO, 2009, 126-167).

A canção aponta para a figurativização. Em vários momentos, se faz percebível o fato do sujeito chamar a atenção de sua amada à sua fala: “vem cá”, “quando ti vi”, “eu não ti vejo”, “eu ti canto uma tuada”, “eu ti isperei”, “vi-te embaixo da oiticica”, “pru via só di ti”, “teu coração mais ruvinhoso”, “tu não vê”. Essa característica também está presente em todos os refrãos, que, na maioria das vezes, começam pelo seu apelido: “cabôca”.

Da mesma forma, a melodia, através dos tonemas asseverativos com finais em intervalos descendentes (que são recursos de figurativização análogos aos procedimentos utilizados na fala) promovem um efeito de afirmação, de veridicção. Este recurso está presente nas estrofes:



Mas também notam-se tonemas que indicam interrogação, ou que a frase ainda não foi conclusa. Isso acontece quando a melodia no final de um trecho musical se mantém no mesmo nível da frase linguística, ou são ascendentes. Este recurso foi aplicado nos estribilhos:



Outro aspecto importante da canção diz respeito ao seu tom narrativo. Ela insinua uma estória utilizando-se de vários artifícios que lhe conferem uma maior verossimilhança: nome de pessoas, lugares, plantas, animais, ideia de horário do dia e da noite, descrição de costumes. Isso faz com que a letra de *Cabôca de Caxangá* se aproxime da dicção do cordel, uma vez que este tipo de poesia popular tem um caráter narrativo e descritivo. Contudo, a característica básica do cordel encontrada na canção está no esquema de rima ABCB da maioria das estrofes.

Quanto às temáticas discursivas que podem ser levantadas a partir do estudo criterioso da letra da canção *Cabôca de Caxangá* são evidentes: 1- as dificuldades vividas pelo sertanejo no início do século XX, o que obrigou muitas pessoas a saírem do campo e migrarem para os

grandes centros urbanos; 2- a valorização das tradições nordestinas dos cantadores e tocadores de viola, que se apresentavam nas grandes feiras do interior, sendo considerados detentores e divulgadores de uma cultura popular que também se admite ser contribuinte na formação de uma música de caráter nacional; 3- o cangaço, a coragem, a força e a valentia do homem do sertão, como um discurso que visa o estabelecimento do nordestino nas capitais brasileiras. A valentia, nesse sentido, pode ser entendida como sinônimo de homem trabalhador, que luta por uma melhor condição, mas também como forma de identificar no nordestino um "cabra que não leva desaforo pra casa", resolvendo suas discórdias no ato; 4- a depressão que pode ser causada pela desilusão amorosa como um incentivo ao crime passional; 5- a mulher traidora que é pega no flagra com um conhecido do companheiro; 6- as disputas em que uma pessoa deve se apresentar melhor que outra em determinado(s) aspecto(s); 7- ao sentimento de identidade do cancionista que se vê inserido num contexto nordestino, e se orgulha disso, utilizando termos que caracterizam o interior e o sertão brasileiro; 8- a preservação da memória, dos costumes, da arquitetura, do contexto vivido pelo sujeito que canta, assim como pelo *outro* que fala por trás da voz que canta; 9- a ecologia: a preservação da fauna, da flora, do aquecimento global; 10- a velocidade da vida moderna que reduz o olhar sensível às coisas simples: canto dos pássaros, o alvorecer e o entardecer, a beleza das flores, da arte.

Enfim, a canção *Cabôca de Caxangá* se estabeleceu no cenário artístico brasileiro pelo fato de ser uma das primeiras canções sertanejas gravadas no Brasil. Trata-se de uma obra cancional figurativizada, por buscar representar um diálogo entre um enunciador em busca de conquistar, sem sucesso, o coração de sua amada, sendo que, para isso, utilizou como artifício seus argumentos de intimidação, sedução, apelação e provocação.

6 CONCLUSÃO

A relação entre as diferentes formas de expressões artísticas é um fenômeno evidente, ainda mais quando estas linguagens comungam elementos que constituem tanto o seu "plano do conteúdo" quanto o seu "plano da expressão". Como exemplo de uma analogia semelhante, constata-se a afinidade existente entre a literatura e a música, tão discutida por Solange Oliveira (2002, 2003) e Luiz Piva (1990). É digno de nota o fato de que nem mesmo a especialização destas duas áreas em disciplinas com metodologias distintas – processo que se iniciou a partir do racionalismo renascentista – foi capaz de dissolver os fortes laços intertextuais existentes entre as duas linguagens.

O diálogo entre estes dois sistemas semióticos consolidou-se como um processo benéfico para ambas as áreas do conhecimento humano. O compartilhamento de gestos performáticos e composicionais, recursos estéticos e/ou estilísticos, terminologias, formas e métodos de criação, possibilitaram (e possibilitam) a produção de obras detentoras de um rico acervo de signos, capazes de suscitar inúmeros sentidos em um receptor que esteja disposto a ver além da materialidade superficial do texto (SOUZA, 2006, p. 17).

Sendo assim, na busca por um objeto que representasse a união entre a literatura e a música, foi encontrada a canção: um gênero músico-literário que celebra a junção entre a música e a palavra, o inextricável elo entre melodia e letra. Convém então destacar que a canção popular consolidou-se ao longo do século XX na história da música brasileira como uma das formas de expressão de imensurável importância, tendo em vista que ela opera como um meio de transmissão cultural e também como um sinalizador da identidade brasileira.

Este gênero de produção artística possibilitou uma troca de experiências entre músicos e literatos eruditos e/ou populares, favorecendo assim o nascimento de uma música de tendência ou caráter nacional. Alfredo Werney Lima Torres aponta a época da eclosão da Bossa Nova como um dos momentos cruciais da relação entre literatos acadêmicos e músicos populares. De fato, a bossa nova empreendeu uma relação mais orgânica entre música e literatura, mas é importante dizer que esse intercâmbio já acontecia há muito tempo no Brasil. Como exemplo de artistas que promoveram o diálogo entre duas linguagens (literatura e música) – antes mesmo do poeta e músico Vinícius de Moraes – destacam-se: Gregório de Mattos, Domingos Caldas Barbosa, Catullo da Paixão Cearense, Mário de Andrade.

Dentro da cena artística do Rio de Janeiro, foi demonstrado por meio desta pesquisa que Catullo da Paixão Cearense foi um dos primeiros artistas a apontar para o desenvolvimento de

uma canção popular voltada para a construção de um discurso sonoro brasileiro. A atuação de elementos estilísticos da cultura negra, ameríndia e da tradição erudita europeia, marcou a produção catualiana.

Embora o cancioneiro de Catullo busque uma expressão "brasileira", a partir da representação das paisagens sonoras do sertão, não há como negar o diálogo com elementos da tradição europeia. Como exemplo desse aspecto, as obras: "A estrela de sangue"; "Tão Longe"; "Tu passaste por este jardim"; evidenciam suas características nas quais o cancionista, utilizando-se de uma dicção alta, voltada para a estética da monumentalidade, criou um *modus operandi* muito particular para expressar a sua arte poética.

Catullo também é mencionado por vários pesquisadores – Jairo Severiano, Ary Vasconcelos, Carlos Maul, Murillo Araújo, além de outros – como um dos cancionistas que inseriu a temática sertaneja no cenário musical brasileiro, alimentando no seio da sociedade carioca a figura digna do caboclo valente, ousado e trabalhador. Este outro motivo composicional de Catullo está presente em canções como "U alicrim da lagôa", "Bôca di istrêla", "Bem-ti-vi", dentre outras.

