

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS**

ALFREDO WERNEY LIMA TORRES

**A RELAÇÃO ENTRE MÚSICA E PALAVRA:
UMA ANÁLISE DAS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE E TOM JOBIM**

MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

**Teresina - PI
2013**

ALFREDO WERNEY LIMA TORRES

**A RELAÇÃO ENTRE MÚSICA E PALAVRA:
UMA ANÁLISE DAS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE E TOM JOBIM**

Dissertação apresentada ao Mestrado Acadêmico em Literatura do Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual do Piauí, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura, Memória e Cultura, sob a orientação do Prof. Doutor Feliciano José Bezerra Filho.

Todos os direitos reservados. É proibido a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização do autor, do orientador e da universidade.

T6931r Torres, Alfredo Werney Lima.

A relação entre música e palavra : uma análise das canções de Chico Buarque e Tom Jobim / Alfredo Werney Lima Torres. – 2013.

123 f.

Dissertação (pós-graduação) – Programa de Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí – UESPI, 2013.

"Orientador : Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho".

1. Canção popular. 2. Melopoética. 3. Semiótica da Canção. 4. Chico Buarque. 5. Tom Jobim. I. Título.

CDD: 784.098 1

Ficha catalográfica elaborada por F. J. Norberto dos Santos
(Bibliotecário da Universidade Estadual do Piauí – UESPI) CRB-3 1211



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

TERMO DE APROVAÇÃO

ALFREDO WERNEY LIMA TORRES

A RELAÇÃO ENTRE MÚSICA E PALAVRA: UMA ANÁLISE DAS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE E TOM JOBIM

Esta dissertação foi defendida às 09h, do dia 17 de julho de 2013, 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, aprovado com restrições, reprovado).

Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho
Orientador

Prof. Dr. Herom Vargas Silva
1º examinador – USCS

Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho
2º examinador – UESPI

Visto da Coordenação:

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

A meu avô, Alfredo da Costa Lima (in memoriam), o verdadeiro mestre.

Palavra prima
Uma palavra só, a crua palavra
Que quer dizer
Tudo
Anterior ao entendimento, palavra

Palavra viva
Palavra com temperatura, palavra
Que se produz
Muda
Feita de luz mais que de vento, palavra

(Chico Buarque)

Como o arco que vibra tanto para lançar longe a flecha, como pra lançar perto o som: a voz humana tanto vibra pra lançar perto a palavra, como pra lançar longe o som musical. E, quando a palavra falada quer atingir longe, no grito, no apelo e na declamação, ela se aproxima caracteristicamente do canto e vai deixando aos poucos de ser instrumento oral para se tornar instrumento musical.

(Mário de Andrade)

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a toda minha família pelo apoio de sempre, em especial aos meus pais, Francisco Barbosa Torres e Francisca Maria de Jesus Lima Torres.

À Raimunda Maria de Lima (avó), fonte de sentido.

Ao meu orientador Feliciano Bezerra, pelas importantes contribuições e sugestões.

À CAPES, pelo incentivo dado a minha pesquisa.

À professora Marly Gondim, grande estudiosa das relações entre música e literatura, pelo apoio intelectual e pela indicação bibliográfica.

Ao professor e irmão Wanderson Lima, pelas valiosas sugestões e correções.

Aos “meus caros amigos” da música, Dimas Bezerra, Severino Santos, Pizeca, Juroba, Pedro Felipe e Família Valeriano, Emanuel Nunes, Adelino Frazão, Beto Boreno, Gilson Fernandes, Wilker Marques, Victor Carvalho, Ravi Anael, Láyros Lima (irmão), Bruno Farias, Chicão Batera, Ravel Rodrigues, José Rodrigues, Maria Bezerra, Paulo Dantas, Vitor de Medeiros, Vazinho, Saquá e Dôga (Os Olivêra), Adriano Monteiro, Josemir, “Orquestra de Violões de Teresina”, Neto Tenório, Igor Lima, Euclides Valença, Natan Ferreira, Dodô Valença, Davi Solano, Ranildo Lopes, Wilton César, Dedé, Francisco, Carlinhos, Domingos, Geraldo Brito, Elládio Jardas, Jorjão, Sivuquinha e Aloísio César.

Aos meus avós paternos, Ernestina Torres e Antonio Barbosa Lima, pela simplicidade e carinho.

A todos os professores que contribuíram para a minha formação, em especial: Paulo de Tarso Libório, Antônio José, Etevalda Oliveira, Marly Gondim, Socorro Rios Magalhães, Vladimir Silva, João Berchmans, Iracy Lima, Aracy Lima, Jane Moreira, João Paulo Macedo, Socorro Baptista, Erisvaldo Borges, Evaldo Passos, Emanuel Nunes, Maria Aparecida, Teotônio Rodrigues.

Aos “meus caros amigos” da Literatura, Herasmo Braga, Adriano Lobão, Alexandre Bacelar, Ranieri Ribas, Ruimar Batista, João Kennedy Eugênio, Fabrício Flores, Misael Rodrigues (in memoriam), Laís Romero e demais colegas do Mestrado.

Aos “meus caros amigos” da sétima arte e do Clube de Vídeo “Olho Mágico”, Eduardo Sousa, Francisvaldo, Luciana Soares, Alan Sampaio (in memoriam), Cícero Filho, Alderon Marques.

À minha prima Denise de Sousa Lima, “com açúcar e com afeto”, pelo apoio no estudo da língua inglesa.

A todos os amigos do Instituto Federal do Piauí (Campus Floriano-PI).

Às amigas Silvana Ferreira e Daíse Cardoso, pela imensa contribuição na elaboração das figuras e das partituras que compõem este trabalho.

À Andreia Maykeline, Josinete e toda a família, pela força que sempre me deram.

Aos amigos e amigas do Centro de Ensino “Artur da Costa e Silva”, no estado do Maranhão, pelo companheirismo e pela alegria irradiante.

Aos meus dois times do coração “Sport Club Corinthians” e “Ferrugem Futebol Clube”, principalmente aos jogadores-amigos Alberto Salviano, Breno, Roberto, Romário, Casimiro, Leandro, Ádan, Ricardinho, Wendel, Wyre, Tilu, Marcelo, Luis Ângelo, Zezinho, João, Zé Alfredo.

Aos amigos Wellyton Paraíba, Alexandre Gabriel (in memoriam), Silvana Lima e família, Francisco das Chagas Barbosa, Professor Gildásio Guedes, Lindomar Pereira, Walterly Barbosa, pela presença amiga.

Ao grande Francisco Filho (in memoriam), gente humilde, pela alegria gratuita e pelos assovios melodiosos “cantando coisas de amor”.

Aos meus amigos de luta e militância, que têm “voz ativa” para nosso destino mudar, Madalena Nunes, Zilton, Patrícia Lima (irmã), Gisvaldo Oliveira e Claudete, Jonas Rodrigues, Wesley Rodrigues, Alberto Monção, Adriana Sousa, Suely Rodrigues, Norma Suely, Adalberto Pereira, Antônio Pereira.

Às minhas tias e tios de Valença-PI, pelos ensinamentos valorosos.

Aos professores e amigos Jonas Moraes e Maria José, pelas sugestões de livro, pela dedicação e por “todo sentimento” que sempre tiveram por mim.

Aos amigos da Quadra 240 (Bairro Dirceu II), com seus personagens místicos que entornam poesia em cada paralelepípedo do chão.

Aos meus sobrinhos Arthur, Eduarda, Ícaro e Ana Vitória, por me ajudarem a valorizar cada vez mais essa “aventura maravilhosa” que é a vida.

A Henrique Lima, Ícaro de Hollanda e Gissela Lima, afilhados.

A todos os grandes cancionistas, intérpretes e instrumentistas brasileiros: Chico Buarque, Cartola, Noel Rosa, Tom Jobim, Milton Nascimento, Gilberto Gil, Caetano Veloso, João Gilberto, Djavan, Edu Lobo, Luiz Gonzaga, Moacir Santos, Lenine, Egberto Gismonti, Pixinguinha, Dorival Caymmi, Leila Pinheiro, Ná Ozzeti, Elis Regina, Chico César, Arnaldo Antunes, Vinicius de Moraes, Donga, Sinhô, Raphael Rabêlo, Raul Seixas, Baden Powell, Dilermando Reis, Garoto, João Pernambuco, Catulo da Paixão, que encantam o mundo com suas sonoridades.

RESUMO

Esta dissertação objetiva estudar as relações entre palavra e música na canção popular brasileira. Para tanto, escolhemos a obra de Chico Buarque e Tom Jobim, dois importantes compositores da história da música popular brasileira, por terem dilatado as possibilidades de articulações entre o sistema de signos verbal e o musical. Das canções compostas em parceria por eles, selecionamos três (“Retrato em branco e preto”, “Imagina” e “Sabia”), pelo fato de que nelas a relação entre letra e melodia mostrou-se de forma mais patente. Tomamos como base os estudos de *melopoética* de Solange Ribeiro de Oliveira e, principalmente, a *semiótica da canção*, teoria erigida pelo músico e professor Luiz Tatit. Estas teorias nos permitiram compreender a construção de sentido do discurso dos dois cancionistas de forma mais coesa e abrangente. Isto porque, em nossa análise, contemplamos tanto os elementos linguísticos quanto os musicais, pois entendemos que a leitura de um texto de uma canção fora da sua estrutura musical pode gerar efeitos de sentido diferentes de quando a ouvimos com todos os seus componentes. A partir da audição analítica das canções selecionadas e da pesquisa bibliográfica, pudemos perceber que as composições de Chico Buarque e Tom Jobim se pautam por uma rigorosa articulação entre palavra e música, o que gera uma organicidade estética, um resultado estilístico homogêneo. Além disso, trata-se de composições que dialogam intensamente com a moderna literatura brasileira, mormente no que concerne ao uso de coloquialismos e prosaísmos, à busca de uma simplicidade, à utilização de uma linguagem mais concisa e visual e a inserção da ironia e da paródia.

PALAVRAS-CHAVE: Canção popular. Melopoética. Semiótica da canção. Chico Buarque. Tom Jobim.

ABSTRACT

This work aims at studying the relations undertaken between word and music in Brazilian popular song. Therefore, we chose the works of Tom Jobim and Chico Buarque, two fundamental composers in the history of MPB (Brazilian Popular Music), for having expanded the possibilities of articulation between the system of verbal and musical signs. Out of all the songs they composed we selected three ("Retrato em Branco e Preto", "Imagina" and "Sabiá"), by the fact that in them the relation between lyrics and melody proved more patent. We have taken as basis the studies of Solange Ribeiro de Oliveira on melopoetics, and especially the semiotic of the song, theory raised by the musician and professor Luiz Tatit. The theories used allowed us to understand the meaning construction of the speech of the two composers more cohesive and comprehensive. This is because, in our analysis, we contemplate both the linguistic and musical elements, we understand that reading a text of a song out of its musical structure may generate effects of meaning different from when we listen to it with all its components. From the analytical hearing of the selected songs and bibliographical research, we realized that the work of Tom Jobim and Chico Buarque is guided by a strict connection between word and music, which generates an aesthetic organicity, a homogeneous stylistic result. Furthermore, they are compositions which dialogue intensely with the modern Brazilian literature, especially with regard to the use of colloquialisms and prosaisms, the search for simplicity, the use of a more concise and visual language and the insertion of irony and parody.