Com efeito, é correto afirmar que o seu gesto musical voltado para a produção sertaneja contribuiu sobremaneira para instituir um modelo composicional na canção brasileira. Através da dicção cancional de Catullo, outros artistas, seus sucessores na trova sertaneja, como Luiz Gonzaga, adentraram os grandes centros urbanos do Brasil, levando consigo o cheiro do campo, a sensibilidade dos violeiros e dos cantadores das feiras do Nordeste brasileiro. De acordo com Jonas Moraes (2009, p. 22-23), Luiz Gonzaga marcou a sua trajetória no campo artístico do Rio de Janeiro - São Paulo, levando consigo os ritmos e a cultura nordestina, se constituindo como um portador de um "novo" gênero: o baião; penetrando "hegemonicamente nos meios radiofônicos e de comunicação de massa por um período de dez anos".

A vertente sertaneja da obra catulliana está repleta de significados. É perceptível que, além da voz do cancionista, há a presença de uma "voz que fala" por trás da "voz que canta". Cabe destacar que o "outro" das obras catullianas é o próprio sertanejo, o morador do campo, o caboclo sofrido e batalhador que sobrevive vencendo as adversidades climáticas e as dificuldades de viver longe dos centros urbanos.

Em suma, Catullo foi um poeta-músico que causou polêmica ao produzir obras coerentes (e convincentes) em duas dicções distintas: erudita e popular (TATIT, 2002, p. 32). Entretanto, sua personalidade marcada pela altivez – pois ele mesmo se creditava o mérito de ser um grande poeta – suscitou críticas fervorosas de artistas, intelectuais e pessoas de grande influência política e cultural, que, ora o elogiavam, ora o depreciavam. Dentre os intelectuais

que escreveram críticas sobre o poeta, destacam-se: Rui Barbosa, Monteiro Lobato e Villa-Lobos – figuras bastante aclamadas e influentes na cena artística da capital brasileira, na época da atuação próspera do vate sertanejo. Apesar dos comentários depreciativos acerca da produção do cancionista, as discussões geradas sobre o oportunismo de Catullo não são fatores decisivos na qualidade de sua produção poético-musical.

Na análise das letras que Catullo compôs para melodias de outros autores, percebeu-se uma relação coerente nos sentidos gerados tanto pela poesia, quanto pela música, a tal ponto de aceitar que os dois elementos da canção poderiam ter sido compostos por um único autor. Ou seja, pelo fato do autor da melodia ser uma pessoa diferente do compositor da letra, a canção não perde de maneira alguma a sua concisão e a sua potencialidade de sentidos.

Um exemplo dessa forma de compor (em parceria) está concretizado na figura de Vinícius de Moraes, um artista que, através do seu gesto poético-musical, aproximou os escritores acadêmicos dos músicos populares. Juntamente com outros grandes cancionistas, ele compôs várias letras poéticas que são basilares para a construção do discurso musical brasileiro, tais como: "Canção do amor demais", "Amor em paz", "Eu sei que vou te amar", "Brigas nunca mais", "Só danço samba" (criadas em parceria com Tom Jobim); dentre várias obras produzidas em parceria com outros artistas, como "Berimbau", "Gente Humilde", "Consolação", "Regra três", "Tarde em Itapoã".

Quanto às peculiaridades da dicção de Catullo, é evidente que ele é detentor de uma poética que valorizou a musicalidade ao invés da métrica, e um tipo de rima que quebrava a previsibilidade das formas composicionais poéticas vigentes na época, além de uma temática que valorizou o homem simples do sertão nordestino. Um luar, um olhar, uma voz lapidada nas noites boêmias da capital, às janelas das "moçoilas românticas" (MAUL, 1971, p. 10), que revela a sua importância na cena artística brasileira. Entretanto, o poeta foi quase esquecido depois de seu falecimento, assim como várias outras personalidades importantes, como João Pernambuco, por exemplo, que foi seu parceiro e amigo.

Quanto aos propósitos deste estudo, acredita-se que todos foram alcançados com êxito. Retomando os objetivos levantados no capítulo introdutório desta dissertação, temos: 1- no capítulo "Semiótica da canção" foram expostos alguns dos principais conceitos e as teorias que fundamentam a semiótica, principalmente os pressupostos necessários ao entendimento deste trabalho de pesquisa; 2- ao longo de toda a dissertação foram discutidos as relações e os elementos que permitem a compatibilidade entre a música e a literatura, e mais especificamente no capítulo dois – "Literatura e música"; 3- no percurso da pesquisa observou-se que o gênero canção só tem razão de ser na implicação simultânea dos elementos literários e musicais de

maneira indissociável; 4- ao explanar e discutir algumas das possibilidades de análise cancional, chegou-se à constatação de que o modelo tatitniano é o mais promissor na atualidade por permitir a observação simultânea dos elementos musicais e literários, sem que haja o predomínio de um sistema semiótico sobre o outro, e também por permitir a inserção de bases teóricas e elementos provenientes de várias outras áreas do conhecimento, sem prejuízo para a área do conhecimento específica; 5- nas análises propostas para este estudo, foram explicitados alguns dos potenciais efeitos de sentidos gerados pela associação entre a letra da canção com os elementos musicais e com os gestos performáticos dos poetas-músicos que transformaram o conteúdo cancional em expressão artística; 6- por meio deste trabalho observou-se que o universo da canção popular dialoga com a produção literária brasileira desde os primórdios da mesma, com destaque para a obra de Gregório de Mattos, Domingos Caldas Barbosa, Catullo da Paixão Cearense, Vinícius de Moraes, que transitaram tanto pelo universo literário quanto musical, contribuindo para o desenvolvimento de ambos os sistemas semióticos; 7- Foram demonstrados, através da exposição de elementos pertinentes às canções catullianas, aspectos que se configuram como recursos músico-literários que transmitem a ideia de erudição, de uma dicção voltada para a estética da monumentalidade ou do parnasianismo, se contrapondo a outras obras de sua autoria que denotam uma sensação de clima pastoril, de uma estética da simplicidade, do bucolismo romântico, da dicção do sertanejo e/ou de seu universo campestre, na pretensão pela formação de um discurso cancional popular brasileiro.

As três canções de Catullo analisadas no percurso da produção desta dissertação, evidencia-se a insistência das figuras da lua, da noite, do olhar e da flor – relacionadas com o sentimento e/ou sensação de disforia, de disjunção do sujeito lírico em relação ao seu objeto de desejo, o que lhe causa dor, tristeza, saudade, raiva, medo, despeito.

Na obra "Ontem, ao luar", que apresenta uma linguagem que está direcionada à estética da monumentalidade (ressoando de certa maneira o parnasianismo), está constatada uma construção poética na qual o sujeito lírico busca convencer o destinatário, através de sua retórica, que a experiência de viver a dor de uma paixão não pode ser explicada, ou se resumir a meras palavras. Neste sentido, o próprio sujeito se institui como modelo de paixão não correspondida, ao dizer que o seu coração teima em amar "um insensível coração", mirando à distância a sua musa, em um estado de disjunção com seu objeto de desejo.

Já em obras como "Flor amorosa" e "Cabôca de Caxangá", apesar da utilização de uma diferente dicção – a primeira se refere à estética da monumentalidade e a segunda, à da simplicidade – o poeta atribui ao eu lírico a função de um destinador-manipulador que se utiliza de variadas táticas e mecanismos disponíveis para conquistar seu objeto de desejo: o amor de

sua musa. Porém, no fim do percurso narrativo, não há um desfecho positivo da trajetória do sujeito na tentativa de mudança do estado disfórico para eufórico, de disjunção para conjunção.