KEYWORDS: Popular music. Melopoetics. Semiotic of the song. Chico Buarque. Tom Jobim.

SUMÁRIO

CAPÍTULO I- INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO II - A RELAÇÃO DA LITERATURA COM OUTROS SISTEMAS SEMIÓTICOS	15
2.1 <i>OS SONS, AS CORES E OS PERFUMES SE HARMONIZAM: A UNIDADE DAS ARTES</i>	17
2.2 A RELAÇÃO ENTRE MÚSICA E PALAVRA.....	18
2.3 A CANÇÃO POPULAR NO BRASIL: A CONSOLIDAÇÃO DE NOSSAS SONORIDADES.....	23
2.4 ENTRE A <i>PAUTA</i> E A <i>PENA</i> : DIÁLOGOS ENTRE A MPB E A LITERATURA MODERNA DO BRASIL.....	28
2.5 A SEMIÓTICA E O ESTUDO DA CANÇÃO POPULAR.....	41
CAPÍTULO III – UMA PALAVRA SÓ, A CRUA PALAVRA: O PROCESSO DE COMPOSIÇÃO DAS CANÇÕES BUARQUENAS E JOBINIANAS	48
3.1 <i>PEDRO PEDREIRO</i> E SUA CONSTRUÇÃO: MODERNISMO, MÚSICA E PALAVRA NAS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE.....	48
3.1.1 A MÚSICA DAS PALAVRAS.....	61
3.2 <i>UM SAMBA DE UMA NOTA SÓ</i> : TOM JOBIM E A LITERATURA MODERNA BRASILEIRA.....	65
CAPÍTULO IV - TIJOLO POR TIJOLO NUM DESENHO MÁGICO: UMA ANÁLISE DAS CANÇÕES “RETRATO EM BRANCO E PRETO”, “SABIÁ” E “IMAGINA”...	75
4.1 <i>UM NÓ LUMINOSO E INEXTRICÁVEL</i> : A PARCERIA ENTRE CHICO BUARQUE E TOM JOBIM.....	75
4.2 LETRA E MÚSICA EM <i>RETRATO EM BRANCO E PRETO</i> : UM DISCURSO ISOTÓPICO.....	80
4.3- UM SABIÁ DESAFINADO.....	90
4.4 O DESENHO LÚDICO DAS PALAVRAS E DA MÚSICA EM “IMAGINA”.....	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
REFERÊNCIAS	119

CAPÍTULO I- INTRODUÇÃO

A canção popular, um sistema de comunicação artística que, consoante às ideias de Luiz Tatit (2004), dominou o século XX no Brasil, tornou-se a forma musical que se consolidou na história de nossas sonoridades. Ademais, trata-se de um importante veículo de expressão de nossas ideias e de nossa pluralidade cultural. Embora esta forma de composição tenha sido abordada frequentemente pelos estudos de música, ainda percebemos muitas lacunas no que se refere à articulação da dimensão textual (poética) com a dimensão musical (melódica). Isto é, a maioria dos estudos que abordam a canção popular não o fazem de uma forma mais imanente, em que se observe a construção do sentido a partir da articulação entre elementos verbais e musicais.

A música popular brasileira desempenha um papel central na formação sociocultural de nosso povo e, por este motivo, tornou-se um fértil campo de estudos sociológicos, antropológicos e históricos. Por isso, o que existe, em grande número, são as pesquisas que abordam apenas o *plano do conteúdo*, separando este dos componentes formais e expressivos do texto poético-musical. Sabemos que um dos motivos desta lacuna é porque se trata de uma tarefa que exige do analista um instrumental teórico capaz de investigar, ao mesmo tempo, os elementos construtores da arte literária e da arte musical.

As correspondências entre texto poético e música têm gerado discussões férteis no Brasil, sobretudo após o surgimento de correntes literárias como Romantismo e o Simbolismo – estilos de época que, em geral, estão mais voltados para as faturas de expressão musical do que para a criação de uma lógica da sintaxe linguística. O surgimento de gêneros musicais como a bossa nova, no final da década de 1950, também aproximou escritores acadêmicos e cancionistas populares, possibilitando uma troca mútua de experiências estéticas e abrindo novos campos de estudos literários/ musicais.

Em nossa pesquisa, selecionamos dois compositores cariocas, Tom Jobim e Chico Buarque, responsáveis, em parte, pela modernização estilística e pela expansão de significados da canção brasileira. O primeiro destes músicos – consagrado como um dos estruturadores da bossa nova – criou em suas composições uma linguagem pouco explorada pela chamada MPB: melodias não-harmônicas, harmonias dissonantes que buscam se desvencilhar das amarras do binômio da música tonal (tensão/ repouso), constantes modulações e arranjos de grande expressividade com a utilização reduzida de notas. O segundo alargou a dimensão poética da relação música/ palavra, através da composição de

melodias e letras ao mesmo tempo complexas e comunicativas (muitas delas com grande capacidade narrativa e teatral, embora sendo canções de curta duração), inseridas numa relação equilibrada entre as hierarquizações prosódicas e melódicas.

A escolha dos dois cancionistas se deu pelo fato de termos um estreito contato com a música popular brasileira, por meio de apresentações musicais, audição seletiva, participações em congressos e em festivais de MPB. E, como se pode notar, o trabalho de Chico e Tom está entre os mais bem elaborados do nosso cancionário, principalmente no que se refere à articulação entre *melos* e *logos* – daí a seleção destes dois compositores. Ainda na época da graduação, a obra de Chico e Tom nos provocou inquietações e despertou nosso interesse sobre o processo de estruturação poético-musical.

A parceria de Chico Buarque e Tom Jobim, que se conheceram por meio de Aloysio de Oliveira, deu-se a partir de 1968, com a canção “Retrato em Branco e Preto”, antes intitulada “Zíngaro” – uma peça instrumental de autoria apenas de Tom Jobim. Além desta canção, os músicos cariocas criaram outras composições conjuntamente, que estão dentre as canções mais apreciadas do nosso repertório popular, como “Anos dourados”, “Eu te amo” (canção presente no filme homônimo de Arnaldo Jabor, de 1981), “Sabiá” (vencedora do “III Festival Internacional da Canção”, em 29 de setembro de 1968).

As canções de Chico Buarque de Hollanda e Tom Jobim ocupam uma posição privilegiada em nossa música popular brasileira. Entendemos que a parceria formada por estes dois artistas não pode ser vista como apenas um encontro de amigos que gostavam de fazer música conjuntamente. Há, visivelmente, um projeto estilístico traçado na feitura de suas obras. São canções que, em linhas gerais, alargam o universo de possibilidades existentes na relação texto/ música, pois buscam explorar os variados recursos da nossa língua e as variadas sonoridades da música popular brasileira, em consonância com elementos da música norte-americana (jazz) e com elementos da tradição europeia (a chamada “música erudita”). Os compositores utilizam muitos materiais colhidos na tradição da nossa MPB, como os sambas de Noel Rosa e Ismael Silva, porém realizam “algumas operações de reconsideração e de reutilização de materiais anteriores com o propósito reavaliativos, que possam extrair daí valores de invenção” (BEZERRA, 2004, p. 56).

O objetivo central de nossa pesquisa é realizar um estudo, com base na semiótica da canção, acerca das relações entre palavra e música nas canções “Imagina”, “Retrato em branco e preto” e “Sabiá”, de Chico Buarque e Tom Jobim, e verificar quais efeitos de sentidos são gerados a partir dessa ligação entre os dois sistemas semióticos (melodia e letra). Objetivamos também estudar as relações entre literatura e música (especificamente a literatura

moderna e a música popular brasileira), para compreendermos de forma mais abrangente o discurso musical dos dois cancionistas brasileiros.

A escolha das canções se justifica pelo fato de se tratar de obras em que a articulação entre palavra e música está mais evidenciada. Isto é, nessas composições a palavra e a melodia formam uma unidade estilística e se encontram perfeitamente equilibradas. Além disso, trata-se de canções (em especial “Sabiá”) nas quais notamos mais claramente um diálogo travado com a literatura brasileira, seja por meio da intertextualidade explícita ou pela sintonia entre o *modus operandi* da letra e dos poemas modernos. Com isso, não queremos afirmar que outras composições de Chico Buarque e Tom Jobim não possuem essa unidade entre texto e música, mas é que esta relação se dá de uma forma menos patente.

A partir de constantes leituras e observações, levantamos a hipótese de que as canções de Chico Buarque e Tom Jobim, se analisadas em seus aspectos musicais e literários, possuem uma rigorosa unidade entre texto e música, um resultado estético homogêneo. Estes componentes, ao se unirem, geram variados efeitos de sentido no interlocutor – efeitos estes que só nos são perceptíveis por meio de uma leitura que contemple a dimensão literária e musical da canção. Além disso, as canções dos compositores de “Anos dourados” dialogam intensamente com a nossa literatura moderna (em especial Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Manuel Bandeira). Esta reconstrução criativa pode ser observada nas melodias com poucas notas (porém, muito expressivas musicalmente), na voz cantada sem dramatismos e exageros (a bossa-nova é um exemplo), na concisão, na capacidade de síntese poética das letras e na inserção do cotidiano e do prosaico no conteúdo das composições.

Entendemos que, através da presente pesquisa, podemos contribuir para enriquecer os estudos da canção popular no que se refere à articulação dos componentes do texto literário e da música. Muitos pesquisadores da arte dos sons costumam tratar a nossa música popular, em especial as canções, como se ela estivesse desligada da história do país e, principalmente, da nossa cultura literária. Outros pesquisadores da área da literatura acadêmica, por sua vez, procuram entender o discurso da música popular tão-somente através da observação das letras (totalmente separadas do contexto do arranjo, da melodia, da harmonia e da interpretação musicais). Tais modelos de análises são, quase em sua totalidade, insuficientes para que compreendamos a complexidade e a polifonia de discursos que possui nossa MPB. Como nos afirmara Sylvia Helena Cyntrão (2004, p. 21), “a leitura independente da letra de uma canção pode provocar impressões diferentes da que provoca sua audição”.

A presente pesquisa também se torna relevante porque contribui para que entendamos, de maneira mais substancial, a nossa formação histórica e cultural, a partir das canções populares, que, ao contrário do que se vê em outras culturas, tornou-se o veículo de comunicação por excelência de nosso país. Nesse sentido, o estudo da MPB pode contribuir, sobremaneira, para que façamos uma avaliação sobre nosso modo de pensar a cultura do país e sobre nossa maneira de atuar como seres transformadores da realidade social.

No primeiro capítulo desse trabalho, realizaremos um estudo das relações entre texto literário e música, baseado nos métodos da literatura comparada. Primeiramente, trataremos da relação da literatura com outros sistemas semióticos, como a pintura, o cinema, dentre outros. Logo depois, trataremos das inter-relações entre palavra e música – apoiados nos estudos de *melopoética* da pesquisadora Solange Ribeiro de Oliveira (2002), no qual enfatizaremos a fusão desses dois sistemas de signos, que é a canção. Para uma compreensão mais abrangente e orgânica da canção no Brasil, realizaremos um estudo de sua importância como veículo de comunicação e das conexões entre a música popular brasileira e a literatura moderna. Nesse sentido, mostraremos os diversos movimentos estéticos da MPB e o diálogo travado com a estética dos escritores modernos. Encerraremos o capítulo com um exame da teoria semiótica da canção, desenvolvida por Luiz Tatit, no qual mostraremos os avanços teóricos conquistados por este método de análise, que será fundamental para a leitura que faremos das canções de Chico Buarque e Tom Jobim.

No segundo capítulo, discutiremos a relação entre palavra e música nas composições de Chico Buarque. Verificaremos também os diálogos existentes entre as letras buarquianas e os escritores modernos, em especial Carlos Drummond de Andrade. Posteriormente, faremos um estudo dos elementos estéticos da obra de Tom Jobim, no qual observaremos as relações entre a literatura moderna e as canções “Lígia” e “Águas de março”, obras consagradas do repertório jobiniano.

No terceiro capítulo, iniciaremos com um breve histórico da parceria entre os dois músicos, além de tratar, especificamente, de questões estéticas presentes em suas canções (mais precisamente: os elementos estéticos em comum na “dicção”¹ de cada compositor). Em seguida, realizaremos a análise das canções escolhidas “Retrato em branco e preto”, “Sabiá” e “Imagina”. Nossa análise será baseada na semiótica da canção (na qual apresentaremos a letra

¹ Conceito desenvolvido por Luiz Tatit, em sua obra “O cancionista: compositores de canção do Brasil”. Tatit chama de “dicção” o modo de cada compositor produzir seus efeitos de sentido através das articulações que faz entre palavra e melodia. Isto é, a maneira de cantar, de gravar, de dizer o que diz e, principalmente, a maneira de compor (TATIT, p. 11).

inserida em um diagrama que nos fornecerá o desenho melódico da composição) e nos estudos de *melopoética*, em que procuraremos estudar a construção de sentido do texto poético-musical e os efeitos de sentido gerados pela articulação entre palavra e música.

CAPÍTULO II - A RELAÇÃO DA LITERATURA COM OUTROS SISTEMAS SEMIÓTICOS

2.1 OS SONS, AS CORES E OS PERFUMES SE HARMONIZAM: A UNIDADE DAS ARTES.

Como ecos longos que à distância se matizam
 Numa vertiginosa e lúgubre unidade,
 Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,
 Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.

(*Charles Baudelaire*, Trad. de Ivan Junqueira).

Os estudos de literatura comparada são de grande importância para a ampliação do alcance das análises literárias. Embora saibamos que os primeiros estudos dessa área estiveram voltados para a relação da literatura de um país com a de outros países – no qual se investigavam, principalmente, o estudo das fontes e das influências – podemos afirmar que eles possibilitaram a abertura para o estudo da relação da literatura com outras formas de expressão humana. Tânia Carvalhal (2010, p. 74), ao discutir sobre as concepções mais atualizadas dessa área, atesta que a literatura comparada “é uma forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística”. Nessa perspectiva, a literatura passa a ser estudada não só através da relação que trava com outras literaturas, mas também da articulação que empreende com outros sistemas semióticos. Fato este que foi negligenciado por muitos estudiosos da arte literária, conforme nos mostra Luiz Piva (1990, p.17):

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?

É a partir dessa visão que procuramos empreender um estudo das relações existentes entre o texto literário e a música. Compreendemos que se trata de dois sistemas semióticos distintos, mas é notório o fato de que eles constituem uma relação em que um pode afetar ao outro, interpenetrarem-se, ou mesmo se fundirem. Uma dessas formas de fusão é exatamente

a canção popular, um dos veículos de comunicação de maior relevância para a cultura artística brasileira.

No tocante à relação que há entre diferentes formas de expressão artística, sabemos que se trata de um fenômeno percebido desde a Antiguidade Clássica, época em que o vínculo entre as artes “se afirmavam não só pela identidade de assunto, mas ainda pela semelhança no tratar os temas” (PIVA, 1990, p.18). Horácio (2007, p.65), por exemplo, em sua *Ars Poetica* já revelava uma visão dialógica no que diz respeito à poesia e às outras artes: “A poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te põe mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico”.

Solange Ribeiro Oliveira (2002), em *Literatura e Música*, afirma-nos que muitos artistas procuraram criar e desenvolver suas artes, a exemplo do movimento impressionista, através do “apelo simultâneo a todas as diferentes formas de apreensão sensorial” (p.22). Ela ainda nos afirma que “é inegável a existência de elementos comuns às artes, ilustrada, por exemplo, pela narrativa, presente não apenas em textos verbais, mas também em quadros, murais, espetáculos de dança e mímica, e cinema” (OLIVEIRA, 2002, p. 26). Um exemplo desse desejo de se apreender as sensações advindas das expressões artísticas está na obra de Charles Baudelaire, especificamente em seu poema “Correspondências”. O escritor francês trata da experiência da totalidade da percepção, em que todas as sensações convergem para um mesmo caminho, no qual “os sons, o perfume e as cores se harmonizam” (BAUDELAIRE, 1985, p. 127). Acreditamos que essa metáfora pode ser estendida para as relações entre os sistemas de signos da arte, pois as artes, muitas das vezes, procuram afetar nossa totalidade de sentidos, instigando-nos a perceber e compreender o mundo em sua plenitude.

Há pesquisadores que acreditam que as artes possuem uma origem comum e, por este motivo, elas têm muitas afinidades estruturais. A música e a literatura, por exemplo, para estudiosos como Segismundo Spina (1982, p. 17), endossando as ideias de Jules Combarieu, nasceram juntas e só depois se especializaram. O pesquisador português nos afirma, em seu importante ensaio *Na madrugada das formas poéticas*, que “a associação das três artes – A Música, a Poesia e a Dança – é íntima e estereotipada no canto mágico, é um instrumento das manifestações religiosas da comunidade” (ibidem). Spina (1982, p. 80) compreende o *ritmo* como um elemento constituidor destas diferentes formas artísticas:

Dentre todos os caracteres genéticos das artes fonéticas e da coreografia, está em primeira linha o ritmo. Ele é o substrato da Música e da Dança. O conto, a narração mítica primitiva, foi-se desvencilhando gradativamente do elemento rítmico, tão dominante na literatura primitiva. Mas permaneceu na poesia até os nossos tempos. A poesia deve à Música em seu período ancilar as suas leis constitutivas.

Na visão de alguns semioticistas, a exemplo de Roland Barthes, essa relação de afinidade estrutural entre os sistemas semióticos (pintura, desenho, música, arquitetura, literatura, etc.) decorre do fato de as linguagens artísticas não-verbais serem baseadas na organização da linguagem verbal. Esta linguagem seria, nessa perspectiva, um denominador comum em todas as formas de expressões artísticas. Em sua obra *Elementos de Semiologia*, Barthes (2006, p. 12) argumenta sobre essa questão:

Objetos, imagens, comportamentos podem significar, claro está, e o fazem abundantemente, mas nunca de uma maneira autônoma; qualquer sistema semiológico repassa-se de linguagem. A substância visual, por exemplo, confirma suas significações ao fazer-se repetir por uma mensagem linguística (é o caso do cinema, da publicidade, das historietas em quadrinhos, da fotografia de imprensa etc.), de modo que ao menos uma parte da mensagem icônica está numa relação estrutural de redundância ou revezamento com o sistema da língua; quanto aos conjuntos de objetos (vestuário, alimentos), estes só alcançam o estatuto de sistemas quando passam pela mediação da língua, que lhes recorta os significantes (sob a forma de nomenclaturas) e lhes denomina os significados (sob a forma de usos ou razões); nós somos, muito mais do que outrora e a despeito da invasão das imagens, uma civilização da escrita. Enfim, de um modo mundo mais geral, parece cada vez mais difícil conceber um sistema de imagens ou objetos, cujos *significados* possam existir fora da linguagem: perceber o que significa uma substância é, fatalmente, recorrer ao recorte da língua: sentido só existe quando denominado, e o mundo dos significados não é outro senão o da linguagem.

Pesquisadores, como José Roberto do Carmo (2007, p. 30), endossando o pensamento de Barthes, sustentam a ideia de que os instrumentos surgiram como uma forma de imitar a voz humana. O instrumento, como o aparelho fonador, “é também dotado de um conjunto energético, onde são produzidos sons com altura, duração e intensidade. Ele dispõe igualmente de um conjunto ressoador que amplifica e modifica os sons provenientes do conjunto energético”. Nesta afirmação está latente a ideia de que a música instrumental possui uma narrativa que pode ser equiparada estruturalmente com a linguagem verbal, uma vez que há uma afinidade estrutural entre a voz e o instrumento. Os sons provenientes dos instrumentos musicais seriam uma espécie de “fala” – o que retoma a ideia da semiótica (pelo

menos, de boa parte dos estudiosos dessa área) de que os sistemas artísticos não-verbais são construídas de forma semelhante ao discurso verbal.

A literatura e o cinema também são artes que sempre mantiveram variadas relações. Não só no que se refere à relação entre a estrutura narrativa do romance e a estrutura do filme, fato visível na maior parte dos filmes de tradição hollywoodiana, mas também no tocante ao diálogo empreendido entre a escrita fragmentada e composta através de sucessão de montagens de alguns escritores contemporâneos e a arte cinematográfica – como é o caso do próprio Chico Buarque em seu primeiro romance, *Estorvo*. Por sinal, o compositor de *Construção* é um exemplo de artista que mescla variadas linguagens em sua obra. Leila Cristina Barros (2008, p. 21) disse-nos, acertadamente, que em muitas letras musicais desse compositor há uma linguagem narrativa, com história e personagens, assim como também há uma grande poeticidade em vários momentos de sua prosa. E a pesquisadora ainda complementa suas ideias, afirmando que, em Chico Buarque, “um dos aspectos que mais chama a atenção, certamente, é a linguagem cinematográfica dos seus romances, nos quais há um forte predomínio do olhar”. (ibidem).

O fato é que acreditamos ser de grande importância o estudo das relações entre as artes para que compreendamos, de forma mais substancial e orgânica, a construção do discurso empreendido pelas diferentes sistemas semióticos. É notório o fato de que, muitas vezes, para compreendermos um poema de forma mais abrangente, necessitamos buscar conhecimentos oriundos da música. Em outras ocasiões, precisamos conhecer literatura para nos aprofundarmos na leitura de um determinado filme ou de uma peça musical. Nossas ideias se afinam com as observações de Solange Ribeiro, para quem “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” (OLIVEIRA, 2002, p. 39-40).

2.2 A RELAÇÃO ENTRE MÚSICA E PALAVRA

Música e palavra, como defendem alguns pesquisadores², já nasceram em simbiose, fenômenos inseparáveis. Posteriormente, através de um processo de especializações das artes, elas passaram a ter vida própria. Basta lembrarmos que, nas primeiras épocas da literatura

² Dentre estes pesquisadores, destacamos Jules Combarieu e Segismundo Spina (1982).

portuguesa (no século XII), encontramos a figura do trovador – artista que representa esse conluio entre o verbal e o musical. Fidalgo de origem humilde que desempenhava, ao mesmo tempo, o papel de poeta e compositor musical. O fato é que a literatura em língua portuguesa – e mesmo toda a literatura ocidental, na visão dos defensores da ideia de que a literatura e a música formavam o mesmo sistema de signos – já nasceu híbrida (palavra e melodia). Daí a adoção, em épocas posteriores, de uma terminologia em comum para as duas expressões artísticas: frase, período, cadência, timbre, ritmo, tema, *leitmotiv*, como nos mostram os estudos de Segismundo Spina (1982). Luiz Piva (1990, p. 102), no mesmo compasso, afirma-nos que:

A interpenetração da música e da literatura é indiscutível. Processos da composição musical como o contraponto, o leitmotiv, o staccato, a aglomeração, a interrupção, o retardamento, a repetição controlada e distribuída de curtas sequencias de sonoras, podem ser vistos na literatura. [...] Música e literatura vinculam-se muitas vezes de modo estreito. A notação musical inspirou-se certamente na literária. O dar forma escrita a conjunto de sons contribuiu para periodizar, frasear, pontuar a música.