Baseado na categorização de Tatit, conclui-se que as três canções se configuram como obras figurativizadas: por apresentarem procedimentos análogos aos utilizados na fala, apesar da utilização de uma linguagem rebuscada; por deixarem transparecer explicitamente a "voz que fala" por detrás da "voz que canta"; por simular uma conversa entre duas pessoas, apesar de não se estabelecer um diálogo completo, tendo em vista que só se lê/ouve o sujeito lírico. Os elementos musicais e o gesto performático dos intérpretes também promovem e amplificam coerentemente os sentidos gerados pelas mesmas, apontando para os aspectos discursivos que emergem da relação entre a obra e a realidade.

A partir dessas ideias, torna-se perceptível que Catullo utilizou duas dicções diferentes: 1 – uma erudita – que funciona como um eco, um ressoar da cultura europeia. Característica presente nas canções "Ontem, ao luar" e "Flor amorosa"; 2 – e outra popular – que procura emular a fala coloquial, a variante sertaneja, considerada "errada" se comparada à norma culta. Característica que se encontra evidente na canção "Cabôca de Caxangá".

Por conta dos variados efeitos de sentidos gerados, e da conjugação feliz de melodia e letra, as canções de Catullo – nas duas dicções – foram aclamadas pela sua qualidade artística. O poeta era cortejado pela elite intelectual e política do país, que brindavam-lhe os mais imponentes e rebuscados adjetivos (COSTA, 2009, p. 184). Contudo, é no mínimo estranho o fato do nome do artista não ser mencionado em algumas das famosas antologias da poesia brasileira, sem que haja uma explicação razoável para tanto.

Neste sentido, cabe salientar que, no desenvolvimento desta dissertação, várias outras áreas do conhecimento foram contribuintes na busca por explicitar uma gama maior de potencialidades de sentidos oferecidos pelo objeto "canção". Dentre as áreas que constituem este estudo interdisciplinar, destacam-se a história, filosofia, sociologia, fonoaudiologia, prosódia, fonética, dentre outras; além das disciplinas da semiótica, literatura e música.

Sabe-se da impossibilidade de abarcar todos os efeitos de sentidos que a canção pode gerar nos diversos leitores/ouvintes. Isto pelo fato de a canção ser um gênero musical complexo, que admite variadas leituras, sejam elas políticas, históricas, linguísticas, filosóficas, musicológicas, dentre outras. Ainda assim, buscou-se, por meio desse trabalho, desenvolver análises que possam contribuir para outras pesquisas, sobretudo aquelas que procuram examinar as relações intertextuais entre a literatura e outros sistemas semióticos.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução Alfredo Bosi. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ADORNO, T. W. **O Fetichismo na música e a regressão da audição**. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Coleção os Pensadores).

ALBIN, Ricardo Cravo. **MPB, a história de um século**. Rio de Janeiro: FUNARTE; São Paulo: Atração Produções Ilimitadas, 1997.

ALBIN, Ricardo Cravo. Vinicius, Poeta e Diplomata, na Música Popular. In: **Embaixador do Brasil**. Brasília: FUNAG, 2010. p. 33-55.

AMARAL, Euclides. **Alguns aspectos da MPB**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Esteio Editora, 2010.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da Música Brasileira**. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Vila Rica Editoras Reunidas Limitada, 1991.

ANDRADE, Mario de. **Pequena história da Música**. São Paulo: Martins, 1977.

ARAUJO, Murillo. **Ontem, ao luar**: vida romântica do poeta do povo Catullo da Paixão Cearense. Rio de Janeiro: Editora a Noite, 1951.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. As rosas. In: **Crisálidas** (1864). Ebook disponível em: < http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/crisalidas.html> acessado em: 20/08/2014.

AYALA, Maria Ignez Novais. **No arranco do grito**. São Paulo: Ática, 1998.

BAGNO, Marcos. **Nada na língua é por acaso**: por uma pedagogia da variação linguística. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Trad. Aurora F. Bernadini. São Paulo: Hucitec, 1990.

BARBOSA, Domingos Caldas. **Viola de Lereno**. 2º vol. Lisboa: Tipografia Lacerda, 1926.

BARROS. D. L. Pessoa de. **Teoria Semiótica do Texto.** 4. ed. São Paulo: Ática, 1999.

BASTOS, Marina Beraldo & PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. **O desenvolvimento histórico da "música instrumental", o jazz brasileiro.** Brasília: Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), 2006, p. 931-936. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/POSTERES/09_Pos_Etno/09POS_Etno_02-223.pdf.> acessado dia 22/02/2014.

BILAC, Olavo. **Poesias**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves,1964.

BONAVIDES, Marcelo. **Pedro de Alcântara, 146 anos**. 2012. Artigo disponível em: <http://bonavides75.blogspot.com.br/search?q=pedro+alc%C3%A2ntara> acessado em 07/08/2014.

CABRAL, Sérgio. **Pixinguinha**: Vida e obra. Rio de Janeiro: Lumiar Editora,1997.

CAMPOS, Humberto de. **Crítica** – II série. Rio de Janeiro, 1960a.

CAMPOS, Humberto de. **Perfis**. Rio de Janeiro. Jackson, 1960b.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998. 392p.

CANDÉ, Roland de. **História Universal da música**. 1º vol. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos (1750-1880). 10ª edição revista pelo autor. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras – Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. 4. ed. Duas Cidades – Ouro sobre Azul: São Paulo 2004.

CARMO Jr, José Roberto do. **Da voz aos instrumentos musicais**: um estudo semiótico. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2005. 128 p.

CARMO Jr, José Roberto do. **Melodia e Prosódia:** um modelo para a interface música fala com base no estudo comparado do aparelho fonador e dos instrumentos reais e virtuais. São Paulo: FFLCH/ USP, 2007 (tese de doutorado).

CARRASQUEIRA, Maria José (coord.). **O melhor de Pixinguinha**: melodias e cifras. Rio de Janeiro – São Paulo: Irmãos Vitale S/A Ind. e Com., 1997. 124 p.

CARVALHO, Reginaldo de. **Prosódia Musical**. (mimeografado). Teresina, s/d. (pg. 26).

CARVALHO, Thiago Cabral. **Musiquês:** Uma Proposta de Sistematização Terminológico-Musical Segundo Reginaldo Carvalho. Artigo apresentado no VIII Conhecimento em Debate – 03 a 07 de novembro de 2008. Disponível em: http://www.academia.edu/4374540/ Musiques_Uma_proposta_de_sistematizacao_terminologico-musical_segundo_Reginaldo_ Carvalho. Acessado no dia 07/08/2013.

CASCUDO, L. C. **Vaqueiros e cantadores**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1984.

CEARENSE, Catullo da Paixão & PERNAMBUCO, João. **Cabocla de Caxangá**. Canção interpretada por: Eduardo das Neves e companheiros. Rio de Janeiro: Casa Edson, 1913. Disponível em: <http://ims.uol.com.br/Radio/D515> Acessado dia 14/02/2014.

CEARENSE, Catullo da Paixão. **Modinhas**. Rio de Janeiro: Livraria Império, 1943.

CEARENSE, Catullo da Paixão. **Poemas escolhidos**. 4. ed. Rio de Janeiro: Livraria para todos, s.d.

CEARENSE, Catullo da Paixão. **Um boêmio no céu**. Rio de Janeiro: Livraria Império, s.d.

CEARENSE, Catulo da Paixão. **Sertão em Flor**. 6. ed. Rio de Janeiro: Bedeschi, 1939.

CEARENSE, Catullo da Paixão & ALCÂNTARA, Pedro de. **Ontem, ao luar**. Canção interpretada por: Vicente Celestino. RCA Victor, 1952. Disponível em: <http://ims.uol.com.br/Radio/D515> Acessado dia 14/02/2014.

CEARENSE, Catullo da Paixão & CALLADO, Joaquim Antônio da Silva. **Flor amorosa**. Canção interpretada por: Aristarco Dias Brandão. Casa Edson, 1902. Disponível em: <http://ims.uol.com.br/Radio/D515> Acessado dia 14/02/2014.

CERQUEIRA, Fernando. **Musicalidade e poesia**: anseio e recusa do sentido. Salvador: Quarteto, 2006.

COELHO, Jacinto do Prado (Dir.). **Dicionário de literatura**. 3. ed. Porto (PT): Figueirinhas, 1976. 3v.

COELHO, Teixeira. **O que é Indústria Cultural**. 16. ed., 8º vol. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996. (Coleção Primeiros Passos).

COLI, Jorge. **Música final**: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical. Campinas: UNICAMP, 1998.

CORREIA, Claudio M. C. Fundamentos da semiótica peircena. In: **FÓRUM DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS**, Nº 9. Rio de Janeiro: Atas, UERJ, 2007. Disponível em: < http://www.filologia.org.br/ixfelin/trabalhos/doc/38.doc> Acessado no dia 06/02/2014.

COSTA, Haroldo. **Catullo da Paixão**: vida e obra. Rio de Janeiro: ND Comunicação, 2009.

COSTA, José Ribamar Neres. **A variante regionalista como recurso estético-estilístico de Catulo da Paixão Cearense**. UFMA: artigo apresentado no III Seminário Linguagem e Identidades: múltiplos olhares, 2011. Disponível em: <http://www.linguagemidentidades.ufma.br/publicacoes2.php> acesso dia 12/01/2013.

COSTA, Nelson Barros da. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In: DIONISIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA M. A. (Orgs.). **Gêneros textuais & Ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002, p.107-121.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. **Literatura e canção brasileira contemporânea**: a ressemiotização do ideário nacionalista. Cerrados: Revista do Programa de Pós-graduação em Literatura, n. 22, ano 15, 2006, p. 209-226. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/3610>. Acessado no dia 20/01/2013.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto**: Teoria da lírica e do drama. 2º vol. São Paulo: Editora Ática, 1995. 183 p.

DAGHLIAN, Carlos (Org.). **Poesia e música**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

DICTIONNAIRE DE LA MUSIQUE. Michel Guillemot (Org.). 2º vol. Paris: Larousse, 1996.

DINIZ, André. **Joaquim Callado**: o pai do choro. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed., 2008.

DRIETRICH, Peter. **Semiótica do discurso musical**: Uma discussão a partir das canções de Chico Buarque. Tese (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 2008.

EAGLETON, Terry. Introdução: O que é literatura. In: EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura:** uma introdução. 5. ed. Trad. Waltencir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 01-22.

ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica**. Traduzido por Antônio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Sousa. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Estudos; 73/dirigida por J. Guinsburg).

ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL. São Paulo: Nova Cultural Ltda, 1998.

FERLIM, Uliana Dias Campos. **Catulo da Paixão Cearense e os embates cancioneiros na virada do século XIX ao XX no Rio de Janeiro**. Revista Brasileira de Música _ Programa de Pós-Graduação em Música _ Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro, v. 24, n.1, p. 171-192, jan./jun. 2011.

FILHO, Ivaldo Gadelha de Lara. **O choro dos chorões de Brasília**. Brasília: Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Música da Universidade de Brasília, 2009. Disponível em: <repositorio.unb.br> acessado dia 17/02/2014.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002.

FRED Figner e a Casa Edison, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.brasilcultura.com. br>. Acesso em: 03/02/2014.

GERALDI, João Wanderley [et al.]. **O texto na sala de aula**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

GERHARDT, Tatiana Engel e SILVEIRA, Denise Tolfo (Orgs). **Métodos de pesquisa**. Apostila coordenada pela Universidade Aberta do Brasil – UAB/UFRGS e pelo Curso de Graduação Tecnológica – Planejamento e Gestão para o Desenvolvimento Rural da SEAD/UFRGS. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. Disponível em: < http://www.ufrgs.br/cursopgdr/downloadsSerie/derad005.pdf.> acesso em: 20/10/2014.

GOMES, Salatiel Ribeiro. Vaqueiros e Cantadores: a desafricanizada cantoria sertaneja de Luis da Câmara Cascudo. In: **Revista Padê**, vol. 2, nº 1, janeiro - junho, p. 47-70. Brasília: UNB, 2008. Disponível em: <http://www.publicacoesacademicas.uniceub.br/index.php/pade/article/download/341/532> Acessado dia 27/08/2014.

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental.** 5. ed.Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva Publicações Ltda, 2001.

GUERRA-PEIXE, César. **Variações sobre o maxixe**. São Paulo: O Tempo, 26 set.1954. Disponível em: < http://www.guerrapeixe.com/textos/texto16.html> acessado dia 16/08/2014.

HISTÓRIA da música popular brasileira. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

HORTA, Luiz Paulo (Org.). **Dicionário de música**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

JAPIASSÚ, Hilton & MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. 4. Ed. atualizada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

JOBIM, José Luís & SOUZA, Roberto Acízelo de. **Iniciação à literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1987.

LEAL, Jose de Souza & BARBOSA, Artur Luiz. **João Pernambuco, arte de um povo**. Rio de Janeiro. Funarte, 1982. 72 p. (Coleção MPB, 6).

LEITE, Carlos Augusto Bonifácio. **Catulo, Donga, Sinhô e Noel**: a formação da canção popular urbana brasileira. Porto Alegre: dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

LEME, Carla Paes. **Os batutas**: a vida e a obra de grandes mestres da canção popular brasileira. Radio Batuta, 2010. Disponíveis em: <http://www.radiobatuta.com.br/Episodes/view/121> acessado no dia 07/08/2014.

LIMA, Luiz Costa (Coord.). **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

LOPES, Ivan Carlos & HERNANDES, Nilton (orgs.). **Semiótica**: objetos e práticas. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2009.

LUKÁCS, George. Arte livre ou arte dirigida? In: **Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 13. p. 159-183.

MACHADO, José Pedro. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 7. ed. Lisboa: Ed. Printer Portuguesa, Livros Horizonte, Ltda., 1995.

MARTINS, Maria Helena. **O que é leitura**. 19. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. **Palavra Cantada:** ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MAUL, Carlos. **CATULLO**: sua vida, sua obra, seu romance. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1971.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. 4. ed. Brasília, DF: MusiMed, 1996.

MELLER, Lauro Wanderley. **Poetas ou cancionistas?** Uma discussão sobre a canção popular brasileira em sua interface com a poesia da série literária. Belo Horizonte, 2010. Tese de doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCMinas.

MENDONÇA, Joêzer de Souza. A voz e a letra na música sacra: uma análise cancional. In: **Estudos Semióticos**. Artigo disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>. Volume 6, Número 2, São Paulo, novembro de 2010, p. 86–95. Acesso em 09/02/2014.