Para o pesquisador³, como se pode observar em seu enunciado, 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). E ainda argumenta, na conclusão de sua pesquisa, que “as formas musicais parecem ter exercido maior influência que as literárias”⁴ (p. 103).

Solange Ribeiro (2002, p. 52), uma das principais estudiosas dessa temática no Brasil, afinada com as ideias de Jules Combarieu, observa que:

Em nossos dias admite-se igualmente a hipótese de uma origem comum para a música e para as línguas naturais, tomando como diferentes espécies de linguagem. [...] nos albores da vida humana, o mundo sonoro teria sido

³ Luiz Piva tomou como base para sua pesquisa, além de poemas variados, os romances do escritor português Vergílio Ferreira (principalmente *Nítido Nulo*) e *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa.

⁴ É importante dizermos que as análises de Piva são de grande valor para a compreensão das relações entre literatura e música. Contudo, não podemos deixar de observar que, muitas das vezes, parece-nos forçoso a adoção de uma terminologia musical para todo e qualquer evento do universo da literatura. Principalmente no que concerne a ideia do pesquisador de apontar em um texto literário contraponto de primeira, segunda e terceira espécie, percebemos um exagero metodológico. Acreditamos ser válido o intercâmbio de termos entre diferentes artes, mas devemos estar cômicos de se que se trata de uma tarefa complexa e um tanto quanto perigosa, exigindo do analista um cuidado especial no manejo com os termos utilizados. Greimàs (1973, p. 250), ao perceber esta problemática, disse-nos que “a utilização [...] musical para falar da pintura, ou vice-versa, comporta numerosos [...] riscos. O domínio do qual se tomam emprestados conceitos metafóricos pode, também ele, progredir e articular de maneira nova seus conceitos e seus postulados”.

capaz de expressar nossa consciência em sua totalidade. Com o passar do tempo, por especialização progressiva, ter-se-ia firmado a apreensão de duas realidades, uma, intelectual, centrada no conceito, outra, no emocional. Consequentemente, a comunicação ter-se-ia bifurcado em duas linguagens distintas.

O pensamento da pesquisadora também está em sintonia com Calvin Brown, um dos primeiros estudiosos das relações entre música e literatura. Brown compreende que, no passado, música, literatura e dança, integravam uma única atividade artística. Posteriormente estas artes se desligaram, sendo que música e literatura tornaram-se artes diferentes, “mas continuaram a manter ligações, variáveis de acordo com diferentes culturas e períodos históricos” (OLIVEIRA, 2002, p. 34). Estas ideias fazem-nos entender que havia uma unidade entre intelecto e a emoção. Com o processo de especialização das artes, a música passou a se ocupar mais da dimensão emocional (ou seja, de um universo não-conceitual), enquanto a palavra, amarrada a um sentido, ocupou-se com a dimensão intelectual (ou seja, com a criação de conceitos).

Embora música e literatura tenham se especializado em séculos posteriores, segundo alguns estudos, estas expressões continuaram exercendo influências mútuas. No Renascimento, por exemplo, como atesta Grout e Palisca (2001, p. 189):

[...] os poetas passaram a se preocupar mais com os sons de seus versos e os compositores com a imitação desse som. A pontuação e a sintaxe de um texto orientavam o compositor quando se tratava de configurar a estrutura da sua peça, e as pausas do texto eram assinaladas através das cadências de maior ou menor peso. As imagens e o sentido do texto inspiravam os motivos e as texturas da música, a mistura de consonâncias e dissonâncias, o ritmo e a duração das notas.

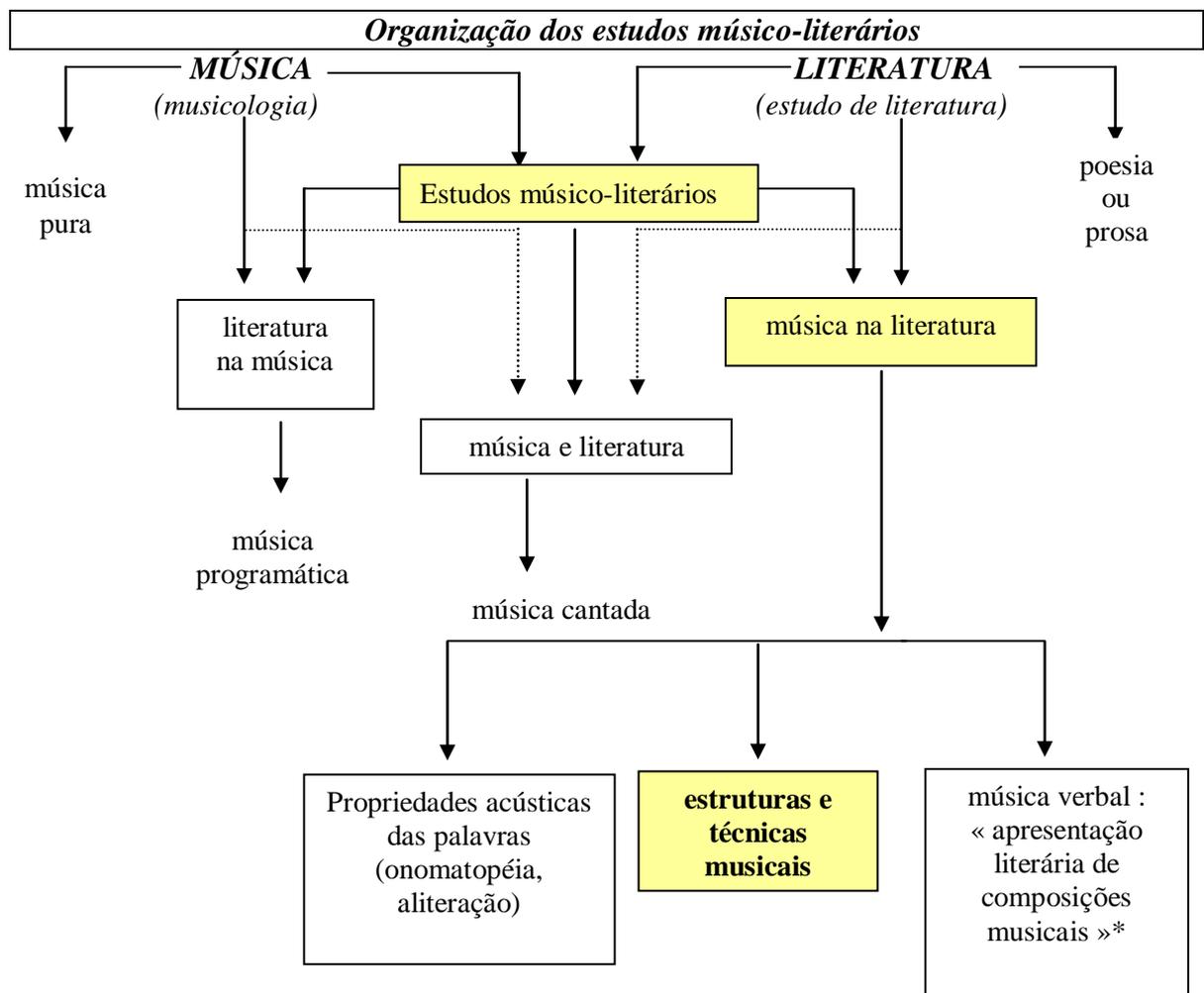
No período do Barroco, embora tenha sido uma época de grande desenvolvimento da linguagem da música *stricto sensu* (leia-se música instrumental), também podemos notar uma ligação estrutural entre os dois sistemas de signos, como atesta Marly Gondim (2009, p.36):

O período chamado Barroco, predominante nos séculos XVII e XVIII, é marcado pela tensão entre o antropocentrismo e o teocentrismo. É a época dos contrários, da controvérsia. Poesia e música continuam independentes, mas com pontos de encontro, o que acontece no canto monódico.

Solange Ribeiro (2002, p. 34) mostra-nos, baseada nas pesquisas de Calvin Brown, 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 – fato que contribuiu sobremaneira para o desenvolvimento da disciplina.

Dentre os vários pesquisadores da área, Steven Paul Scher foi o que sistematizou os estudos entre as duas artes. Ele propõe o termo *melopoética* (do grego *melos*, que significa canto, mais *poetica*) para designar os estudos que contemplam as relações entre literatura e música. A partir de uma perspectiva didática, o pesquisador elaborou um diagrama para mostrar o modo como se organizam os estudos músico-literários. Vejamos:



(OLIVEIRA, 2002, p.47)

O diagrama, embora não abranja todas as formas possíveis de ligação entre literatura e música (o que não invalida, de forma alguma, a sua utilidade), serve para nos guiarmos na

realização de um estudo de *melopoética*. Com efeito, o diagrama facilita a visualização das relações empreendidas entre os dois domínios semióticos (literário e musical).

As formas com que os sistemas semióticos se relacionam são variadas, conforme observamos no diagrama. Dessa maneira, faz-se necessário realizarmos um estudo, ainda que de maneira breve, das relações que compõem esse campo de estudo. Calvin Brown distingue três campos de estudos: *música na literatura*, *a literatura na música* e *literatura e música*.

No que se refere à *música na literatura*, trata-se da pesquisa que aborda a maneira como os elementos – aqueles de natureza originalmente musical – contribuem para a construção do fenômeno literário (OLIVEIRA, 2002, p. 44). Dessa forma, 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.

Em relação ao segundo campo, a *literatura na música*, trata-se do estudo da projeção de elementos próprio do universo literário na música. Portanto, são de interesse desse campo: o estudo da imitação de estilos literários pela música, o uso de citações em composições musicais, formas de diálogo identificáveis na música de câmara e na sinfonia (ibidem).

O terceiro campo – diga-se, o local em que se situa a presente pesquisa, já que a canção é uma forma de composição que articula a linguagem verbal com a musical – procura estudar as criações que combinam *literatura e música*. Dessa maneira, são estudadas as formas musicais como o *lied*, a ópera, a canção, o teatro musical. Ademais, incluem-se também “o estudo da sinestesia, da melopeia, o conteúdo musical de vocábulos e a música verbal encontrada na poesia”. (ibidem, p. 45).

Jean-Louis Cuspers, baseado na classificação de Calvin Brown, propõe a existência de quatro linhas de pesquisa específicas dos estudos músico-literários. Solange Ribeiro (2002, p. 46) as resume de maneira didática:

- Estudos de tipo histórico, técnico ou estético, investigando afinidades analógicas e paralelos ou divergências estruturais entre artistas e obras diversas;
- Estudos de textos conjugando elementos musicais e verbais como a ópera e o *lied*;
- Estudos considerando a influência da música sobre a literatura, resultando em recriações literárias de obras musicais, ou no uso de técnicas ou efeitos musicais pela literatura e
- Estudos da utilização do texto literário pela música, com destaque para a música chamada programática.

Trata-se de uma categorização de grande valor para os estudos da *melopoética*, mas é importante notar que ela não abrange alguns 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 (OLIVEIRA, 2002, p. 46).

Baseada na proposta de Scher, a pesquisadora mineira propõe três amplas 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 nos indica, aos estudos que exploram formas híbridas como a canção, o *lied*, a ópera. Nestes estudos, utiliza-se como base teórica tanto os conhecimentos da musicologia como dos estudos literários. (ibidem, p. 49).

É importante dizermos que os três tipos de estudos podem se articularem e se entrecruzarem. Ou seja, os objetos analisados podem exigir métodos que englobem mais de uma das categorias apresentadas, para que a análise se torne mais abrangente.

Em nossa pesquisa, situada nos estudos de forma mista, utilizaremos também métodos de outro campo para estudar as canções compostas por Chico Buarque e Tom Jobim. Muitos elementos oriundos dos estudos literários, especificamente da semiótica, contribuirão para a realização de nossas análises.

2.3 A CANÇÃO POPULAR NO BRASIL: A CONSOLIDAÇÃO DE NOSSAS SONORIDADES

A canção popular pode ser considerada um dos veículos de expressão artística de maior influência na cultura do Brasil. Caetano Veloso, de maneira irônica e crítica, dizia-nos em sua composição “Língua”: “se você tem uma ideia incrível é melhor fazer uma canção/

Está provado que só é possível filosofar em alemão”⁵. Os versos do compositor tropicalista, compostos com um tom de ironia, expressam muito bem a importância que a canção popular atingiu em nosso país: é por meio desse gênero que temos exprimido nossas ideias e idiosincrasias. Desse modo, é legítimo afirmar que muitos brasileiros se identificam mais com as canções populares do que mesmo com outras artes e com outros artefatos culturais produzidos no Brasil, porque em nosso país a música popular se tornou um “lugar de mediações, fusões, encontro de diversas etnias, classes e regiões” (NAPOLITANO, 2005, p. 7).

Diante das questões levantadas, cabe uma indagação inicial: o que faz com que um determinado gênero musical seja uma *canção*? Como sabemos, “canção” é um termo muito amplo. Muitos pesquisadores e apreciadores da música popular costumam utilizá-lo para nomear vários tipos de composições, até mesmo as peças instrumentais (aquelas que não possuem um texto para ser cantado). Segundo o *Dicionário Grove de Música*, a canção se trata de uma “peça musical, habitualmente curta e independente, para voz ou vozes, acompanhada ou sem acompanhamento, sacra ou secular. Em alguns usos modernos, o termo implica música secular para uma voz” (SADIE, 1994, p. 160). Dessa forma, compreendemos que o conceito de canção, para o conhecido dicionário de termos musicais, está sempre relacionado à ideia de canto. Fato que nos mostra que esse gênero de composição pauta-se pela relação existente verbal e o musical, ainda que as palavras não estejam comprometidas em expressar um conteúdo inteligível.

Luiz Tatit (2007, p. 237), na mesma perspectiva do *Dicionário Grove de Música*, compreende que os componentes basilares para que uma peça musical possa ser chamada de canção é a existência de uma melodia e de uma letra – o seu núcleo de identidade. Sabemos, contudo, que há outros elementos que acrescentam sentido a esse gênero musical, como arranjo, *performance*, instrumentação. Mas a letra e a melodia são os componentes fundamentais para a configuração do que chamamos de “canção”.

Para nos explicar o rendilhado que é a composição musical popular, Tatit (2002, p. 9) equipara o trabalho do cancionista ao do malabarista: o compositor deve possuir a habilidade de equilibrar texto e música. Esta habilidade não exige, necessariamente, um profundo conhecimento das técnicas composicionais acadêmicas. Pelo contrário, trata-se de um ofício que se centra na esfera da intuição e da espontaneidade – conquanto saibamos da existência de cancionistas, a exemplo de Tom Jobim, que possuem as duas formas de conhecimento.

⁵ Disponível em <<http://www.caetanoveloso.com.br/discografia.php>>. Acesso em 23 de abril de 2013.

Em um estudo sobre as origens da canção urbana, José Ramos Tinhorão (2011) elege a modinha e o lundu como as primeiras formas de música popular (canção) tipicamente urbana do mundo moderno. Sendo que, na visão do pesquisador (contrariando os estudos musicológicos de Mário de Andrade, Batista Siqueira e Mozart de Araújo), a modinha teria sido levada do Brasil para Portugal através do tocador de viola de arame Domingos Caldas Barbosa. Segundo Tinhorão (2011, p.138):

[...] as peripécias da vida setecentista reproduzida nos folhetos permitem concluir que, tal como acontecera com a *fora*, em tal época de novas modas qualquer tipo de música que surgisse era uma moda nova. E entre elas figuravam as próprias modinhas que, levadas do Brasil juntamente com o lundu cantado pelo mulato poeta e tocador de viola Domingos Caldas Barbosa, até hoje continuam nos livros de história da música e nos dicionários luso-brasileiros a serem dadas, gratuitamente, como derivada de uma inexistente *Moda* portuguesa.

Obviamente, nosso propósito aqui não é discutir se a modinha se trata de um gênero genuinamente brasileiro ou se é apenas uma apropriação de tradições musicais portuguesas. O que nos interessa, realmente, é mostrar, com base nos estudos musicológicos de Tinhorão, que esta expressão musical, considerada como o “primeiro gênero de música popular urbana de massa” (TINHORÃO, 2011, p. 191), tornou-se um paradigma para o desenvolvimento da música brasileira de séculos posteriores.

No século XX é que a canção torna-se, efetivamente, o gênero de música brasileira mais apreciada pelo público. É importante ressaltarmos que, em território brasileiro, a canção se ligou, principalmente, à expressão do corpo e ao desejo de comunicar ideias. Diferentemente da música feita apenas para servir como um artefato de apreciação estética (a *música desinteressada*⁶ de que nos fala Mário de Andrade), em que a participação do ouvinte se dá de forma mais cerebral. A música chamada “erudita”, de tradição europeia, geralmente exige do interlocutor uma atitude de contemplação e apreciação intelectual.

Na Europa desenvolveram-se estilos e gêneros que deram prioridade para “a estrutura harmônico-melódica, evitando a marcação rítmica acentuada” (NAPOLITANO, 2005, p.17).

⁶ Mário de Andrade concebia a existência de dois tipos de música: a desinteressada e a interessada. A primeira consiste na música pura, feita apenas para ser ouvida. A música desinteressada não cumpre com uma função específica, como dançar (por exemplo). Este é o tipo de música, segundo o pesquisador paulista, que está comprometida com o projeto nacionalista. A segunda consiste na música composta com função específica, geralmente para dançar e se divertir. A música interessada é, de alguma forma, destituída de pretensões intelectuais. Ela está mais relacionada com o intuitivo e com o sensorial.

Para Marcos Napolitano (p. 17-18) a canção no contexto das Américas foi sofrendo modificações e se diferenciando das produções europeias:

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 leitura de Napolitano é, de fato, pertinente: as canções populares, por não se pautarem mais apenas no discurso sonoro de tradição europeia, foram se desvencilhando da ideia de contemplação desinteressada e adquirindo um viés mais corporal, mais rítmico e menos harmônico-melódico⁷. Lembremos-nos do maxixe com suas umbigadas, do lundu e do samba – gêneros marcados, visivelmente, pela expressividade do corpo.

Elizabeth Travassos (2000, p.45), em sintonia com o pensamento de Mário de Andrade, vê a música popular como um espaço de vivência coletiva, social. Ao expor as diferenças entre a música ocidental erudita e a de expressão popular, ela nos diz que:

Purismo e descritivismo tinham seus representantes, na música ocidental, nos períodos clássico e romântico. O primeiro desenvolveu a música pura e atingiu uma culminância artística exemplar. No segundo, predominam as tendências a fazer da música uma serva da literatura e de sentimentos individuais. As tendências falham na exploração das qualidades intrínsecas do som musical e neutralizam seu poder dinamogênico e coletivizador. Mas as músicas primitivas e populares, segundo Mário, não caem na armadilha intelectualista e individualista da descrição e expressão de afetos; lidam de outra forma com as dinamogênias musicais, dando-lhes funções mágico-religiosas, por exemplo, ao incorporá-los nos rituais e na vida propriamente social.

⁷ Para Herom Vargas (2007), a música popular do século XX na América Latina perverteu “alegremente vários parâmetros racionais da música ocidental, como a métrica regular e simétrica, a pureza dos timbres, o uso “correto” dos instrumentos e alguns aspectos do tonalismo” (VARGAS, 2007, p. 128).

É claro que, como bem nos afirmara Carlos Sandronni (2004, p. 27) em seu artigo “Adeus a MPB”⁸, o conceito de música popular para Mário de Andrade, não se refere, exatamente, às sonoridades da canção urbana, mas se trata da música de raiz folclórica, poderíamos assim dizer. No entanto, acreditamos que suas observações podem ser também estendidas ao universo da música popular urbana.

Luiz Tatit (2002, p. 9) observa que a canção brasileira, em especial as obras dos cancionistas populares, está ligada, de forma orgânica, à gestualidade oral. Por este motivo, acreditamos que a canção brasileira não pode ser compreendida como apenas um espaço de experimentações estéticas feitas para uma apreciação passageira, mas sim como um instrumento de debates e de expressão das mais diversas ideias. Ao tratar do samba, um dos gêneros mais afirmativos da nossa identidade musical, Tatit (2004, p.42) atesta que:

O grande feito – sempre intuitivo – dos sambistas, maior que a estabilização da sonoridade, foi o encontro de um lugar ideal para manobrar o canto na tangente da fala. Ao mesmo tempo que atribuíam independência à melodia, unificando suas partes com despositivos musicais, conservam seu lastro entoativo para dar naturalidade à elocução da letra. Desse modo, preparavam suas canções para a gravação, mas não deixavam de usá-las como veículo direto de comunicação: mandam recados aos amigos e aos desafetos, criavam polêmicas e desafios, faziam declarações ou reclamações amorosas, introduziam frases do dia-a-dia, produziam tiradas de humor, “dizendo” tudo isso de maneira convincente, com as inflexões entoativas adequadas e, no entanto, conservando a musicalização necessária à estabilidade do canto.

A canção popular brasileira, dessa forma, mostra-se como um campo fluido, permeável, onde se mesclam a chamada “alta cultura” com a espontaneidade da expressão popular, o rigor formal com o improvisado e a intuição, técnicas de composições acadêmicas com o mais puro “ouvido musical”⁹. Este gênero de composição, de maneira implícita ou explícita, possui “um modo de sinalizar a cultura do país que além de ser uma forma de expressão vem a ser também [...] um modo de pensar – ou, se quisermos, uma das formas de *riflessione brasiliana*” (WISNIK, 2004, p. 215).

⁸ Carlos Sandronni diz-nos em sua referida obra: “embora Mario também empregasse a palavra ‘folclore’ para se referir ao seu assunto predileto e tenha empregado, pelo menos uma vez, o qualificativo ‘popular’ para falar de música urbana, o mais comum era que empregasse a expressão ‘música popular’ quando o assunto era rural, e ‘popularesca’, quando urbano”.