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

MINAYO, M. C. S. (Org.). **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. Petrópolis: Vozes, 2001.

MONTEIRO, Keila Michelle Silva. **Corpo e performance na poesia cantada**. Rio de Janeiro: artigo apresentado à revista eletrônica Palimpsesto, Nº 10, 2010. Disponível em: < http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num10/dossie/palimpsesto10_dossie04.pdf> acessado no dia: 28/07/2014.

MONTELLO, Josué. **Baú da Juventude**: dez crônicas, um soneto e uma balada. São Luís: Academia Maranhense de Letras, 1997.

MORAES, Jonas Rodrigues de. **"Truce um triângulo no matulão [...] xote, maracatu e baião"**: A musicalidade de Luiz Gonzaga na construção da "identidade" nordestina. São Paulo: PUC, 2009. Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Disponível em: < http://www.sapientia. pucsp.br/ tde_ busca/ arquivo. php?codArquivo=10382> acesso dia 01/09/2014.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música** – história cultural da música popular. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. 120 p.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil***:* a canção crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NAVES, Santuza Cambraia. **O violão azul***:* modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica**: de Platão a Peirce. São Paulo: Annablume, 1995.

OLIVEIRA, Deuzimar Matias de. **Nas trilhas do cangaceiro Antônio Silvino**: tensões, conflitos e solidariedades na Paraíba (1897-1914). Campina Grande, 2011. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Campina Grande. Disponível em: <http://www.ufcg.edu.br/~historia/ppgh/images/dissertacoes _defendidas/2009/deuzimar%20matias%20de%20oliveira.pdf> Acessado dia 24/08/2014.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de [et al.]. **Literatura e música**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e música**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

OSTROWER, Faiga. **Universos da arte**. 1. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

PAIVA, S. C. **Viva o Rebolado!** Vida e Morte do Teatro de Revista Brasileiro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Trad. de Mª Helena N. Garcez. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Traduzido por José Teixeira Coelho Neto. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Estudos; 46 / dirigida por J. Guinsburg).

PELLEGRINI, Remo Tarazona. **Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro**. Campinas-SP: Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2005.

PEREIRA, Fernanda Maria Cerqueira. **O violão na sociedade carioca no período de 1900 a 1930:** técnicas, estéticas e ideologias. Brasília: Artigo apresentado no XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), 2006. Disponível em: <anppom.com.br> acessado dia 21/01/2014.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & literatura**. 6. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

PIVA, Luiz. **Literatura e música**. Brasília: Musimed, 1990.

POUND, Ezra. **Abc da literatura**. Tradução: Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1990.

PUPPI, Alberto. **Comunicação e semiótica**. Curitiba: Ibpex, 2009. (Coleção Metodologia do Ensino de Artes; v. 9). 155 p.

RENNÓ, Adriana de Campos. **A sensualidade atrevida e o erotismo ameno**: o lundu de Caldas Barbosa e o rondó de Silva Alvarenga. UNIP/Assis-SP, 2007. Artigo Disponível em: <http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/02_2007/02_artigo_de_adriana_de_campos_renno .pdf.> Acessado no dia 28/08/2013.

RIBEIRO, Pedro Mendes. **Nos caminhos do repente**. 3. ed. Teresina: Halley, 2009.

RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. **Nair de Teffé**: Vidas Cruzadas. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

RODRIGUEZ, Benito Martinez. **Catulo da Paixão Cearense**: a derradeira vítima de Odete Roitman. In – Letras, nº 44. Curitiba: Editora da UFPR, 1995, p.37-50. Disponível em: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/view/19065> acessado dia: 06/08/2014.

SADIE, Stanley. **Dicionário grove de música**. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SANTAELLA, Lucia. **O que e semiótica.** 6. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. (Coleção Primeiros passos; 103).

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Organizado por Charles Bally, Albert Sechehaye; com a colaboração de Albert Riedlinger. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SEVERIANO, Jairo & HOMEM DE MELLO, Zuza. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras (vol. 1: 1901-1957). São Paulo: Ed. 34, 1997. 368 p. (coleção Ouvido Musical).

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 23. ed. São Paulo: Cortez Editora, 2008.

SILVA, Vera Lúcia Crevin da. **Semiótica na sala de aula**: música, publicidade e literatura. 1ª edição. Curitiba, PR: Editora CRV, 2011.

SINZIG, O.F.M., Frei Pedro. **Dicionário Musical**. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, 1976.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. 7. ed. São Paulo: Editora Ática, 2007. 85 p. (Séries Princípios - 166).

SOUZA, Marly Gondim Cavalcanti**. Análise músico-literária dos poemas de Walt Whitman, Antônio Francisco da Costa e Silva e Léopold Sédar Senghor**. Recife: UFPE, 2006. (Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE).

STRAW, Will. **Scenes and sensibility**. Public, Nº 22/23, 2002. p. 245-25. Disponível em: <http://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/public/issue/view/1750/showToc> Acessado em: 05/02/2014.

STRAW, Will. **Systems of Articulation, logics of change**: communities and scenes in popular music. Cultural Studies, 5, 3, 1991. p. 368-388.

SWANWICK, Keith. **Ensinando música musicalmente**. Rio de Janeiro: Editora Moderna, 2003.

TABORDA, Márcia. **O violão no rio de janeiro**: um instrumento nacional? São Paulo: Anais do congresso da ANPPOM, 2007. Artigo disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/etnomusic.html> acessado em 21/01/2014.

TATIT, Luiz & LOPES, Ivã Carlos. **Elos de melodia e letra**: análise semiótica de seis canções. Cotia - SP: Ateliê Editorial, 2008.

TATIT, Luiz. **O cancionista:** composição de canções no Brasil. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

TATIT, Luiz. **A canção**. São Paulo: Atual, 1986b.

TATIT, Luiz. **A semiótica da canção:** melodia e letra. 3. Ed.. São Paulo: Editora Escuta, 2007.

TATIT, Luiz. **Análise semiótica através das letras.** São Paulo: Ateliê editorial, 2001.

TATIT, Luiz. **Elementos Semióticos para uma tipologia da canção brasileira.** Tese (doutorado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 1986a.

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica**: ensaios. São Paulo: Annablume, 1997. 163 p.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TATIT, Luiz. **Por uma semiótica da canção popular**. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 1982.

TELLES, Maria Filipa V. C. **Música pop**: da estética, conceitos e preconceitos. Lisboa – Portugal: Dissertação de mestrado em estudos americanos da Universidade Aberta de Lisboa, 2008. Disponível em: < https://repositorioaberto.uab.pt> acesso dia 21/01/2014.

TINHORÃO, J. R. **A música no romance brasileiro** (vol. 2: século XX [1ª parte]). São Paulo: Ed. 34, 2000.

TINHORÃO, J. R. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TINHORÃO, J. R. **Pequena História da Música Popular**: da modinha à canção de protesto. Petrópolis: Vozes, 1974.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons que vem das ruas**. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

TORRES, Alfredo Werney Lima. **A relação entre música e palavra**: uma análise das canções de Chico Buarque e Tom Jobim. 2013. [dissertação apresentada ao Mestrado Acadêmico em Literatura do Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual do Piauí].

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2000.

VASCONCELOS, Ari. **Panorama da música popular brasileira na *Belle Époque***. Rio de Janeiro: Liv. Sant'Anna, 1977.