⁹ Utilizamos a expressão “ouvido musical” para nos referir à capacidade dos cancionistas populares de captar o discurso musical por meio apenas da audição, sem necessitar da utilização de partituras.

2.4 ENTRE A PAUTA E A PENA: DIÁLOGOS ENTRE A MPB E A LITERATURA MODERNA DO BRASIL

A literatura acadêmica (em especial a poesia) e a música popular no Brasil andam afinadas, diferenciando-nos da cultura de alguns países europeus do Ocidente, onde se privilegiou o encontro entre escritores acadêmicos e músicos “eruditos”. A estreita ligação entre a poesia da canção e a poesia dos livros fez de nosso país um espaço de ricas experiências da relação palavra/ música. Esta complexa ligação desenvolveu-se desde os primeiros movimentos e estilos da literatura de língua portuguesa. No prelúdio da literatura portuguesa – que se inicia com o Trovadorismo, como nos mostram os estudos históricos – já se fazia presente a música, como um componente orgânico e indissociável do texto. Daí que se gerou uma arte mista (a canção), pautada na oralidade e comprometida com elementos literários e musicais. No contexto da literatura portuguesa, podemos citar as famosas cantigas de amigo, de escárnio e de amor, executadas pelos trovadores da Idade Média, como um exemplo dos estreitos laços entre os dois sistemas semióticos.

José Miguel Wisnik (2004), ao tratar dessas questões, denominou a ligação orgânica das nossas canções com a literatura de uma nova forma da “gaia ciência”. Para o pesquisador, trata-se de “um saber poético-musical que implica uma refinada educação sentimental”. Uma espécie de “agudeza intelectual” que se afina com a “inocência da alegria” (p. 18). Wisnik (2004, p.18) complementa, dizendo-nos que:

O fato de que o pensamento mais “elaborado”, com seu lastro literário, possa ganhar vida nova nas mais elementares formas musicais e poéticas, e que essas, por sua vez, não sejam mais pobres por serem “elementares”, tornou-se a matéria de profundas consequências na vida cultural brasileira das últimas décadas (aspas do autor).

A observação do pesquisador é de grande importância para compreendermos esse complexo cultural que é a nossa música popular. De fato, muitos brasileiros possuidores de uma ampla cultura artística, como Chico Buarque, Vinícius de Moraes, Gilberto Gil, Caetano Veloso, manifestaram seus pensamentos e ideias por meio das “mais elementares formas musicais”, isto é, expressaram-se em canções, por vezes, muito simples. Para Anazildo Vasconcelos (1980), esse fenômeno não se trata meramente de uma “evolução literária” das letras de nossos compositores da chamada MPB. Muito mais que isso, a música popular brasileira “realiza uma etapa de manifestação do projeto poético, integrando-se

definitivamente ao percurso literário brasileiro” (p.76). Movida pela busca de novos canais de comunicação no período modernista “a poesia é que invade o setor Música Popular onde desenvolve parte de sua trajetória, retornando depois ao canal gráfico em termos de recomposição da série literária” (VASCONCELOS, 1980, p. 76).

Ao tratarmos especificamente da literatura acadêmica moderna e da música popular brasileira, pode parecer, em alguns momentos, que o encontro entre as duas artes se deu de maneira bastante amistosa. Na realidade, não se constituiu uma relação sem tensões, pelo menos em seu preâmbulo. A música popular, que recebeu o rótulo de MPB na década de 1960, foi vista por muitos intelectuais como uma arte menor¹⁰. Para muitos, um mero entretenimento. Quem ousaria comparar Cartola com Cecília Meireles? Sinhô com Manuel Bandeira? Noel Rosa com Carlos Drummond? É importante dizer, entretanto, que alguns intelectuais se interessaram pela música popular e chegaram mesmo a participar da composição de letras, a exemplo de Manuel Bandeira, que fez parceria com Jayme Ovalle.

Mário de Andrade, efetivamente uma das figuras principais na articulação entre música e literatura no Brasil, também se interessou bastante pelas sonoridades da música popular, embora fizesse ressalvas ao samba urbano veiculado pelos meios de comunicação de massa. O intelectual paulista defendia a construção de uma música brasileira que estivesse ligada às nossas raízes culturais (às expressões musicais do nosso folclore, diga-se). Porém, para o pesquisador, não se tratava de um processo de composição meramente espontâneo e sem rigor formal, pois o artista deveria estar comprometido com um projeto estético nacionalista que possuísse um nível de elaboração das composições dos músicos especializados. Segundo Elizabeth Travassos (2000, p. 47):

Uma das soluções imaginadas por Mário foi traçar uma homologia entre indivíduo e nação, ambos funcionando de maneira semelhante na produção de cultura e na criação artística. Liberto das convenções acadêmicas alienantes, o artista individual poderia exteriorizar seu mundo interno de comoções, devendo, em seguida, submeter a criação bruta ao trabalho artístico de poda e refinamento. O mesmo processo teria lugar no plano coletivo, com o “povo” ocupando o lugar das regiões psíquicas inconscientes nas quais tem origem a criação autêntica expressiva. Em seguida, os artistas tomariam essa matéria-prima rude para transformá-las em obras de arte. Assim, a música brasileira, preparada na “inconsciência do povo”, seria transportada para o nível artístico pelos compositores formados nas escolas,

¹⁰ É conhecida a polêmica de Bruno Tolentino com os músicos populares do Brasil. Na entrevista “Quero o país de volta” (Revista Veja nº 1436, de 20 de março de 1996) o intelectual disse que não poderíamos substituir os poetas pelos nossos cancionistas (como Chico Buarque e Caetano Veloso). A música popular, segundo o crítico, não poderia ser considerada “alta cultura”. Disponível em < www.veja.abril.com.br >. Acesso no dia 15 de junho de 2013.

dotado das melhores técnicas e do sentimento de um dever histórico para com a cultura nacional.

Alguns pesquisadores, a exemplo de Santuza Cambraia Naves e Afonso Romano de Sant'ana, consideram que foi a partir do surgimento da bossa-nova, no final dos anos 50, que se intensificaram as relações entre escritores acadêmicos e cancionistas populares. A bossa-nova propôs um equilíbrio entre os elementos textuais e musicais, de uma forma que os arranjos e as frases musicais se concatenassem com o conteúdo da letra. Santuza Naves (2010, p. 21) afirma-nos que “é, sobretudo, através de um processo metalinguístico adotado na criação de algumas canções, fazendo com que letra e música se comentem reciprocamente, que ela realiza sua crítica textual”. A autora cita como exemplo as tradicionais composições da bossa nova “Desafinado” e “Samba de uma nota só”, de autoria de Tom Jobim e Newton Mendonça.

A bossa nova, como observou Afonso Romano de Santa'na (1982), abdica da narrativa e procura criar uma *música de situação*, em que se procura descrever situações cotidianas e momentos em vez de “derramar os sentimentos”, como era comum no samba-canção. Nesse sentido, percebemos uma estreita relação desse gênero com o modernismo, uma vez que uma das constantes estilísticas do movimento literário é a construção de uma lírica menos retórica, não-discursiva e menos confessional. A bossa nova, dessa forma, pauta-se por um “lirismo espontâneo levemente irônico que busca a poeticidade da vida cotidiana” (BRITO, 1966, p. 124-125).

Anazildo Vasconcelos (1980, p.75), seguindo o mesmo compasso de Santuza Naves e Afonso Romano, também nota que a década de 1960 foi fundamental para o empreendimento de uma relação orgânica entre a música popular e a literatura:

A partir da década de 60, rompe-se o paralelismo entre manifestação poética designada de literária e a manifestação paraliterária chamada de letra poética, devido à utilização comum dos canais de massa. A poesia [...] abandona o canal tradicional de comunicação poética, o gráfico, ou seja, o livro, e invade os canais de comunicação de massa ou paraliterária, o sonoro e o visual. A uniformidade de canal não significa uma identidade das manifestações, mas uma coexistência das duas formas de lirismo sem prejuízo de suas características específicas.

Com efeito, esta é uma observação compartilhada por diversos estudiosos da relação entre os dois sistemas de significação (MPB e modernismo literário): a década de 1960, com o surgimento da bossa nova, foi realmente a época de junção dos poetas do livro com os

compositores populares. Ademais, também parece unânime a opinião de que se trata de uma época de grande salto qualitativo na elaboração de nossas letras poéticas. Para Anazildo, a ausência de inventividade da letra de canção antes da década de 1960 (leia-se “letras de samba-canção”) é verificada no caráter referencial e na linearidade da mensagem, na ausência de tensão verbal e no não questionamento da sua significação, na emoção fácil e na sentimentalização, como formas de evasão e alienação (p. 79).

Vinicius de Moraes, ao mesmo tempo poeta da canção e dos livros, foi, deveras, uma das figuras centrais no empreendimento de uma conexão intertextual entre as duas artes. É claro que antes dele vieram Cartola, Noel Rosa e outros grandes cancionistas. Porém, estes compositores não eram ligados aos escritores acadêmicos da época (o que, diga-se de passagem, não diminui em nada a riqueza musical da arte desses músicos). Vinicius nos mostrou que as letras de canções populares poderiam ser, a um só tempo, comunicativas e possuidoras de muitos recursos literários. Suas letras – fáceis de assimilação por parte dos interlocutores – chegam mesmo a parecer demasiado simplórias e carentes de expressividade estilística. Uma impressão errônea, a nosso ver, já que existem muitos recursos poéticos para além das camadas aparentes do seu texto. As canções do compositor carioca, em uma análise mais detida, trazem para a tradição da MPB situações poéticas extraídas do cotidiano (processo patente nos sambas de Noel Rosa), além do que possuem sutilezas rítmicas, tímbricas, que se coadunam perfeitamente com o percurso gerativo de sentido¹¹ do texto melódico da canção.

Um exemplo significativo desse processo de construção é a canção “Garota de Ipanema”, em parceria com Tom Jobim. O poeta transforma uma situação rotineira (uma “menina que passa num doce balanço a caminho do mar”) em um momento repleto de inventividade – processo de criação estética caro ao Modernismo. As palavras de “Garota de Ipanema”, afinadas estruturalmente com a melodia jobiniana, “dançam” e reproduzem ritmicamente o rebolado da garota.

¹¹ Segundo José Luiz Fiorin (2011, p. 20), o percurso gerativo de sentido é “uma sucessão de patamares, cada um dos quais suscetível de receber uma descrição adequada, que mostra como se produz e se interpreta o sentido, num processo que vai do mais simples ao mais complexo”.

O - lha que coi - sa mais lin - da Mais chei-a de gra - ça É e - la me - ni - na Que vem e que pas -

5
- sa Num do - ce ba - lan - ço a Ca - mi - nho do mar

Vários foram os movimentos musicais brasileiros que buscaram dialogar com os estilos de época da nossa literatura. A bossa nova, conforme vimos, foi um dos primeiros movimentos a empreender uma conexão intertextual com a literatura nacional (em especial com a poesia moderna). Isto se observa na concisão dos textos, na economia de recursos dos arranjos e na eliminação de elementos subjetivos e dramáticos.