VERMES, Mónica. **Fontes para o estudo da música brasileira**: cronistas (Rio de Janeiro, 1890-1920). Anais do XXI Encontro Estadual de História –ANPUH-SP - Campinas, setembro, 2012. Disponível em: <http://www.encontro2012.sp.anpuh.org/resources/anais/17/1342368543_ARQUIVO_monicavermes-anpuh-sp2012.pdf.> Acessado dia: 05/02/2014.

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

ZAGONEL, Bernadete. **O que é gesto musical**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992. (Coleção Primeiros Passos).

ZAPPONE, Mirian Hisae Yegashi e WIELEWICKI, Vera Helena Gomes. Afinal, o que é literatura. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). **Teoria Literária***:* abordagens históricas e tendências contemporâneas. 2ª edição. Maringá: EDUEM, 2005. p. 19-29.

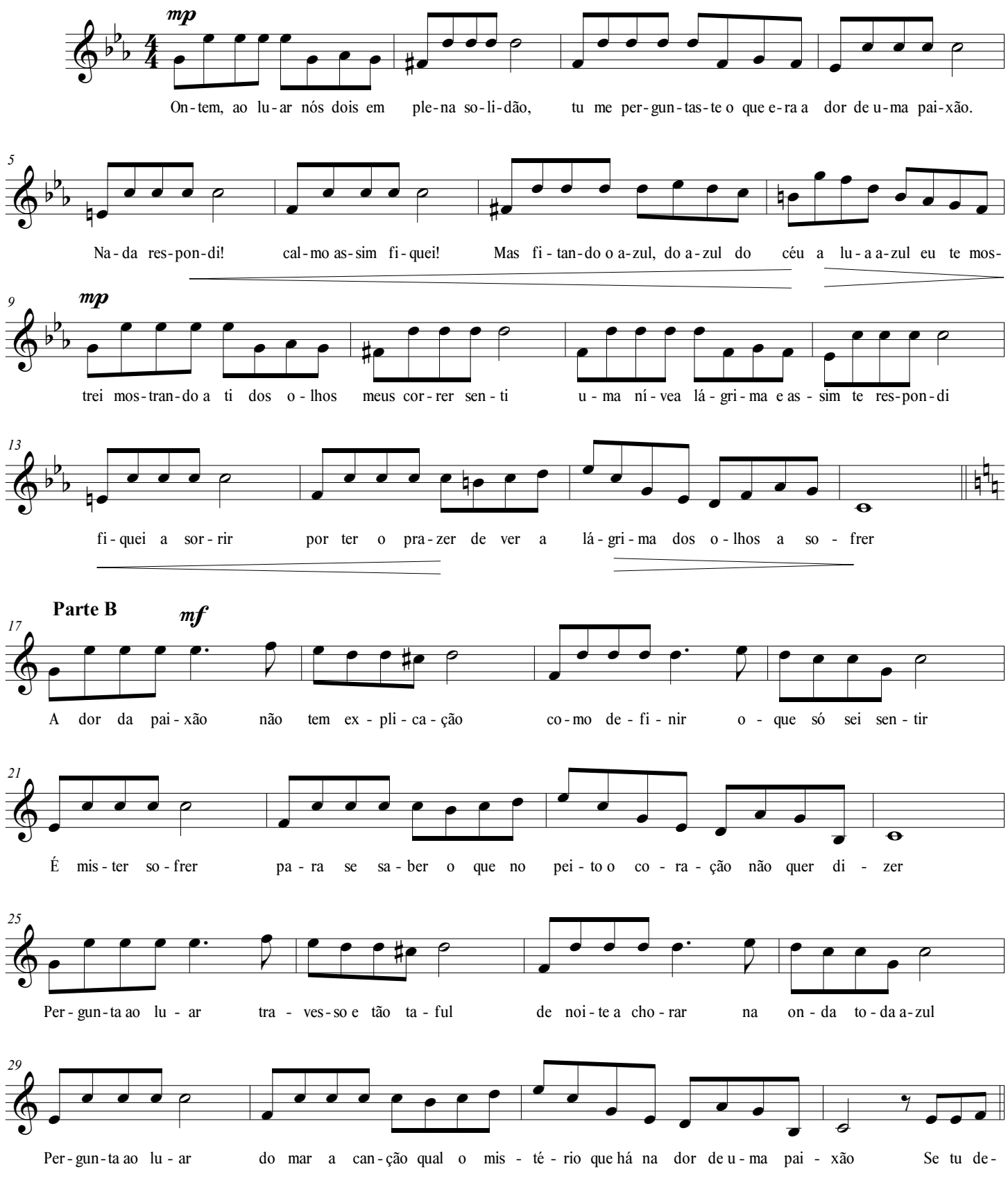
ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2 ed. São Paulo: 2007.

ANEXOS

Ontem, ao luar

Letra: Catullo da Paixão Cearense
Melodia: Pedro de Alcântara

Parte A (1)



Parte C

33 *mp*

se - jas sa - ber o que é o a - mor e sen-tir o seu ca - lor o a-ma-rís - si - mo tra - vor do seu dul-çor

37 *com ternura*

So - be um mon - te a bei - ra mar ao lu - ar ou - ve a on - da so-bre a a - rei - a a la - cri - mar ou - ve o si -

41 *mp*

lên - cio a fa-lar da so - li - dão do ca-la - do co - ra - ção a pe-nar a der - ra - mar os pran-tos seus

45 *f*

Ou - ve o cho - ro pe - re - nal a dor si - len - te u - ni - ver - sal e a dor mai - or que é a dor de Deus

Parte A (2)

49 *mp*

Se tu que - res mais sa - ber a fon - te dos meus ais põe o ou - vi - do a qui na ró - sea flor do co - ra - ção

53

ou - ve a in-quie - ta - ção da me-ren - có - ria pul-sa-ção bus - ca sa-ber quel a ra - zão por-que e-le vi - ve as-sim tão

57 *mp*

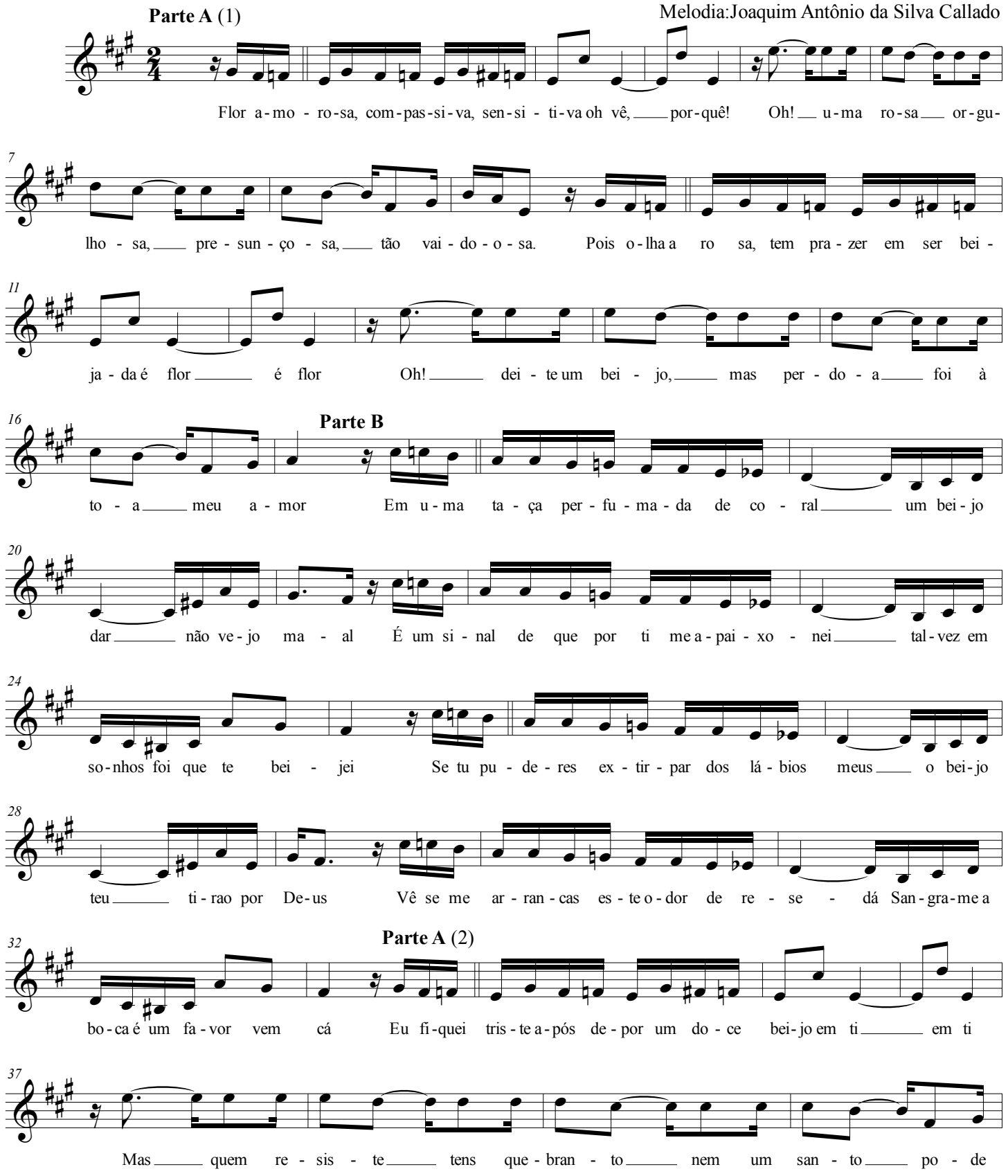
tris-te a sus - pi - rar a pal - pi - tar de - ses - pe-ra-ção a tei - mar de a-mar um in - sen - sí - vel co - ra-ção

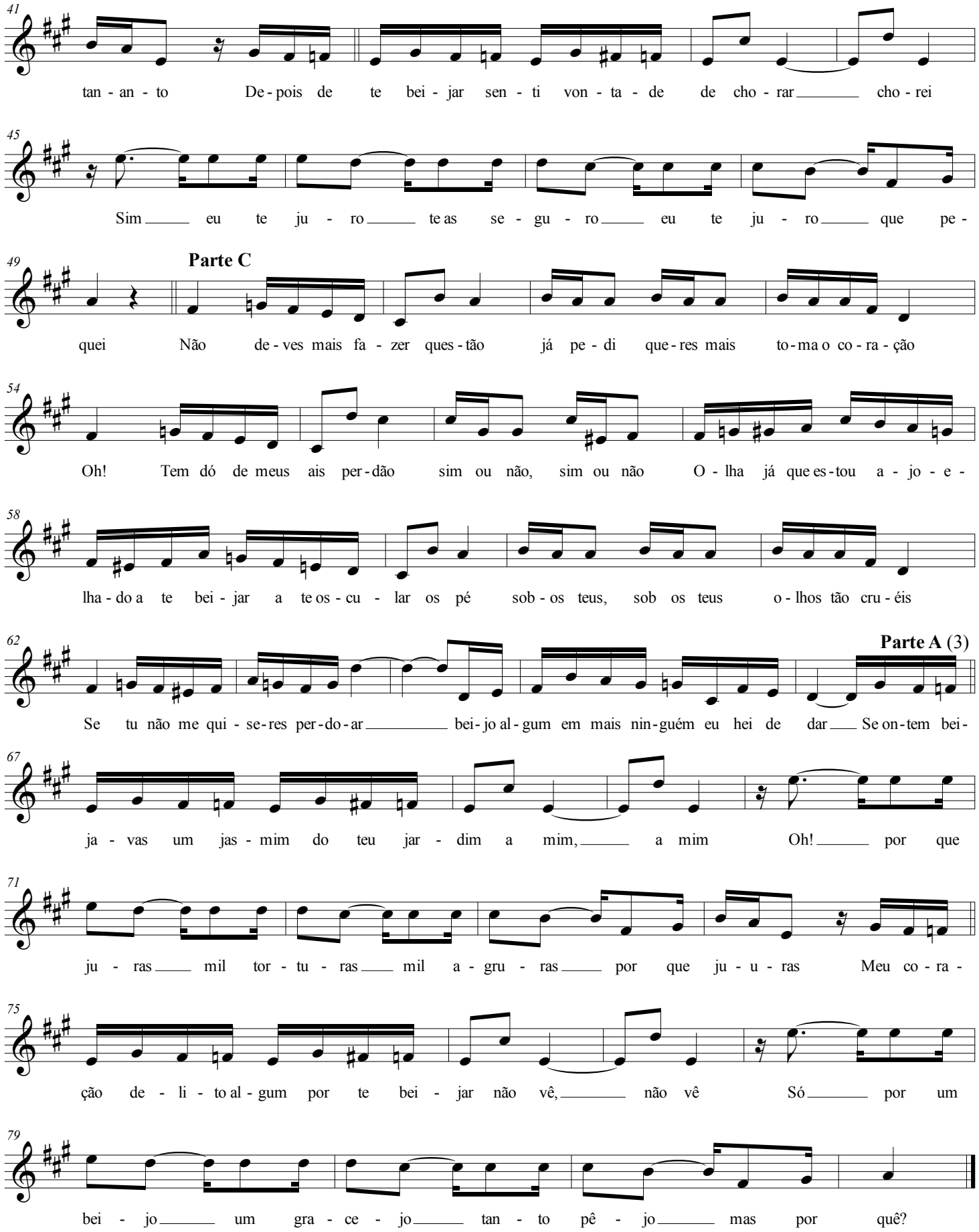
61

que a nin-guém di - rá no pei-to in - gra - to on-de e-le es - tá mas que ao se - pul-cro fa - tal-men-te o le - va - rá