Em *O violão azul: modernismo e música popular*, uma obra basilar para compreendermos as inter-relações da literatura acadêmica com a música popular, Santuza Naves (1998, p. 16) desenvolve a ideia de que a música popular concretiza certo ideal modernista que valoriza o despojamento e rompe com a tradição bacharelesca, associadas a determinadas concepções de erudição. Dessa maneira, há, na visão da pesquisadora, uma convergência entre os músicos populares (da década de 1920 e 1930, principalmente) e os poetas e ideólogos do movimento modernista. Estes artistas, tanto da arte musical quanto das letras, foram envolvidos em um projeto coletivo consciente em torno da simplicidade e do *sermo humilis*¹². Embora, como nos mostra a autora, tanto a poesia modernista quanto as canções populares procurem conciliar o humilde com o sublime.

A partir dessas ideias é que Santuza Cambraia desenvolve duas categorias de grande importância para compreendermos a relação travada entre o domínio da música popular e da literatura moderna: a “estética da monumentalidade” e a “estética da simplicidade”. Ao tratar da primeira categoria, ela nos diz que o projeto modernista brasileiro se afina com a ideia de *Bildung* (ideal de totalidade) do Romantismo germânico. Estética da monumentalidade refere-se, portanto, a esse projeto de totalidade que se caracteriza pelo excesso e pela gravidade. Como exemplo, podemos apontar a obra de Villa-Lobos e de Mário de Andrade. Segundo a autora, a estética da monumentalidade se manifesta na música através das obras sinfônicas, da

¹² Termo utilizado por Santuza (1998) – ancorada no pensamento de Erich Auerbach – para designar o discurso que se apropria da linguagem ordinária e de temas prosaicos do cotidiano, opondo-se, dessa forma, ao tom eloquente, sublime e à idealização.

abundância e variedade de instrumentos de que dispõe a orquestra sinfônica, dos extremos dinâmicos (fortíssimo seguido de pianíssimo), da abundância de temas diferentes e da complexidade do desenvolvimento (p. 69).

A “estética da simplicidade” – prática dos anos 20 e 30 do modernismo brasileiro – pode ser entendida como uma experiência contrária à experiência totalizante da arte monumental, uma vez que opera no registro da fragmentação. Trata-se de uma opção pelo simples e pelo tratamento humorado dos temas considerados “sérios”. A estética da simplicidade busca associações com o mundo africano e oriental, universos excluídos da cultura instituída. Nessa perspectiva, encontramos escritores como Manuel Bandeira, Oswald de Andrade e uma parte da obra de Mário de Andrade. Na música popular podemos citar Noel Rosa, Lamartine Babo e parte da obra de Ary Barroso. No *modus operandi* desses compositores esta estética se manifesta 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. No Manifesto “Pau Brasil”, por exemplo, Oswald recusava veementemente o “eruditismo”, propondo uma inteligência mais inventiva e ideias que causassem surpresa. Em suma, podemos afirmar que no Modernismo esta estética se apresenta nos elementos prosaicos da linguagem e na recusa a formas ditas elevadas.

Nesse contexto, pautado pela busca do prosaico e do cotidiano, foi que se desenvolveu o samba, uma de nossas principais marcas identitárias. E Noel Rosa, um dos nomes fundamentais do gênero, pode ser citado como o compositor-exemplo da “estética da simplicidade”. Alguns recursos estilísticos do poeta da Vila fizeram dele um paradigma da estética da simplicidade: negação dos procedimentos que se pautam pelo excesso, opção por arranjos simples e intimistas, busca de interpretações sem exageros vocais (uma recusa ao *bel-canto* europeu). Por estes motivos é que não seria exagero dizermos que Noel Rosa foi, em certo sentido, um dos músicos que mais contribuíram para o surgimento da *performance* do “baquinho e violão”, modelo retomado pela bossa nova posteriormente. Santuza Cambraia Naves (1998, p. 107) afirma que:

Noel desenvolve um tipo de sensibilidade que remete ao “baixo”, pois ele dialoga com o ambiente boêmio dos morros cariocas para a construção da estética da simplicidade. E a despeito da sofisticação de sua linguagem, compatível com o modelo coloquial sugerido pelos modernistas, Noel tende a se embriagar tanto com as novidades introduzidas pela vida urbana quanto com os aspectos provincianos da vida suburbana.

Diante das questões expostas, não nos restam dúvidas de que podemos associar Chico Buarque à estética da simplicidade e ao estilo econômico de Noel Rosa. Por outro lado, devemos entender estas categorias de forma fluentes e não como dois polos inconciliáveis. Se assim entendermos, passaremos a perceber que há – pelo menos em uma parte significativa da obra de Chico Buarque – um constante jogo entre elementos que remetem à monumentalidade e à simplicidade. Nos próprios arranjos de suas canções (recurso estético também observado na obra de Tom Jobim) fica evidente o diálogo com a música orquestral europeia, na medida em que se mesclam cordofones¹³ (violinos, violas, violoncelos e contra-baixo) e aerofones¹⁴ aos instrumentos típicos do universo do samba, como o cavaquinho, o violão e o pandeiro.

Em “Construção”, verificamos de forma mais clara que as categorias se harmonizam: simplicidade e monumentalidade, o “bricoleur”¹⁵ e o “engenheiro”. O rigor encontrado na construção da letra e a complexidade linguística contrastam, de certa forma, com a simplicidade do samba e das frases musicais repetitivas e com poucos saltos intervalares. Observamos também que há um processo de aglutinação de elementos no arranjo dessa canção (composto por Rogério Duprat) – um componente de grande valor na construção de sentido do discurso do cancionista. Os instrumentos mais suaves (violão, cordas friccionadas) mesclam-se com densas camadas sonoras de aerofones (trombones, trompetes, dentre outros), que imprimem à canção um tom dramático, grandiloquente e emulam a vida caótica e barulhenta das grandes cidades. A letra poética também segue este mesmo percurso: o compositor cria “imagens que vão sendo permutadas e embaralhadas até o transtorno total de seu sentido” (BARROS, 2004, p. 71).

Chico Buarque sintetiza, de fato, um conjunto de experiências da literatura brasileira e universal. Observamos em sua produção cantigas de amigo, sonetos clássicos, redondilhas, textos concisos e de sintaxe não convencionais, paródias, citações de obras clássicas da literatura, dentre outros. Em sua obra, as tensões do mundo amoroso, político, cultural, revelam-se na forma do conteúdo da letra e na construção melódica da música. É notório o

¹³ Os cordofones são uma classe de instrumentos em que os sons são produzidos por meio da vibração de cordas. Na referida música de Chico Buarque, estamos nos reportando especificamente aos cordofones friccionados, ou seja, aos instrumentos em que o som é produzido por meio da fricção de um arco nas cordas.

¹⁴ Os aerofones são uma classe de instrumentos no qual o ar é o agente vibratório. Nessa categoria se incluem a flauta, o oboé, o fagote, o saxofone, o clarinete, a trompa, o trombone, a tuba, entre outros. Costuma-se chamar também de “instrumentos de sopro”, embora esta seja uma classificação desatualizada de acordo com os estudos mais recente de Organologia.

¹⁵ Santuza (1998), baseando-se nas ideias de Claude Levi Strauss, conceitua bricoleur como aquele que busca trabalhar, de forma criativa e inventiva, com os instrumentos já disponíveis, ao contrário do engenheiro, que pode ser definido como aquele que recorre ao rigor construtivo. A autora afirma que o mito do engenheiro não teve lugar na experiência modernista brasileira, pois tanto os músicos quanto os poetas tenderam a assumir uma postura antropofágica, ajustando-se então ao perfil de bricoleur (pg. 190).

diálogo que o autor da “Ópera do Malandro” trava com autores de nossa poesia moderna, como Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade. A operação de retirar os excessos e depurar a forma de seu texto poético-musical mostra a afinação de Chico Buarque com o *modus operandi* da poesia moderna brasileira.

Vale ainda ressaltar a importância basilar do Tropicalismo, que imprimiu novas associações entre palavra e música e buscou expressar, através do “fragmentário” e do “alegórico”, as tensões político-sociais do nosso país. O movimento orquestrado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto e outros intelectuais da época, recompôs as ideias antropofágicas oswaldianas e passou a incorporar elementos da poesia concreta. Com efeito, foi um movimento que quebrou com a homogeneidade de discursos, operando com elementos puramente lúdicos e os amalgamando a elementos cerebrais, típicos de uma arte com um halo mais acadêmico. Além disso, os tropicalistas exploraram a dinamização (impugnando a ideia de totalidade harmônica), cruzaram elementos que se opõem, colocaram em um mesmo patamar “as contradições da cultura brasileira, num turbilhão de fragmentos justapostos”, onde tudo era “aglutinado, descontínuo, como o sonho” (BEZERRA, 2004, p. 32). Em outros termos: o Tropicalismo sintetizou o discurso do “bricoleur” com o discurso do “engenheiro”, rompeu a barreira entre o prosaico e o poético, entre o intuitivo e o racional. Nas palavras de Santuza Cambraia Naves (2010, p. 221).

Os baianos inauguraram, com a tropicália, uma nova relação com a diferença, assumindo uma postura afirmativa e comprometendo-se de modo indiferenciado com todos os aspectos captáveis do universo brasileiro, como o brega e cool, o nacional e o estrangeiro, o erudito e o popular, o rural e o urbano e assim por diante. Paradoxalmente, a atitude tropicalista é híbrida quanto a seus procedimentos básicos: ao mesmo tempo em que rompe com o conceito de forma fechada (...) retoma, justamente em decorrência de sua postura includente, os próprios elementos dessas formas fechadas, promovendo uma continuidade entre iê-iê-iê e marchinha, rock e baião.

São muitos os diálogos entre MPB e a literatura nacional. Daria para citarmos uma quantidade considerável de compositores atuais que também focalizam seus trabalhos no liame entre a literatura moderna e a música popular urbana, seja por meio da musicalização de poemas modernos, seja por meio da incorporação de elementos estéticos da nossa moderna literatura em suas escritas, seja pela citação e referência feita a escritores canonizados¹⁶.

¹⁶ Dentre estes músicos, podemos citar Arnaldo Antunes, Lenine, Zeca Baleiro, Chico César, Adriana Calcanhoto.

Por outro lado, partindo do caminho da escrita para a cultura musical, a literatura acadêmica também manteve e continua mantendo diálogos intensos com a música popular. Um exame breve de dois textos colhidos na prosa brasileira pode ajudar-nos a compreender melhor de que forma àquela arte se relaciona com esta. Na conhecida obra (ainda pré-moderna) de Lima Barreto, *Triste fim de Policarpo Quaresma*, há uma forte discussão em torno da “modinha” – gênero musical comum no Brasil desde o século XVII, conforme vimos. Policarpo Quaresma, um ferrenho defensor dos valores de seu país, via neste tipo de música popular uma das formas de realizar o seu projeto nacionalista, pois se tratava de um gênero “genuinamente” brasileiro – capaz de representar nossa “alma”. Assim, o major convocou o cantor de modinhas e violonista Ricardo Coração dos Outros para lhe ensinar a arte da música. No primeiro capítulo do romance (“Lição de violão”), o narrador esclarece a visão de Quaresma:

De acordo com a sua paixão dominante, Quaresma estivera muito tempo a meditar qual seria a expressão poético-musical característica da alma nacional. Consultou historiadores, cronistas e filósofos e adquiriu certeza que era a modinha acompanhada pelo violão. Seguro dessa verdade, não teve dúvidas: tratou de aprender o instrumento genuinamente brasileiro e entrar nos segredos da modinha. Estava nisso tudo *a quo*, mas procurou saber quem era o primeiro executor e cantor da cidade e tomou lições com ele. O seu fim era disciplinar a modinha e tirar dela um forte motivo original de arte (BARRETO, 2011, p. 92).