Flor amorosa

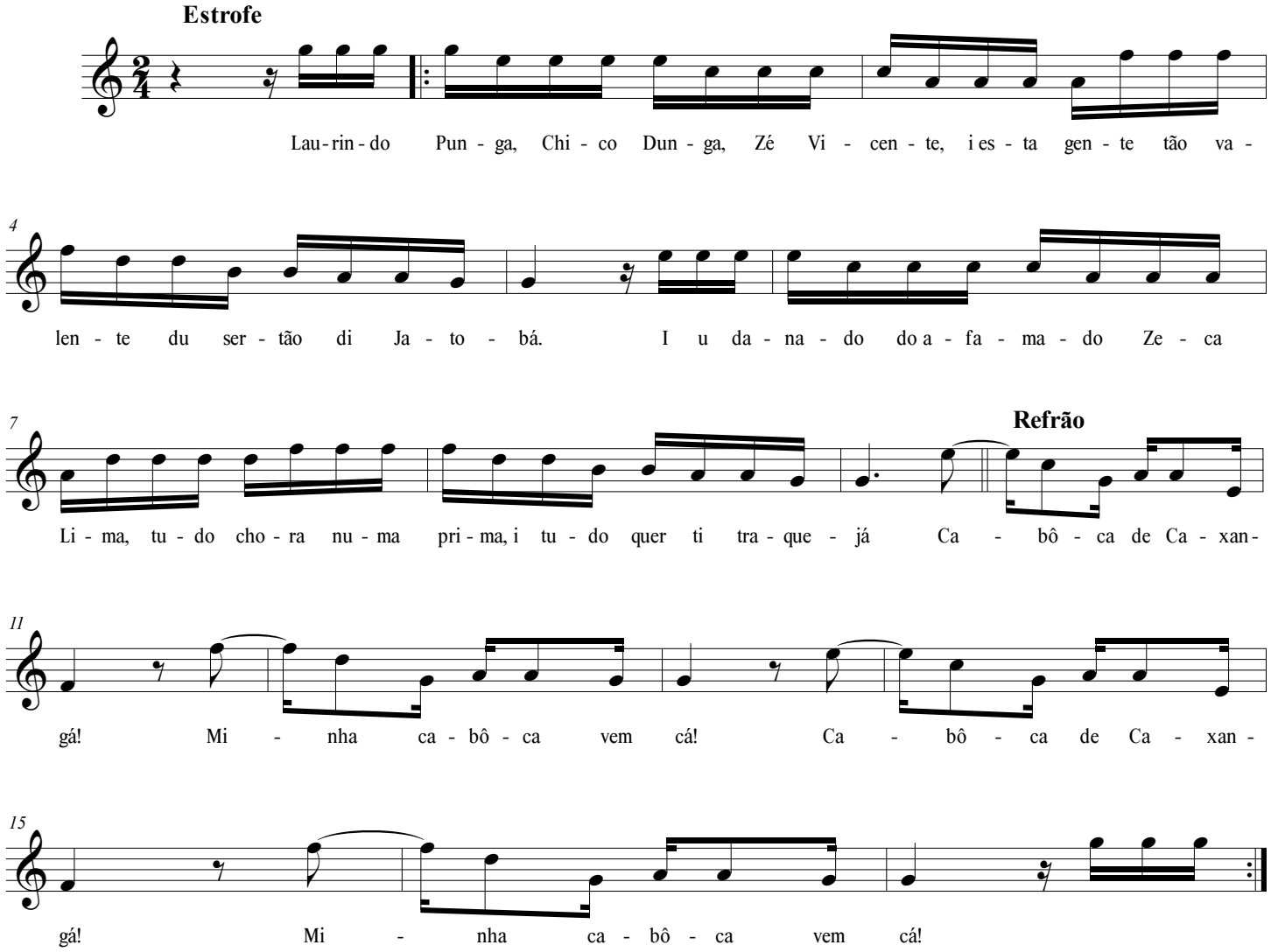
Letra: Catullo da Paixão Cearense
Melodia:Joaquim Antônio da Silva Callado




41
tan - an - to De - pois de te bei - jar sen - ti von - ta - de de cho - rar cho - rei
45
Sim eu te ju - ro te as se - gu - ro eu te ju - ro que pe -
49
Parte C
quei Não de - ves mais fa - zer ques - tão já pe - di que - res mais to - ma o co - ra - ção
54
Oh! Tem dó de meus ais per - dão sim ou não, sim ou não O - lha já que es - tou a - jo - e -
58
lha - do a te bei - jar a te os - cu - lar os pé sob - os teus, sob os teus o - lhos tão cru - éis
62
Parte A (3)
Se tu não me qui - se - res per - do - ar bei - jo al - gum em mais nin - guém eu hei de dar Se on - tem bei -
67
ja - vas um jas - mim do teu jar - dim a mim, a mim Oh! por que
71
ju - ras mil tor - tu - ras mil a - gru - ras por que ju - u - ras Meu co - ra -
75
ção de - li - to al - gum por te bei - jar não vê, não vê Só por um
79
bei - jo um gra - ce - jo tan - to pê - jo mas por quê?

Cabôca de Caxangá

Letra: Catullo da Paixão Cesarense
Melodia: tema folclórico nordestino
adaptado por João Pernambuco



(2)
Quiria vê si essa gente tombém sente
Tanto amô, cumo eu sintí, quando ti vi im Cariri!
Atravessava um regato nu Patáu
I iscutava lá no mato u canto triste du urutau!

Caboca, demônio mau,
Sou triste cumu urutau!

(3)
Há munto tempo, lá nas moita das taquara,
Junto ao monte das coivara, eu não ti vejo tu passa!
Todos us dia, inté a boca da noite,
Eu ti canto uma tuada, lá dibaixo du indaiá.

Vem cá, caboca, vem cá,
Rainha di Caxangá!

(4)
Na noite santa du natá, na encruziada,
Eu ti isperei i discantei inté u rompê da minhã!
Quando eu saia du arraiá u só nascia
I lá na grota já si uvia pipiando a jassanã!

Cabôca, frô da minhã,
Sou triste cumo acauã!

(5)
Vinha trotando pula estrada na mujica...
Vi-te embaixo da oiticica cunversando cum u Mané!
Sintí, cabôca, estremecê, dentro du couro
Arriliado, atrapaiado, u coração du meu quicé.

Cabôca, inda tenho fé
Di fazê figa ao Mané!

(6)
Dizapiei-me da mujica... andei a toa,
Lá na beira da lagoa chorei mais que um chororão
Vinha de longe dus ataio da baixada,
U mugido da boiada qui saía do sertão!

Cabôca sem coração,
Ó rosa deste sertão!

(7)
Eu nessa noite nu mucambo du Zé Mola
Suspirei nesta viola i pru via só di ti!
Laurindo, Pedro, Chico Bode, Nhô Francisco,
Zé Portêra i Zé du Visco, um a um, eu lá venci!

Cabôca, eu morro por ti,
Só pra ti amá eu nasci!

(8)
Im Pajaú, im Caxangá, im Cariri
Im Jaboatão, eu tenho a fama de cantô i valentão!
Eu pego u toro mais bravio, quando im cio,
Cumo ponho im desafio u cantadô logo nu chão!

Cabôca, sem coração,
Ó rosa deste sertão!

(9)
Cabra danado, assubo pula gamelêra,
Cumo a onça mais matrêra, u mais ligêro punagé!
Eu faço tudo, só não faço é mi querê
Teu coração mais ruvinhoso do que u saci-pererê.

Pru quê ti fez Deus, Pruquê,
Da cô das frô dus ipê?

(10)
Mas quando eu canto na viola a natureza
Tu não vê cumo a tristeza mi põi triste i jururu?
Ansim eu canto a minha dô, só quando a noite
Vem fechá todas as frô i abre a frô du imbirussu.

Cabôca, um demônio és tu!...
Ó frô du imbirussu!

UESPI

2014

LITERATURA E MÚSICA: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DAS CANÇÕES *ONTEM, AO LUAR, FLOR AMOROSA E CABÔCA DE CAXANGÁ*, DE CATULO DA PAIXÃO CEARENSE | Fº ADELINO DE S. FRAZÃO

UESPI

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ

UESPI

Universidade Estadual do Piauí

Centro de Ciências Humanas e Letras

Francisco Adelino de Sousa Frazão

LITERATURA E MÚSICA: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DAS CANÇÕES *ONTEM, AO LUAR*, *FLOR AMOROSA* E *CABÔCA DE CAXANGÁ*, DE CATULO DA PAIXÃO CEARENSE.

MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ - UESPI

Teresina-PI
2014