Embora em *Triste fim de Policarpo Quaresma* Lima Barreto não se utilize da música como um elemento estruturador de sua escrita literária, percebemos que a discussão em torno da modinha ocupa um lugar de relevo no conteúdo da narrativa. Ela expressa a incessante procura do major por uma identidade brasileira, além de nos revelar a tensão entre a cultura nacional (representada pelas modinhas de Ricardo Coração dos Outros) e a cultura estrangeira (representada pelos ritmos de tradição europeia, como a polca) – debate comum na época de Lima Barreto.

A literatura de Mário de Andrade, de forma mais orgânica do que a de Lima Barreto e de outros escritores da época moderna, também dialogou com as sonoridades de nossa tradição popular. *Macunaíma*, texto basilar do Modernismo brasileiro, foi nomeado pelo próprio escritor modernista como sendo uma *rapsódia*¹⁷. Gilda de Melo e Souza (2003)

¹⁷ Segundo o dicionário Grove de Música, rapsódia é um “termo oriundo da poesia épica grega antiga, usado pela primeira vez como título musical por Tomásek para um grupo de seis peças para piano (c. 1803)” (SADIE, 1994,

mostra-nos, em sua obra *O Tupi e o Alaúde*: uma interpretação de Macunaíma, que a estruturação do texto de Mário de Andrade possui como base o processo criador da música popular. Muito mais do que na técnica do mosaico ou no exercício da *bricolage*, o escritor paulista buscou na tradição musical brasileira, principalmente na paisagem sonora dos cantores nordestinos, o modelo compositivo de seu romance. Nas palavras de Gilda de Melo e Souza (2003, p. 12):

É minha convicção que, ao elaborar o seu livro, Mário de Andrade não utilizou processos literários correntes, mas transpôs duas formas básicas da música ocidental, comuns tanto à música erudita quanto à criação popular: a que se baseia no princípio rapsódico da *suíte* – cujo exemplo popular mais perfeito podia ser encontrado no bailado nordestino do *Bumba-meu-Boi* – e a que se baseia no princípio da *variação*, presente no improviso do cantador nordestino, onde assume forma muito peculiar.

A interpretação de *Macunaíma* realizada pela pesquisadora paulista vem ao encontro de nossas afirmações, pois acreditamos também que a elaboração desse texto modernista está profundamente ligada à experiência musical de Mário de Andrade, sobretudo “à meditação sobre o sistema de empréstimo entre música erudita e popular” (SOUZA, 2003, p. 25).

Outra leitura que relaciona a estrutura do romance com a estrutura musical é a que o crítico e escritor Silviano Santiago (1989) faz da obra *Clarissa*, de Érico Veríssimo. No mesmo compasso de Gilda de Mello e Souza – autora que, inclusive, é citada no ensaio – Silviano Santiago (1989, p. 152) observa que a estrutura do romance de Veríssimo se organiza como um contraponto musical, em que diferentes vozes se combinam de forma simultânea e dialógica:

Um enorme ouvido se alça ao primeiro plano do romance. Eis a multiplicidade de vozes que ele escuta simultaneamente quando se erige como receptor de uma realidade que pode encontrar a sua redenção não numa voz única e subjetiva (por exemplo, na de um narrador em primeira pessoa), mas na harmonização da variedade infinita de vozes que trazem e traem a personalidade dos eminentes. Para que a variedade infinita de vozes-ruídos componha as coisas de maneira significativa dentro do espaço cotidiano, retirando-a da condição de absurdo e “mudo” e elevando-a à condição de ficcional, é essencial a busca de um princípio de composição que organize essas vozes-ruído.

p. 765). Em geral, as fantasias livres de caráter épico, heroico ou nacional receberam também o nome de rapsódia, como as “Rapsódias húngaras” de Liszt e as rapsódias de Brahms, de Dvóřak e de Bartok.

É notória também a relação de alguns poetas acadêmicos com a tradição musical brasileira. Dentre estes, não podemos deixar de mencionar o nome de Manuel Bandeira, que se interessou bastante por música e chegou mesmo a afirmar que andou se “intrrometendo” nesta arte, tendo estudado tratados da área musical, como o *Tratado de Composição* de Vincent d’Indy. Em *Itinerário de Pársagada*, o escritor pernambucano fala da sua relação com a música:

Maiores em mim ainda foi em a influência da música [em relação a influência do desenho em sua escrita poética]. Não há nada no mundo que eu goste mais do que de música. Sinto que na música é que conseguiria exprimir-se completamente. Tomar um tema e trabalhá-lo em variações ou, como na forma sonata, tomar dois temas e opô-los, fazê-los lutarem, embolarem, ferirem-se e entrelaçarem-se e dar a vitória a um ou, ao contrário, apaziguá-los num entendimento de todo repouso... creio que não pode haver maior delícia em matéria de arte. Dir-me-ão que é possível realizar alguma coisa de semelhante na arte da palavra. Concordo, mas que dificuldade e só para obter um efeito que afinal não passa de arremedo (BANDEIRA, 1997, p. 313-314).

Por causa dessa aproximação com a música, o escritor pernambucano sempre procurou conseguir efeitos acústicos em sua poesia, além de buscar na estruturação musical elementos que pudessem dar substrato ao seu texto poético. Em suas próprias palavras: “Tentei [...] reproduzir num logo poema a estrutura da forma sonata. Sempre lamento ter destruído a minha sonata, onde havia um *allegro*, um *adágio*, um *scherzo* e o *final*” (ibidem, p. 314). Com efeito, nas camadas fônicas de sua poesia percebe-se claramente que há muitos componentes da sonoridade das canções brasileiras. Como exemplo, podemos citar um trecho do poema “Berimbau”:

BERIMBAU – Manuel Bandeira

Os aguapés dos aguaçais
 Nos igapós dos Japurás
 Bolem, bolem, bolem.
 Chama o saci: - Si, si, si, si
 - Ui, ui, ui, ui, ui! uiva a iara
 Nos aguaçais dos igapós
 Dos Japurás e dos Purus.

Se bem observarmos, trata-se de um texto todo calcado nas sonoridades percussivas das palavras, uma forma de relacionar o elemento verbal com a sonoridade da música

brasileira. O aspecto timbrístico deste poema também nos chama a atenção, pois procura mimetizar o toque do próprio instrumento a qual esta se reportando. Ademais, há uma série de outros elementos envolvidos na construção de “Berimbau”: o ritmo sugerindo a dança da capoeira, as variações na construção melódica (aguapés/ aguçais; igapós / iguapés; Japurás/ Purus) sugerindo a textura monofônica do instrumento berimbau.

Não seria exagero dizer que Manuel Bandeira faz-nos “quase” ouvir o som metálico e repetitivo de um berimbau. Observemos a cadeia fônica produzida por repetições de consoantes bilabiais e de vogais nasais e abertas:

agua-PÉ / iga-PÓ/ Ja- PU-rás/ BO-lem.

A reiteração do verbo “bulir” explicita mais ainda os ataques na corda do instrumento:
Bo-LEM, bo-LEM, bo-LEM

Realmente, percebemos que o berimbau, instrumento-símbolo da capoeira e da cultura sonora brasileira em geral, é tocado através da alternância da vibração da corda solta com o abafado da corda presa (realizado geralmente por uma pedra arredondada segurada pelo executante), o que imprime o efeito percussivo. Em outros termos: o toque deste instrumento é produzido pela alternância de sons abertos e sons fechados. No poema este efeito acústico é produzido pela alternância entre vogais de timbre aberto (é, ó, á) e vogais de timbre fechado (ê, ã). Também é possível observarmos que o escritor retira fonemas de palavras do próprio texto para produzir efeitos sonoros:

Sa- CI _ Si si si si!
Ui ui ui ui ui _ UI - va a iara

O exemplo que brevemente explanamos faz-nos concluir que a pesquisa central do poema “Capoeira” está relacionada aos aspectos musicais. Principalmente no que se refere à utilização de timbres e desenhos rítmicos para gerar ruídos e sentidos específicos, e produzir, dessa maneira, as características sonoras de um instrumento musical.

Há vários outros poemas de Manuel Bandeira feitos sob a égide da música, como “Tema e variações”, “Novelozinho de linha”, “Comentário musical”. São textos que ratificam a estreita relação do poeta com a arte dos sons. E, como pudemos ver, além de o escritor citar nos seus textos o nome de músicos, instrumentos, termos da terminologia musical, a música –

que faz parte da visão de mundo do escritor, não sendo apenas um artefato de apreciação estética – participa da própria estruturação desses textos poéticos¹⁸.

João Cabral de Melo Neto, que afirmava não ser um grande apreciador de música¹⁹, também possui uma ligação com esta arte – embora tenha uma escrita mais voltada para os aspectos visuais e plásticos das palavras. João Cabral costuma dar atenção mais ao corte do que a fluência musical do discurso poético, por isso criticava veementemente a melodia fácil e a previsibilidade dos acentos rítmicos dos poetas mais ligados ao *modus operandi* da literatura clássica e romântica. Rodrigo Marques (2008, p. 31), em seu artigo “A dimensão musical na poesia de João Cabral de Melo Neto”, afirma que a poesia de João Cabral possui uma forte ligação com a música, mas não com a que se pauta pelo sistema tonal (tensão que gera repouso), pois ela “não se presta a uma leitura linear e melódica” (ibidem). O pesquisador compreende que o texto cabralino, sobretudo os poemas que compõe *Serial*, tem uma relação estrutural com o dodecafonismo²⁰ de Arnold Schoenberg:

Em **Serial**, cada poema obedece ao projeto previamente traçado, não só no que diz respeito às rimas, à métrica, às estrofes, ao itálico de algumas palavras e aos signos que separam estrofes (trevo, travessões e números). O numeral 4, como bem observou Antonio Carlos Sechin, não possui um centro unitário, como o algarismo 3, por exemplo, (1-1-1). No número 4, temos (1-1-1-1). Nenhuma destas unidades representa o centro. E é justamente nesta descentralização que se baseia *Serial*. A ausência de centro também foi uma das estratégias usadas por Schoenberg para fugir do

¹⁸ Luiz Piva (1990, p. 66), ao retomar o pensamento de Calvin Brown, nos mostra que “o emprego de termos da música não tem, muitas vezes, qualquer relação com a estrutura musical, tendo muitos escritores dado o título de sonata, sinfonia, prelúdio, simplesmente porque tais vocábulos tinham para eles uma vaga sugestão ou algo agradável de ser ouvido”. Manuel Bandeira não se inclui, obviamente, dentre estes poetas que não possuem consciência dos termos musicais utilizados no poema.

¹⁹ Em “João Cabral por ele mesmo” (MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007), percebemos que o poeta pernambucano tem uma inclinação maior para as artes plásticas. Em suas próprias palavras: “Tenho a impressão de que é uma impossibilidade que eu tenho de fixar minha atenção no tempo. Minha atenção é um troço capaz de se fixar em coisas espaciais: a pintura, a arquitetura, a escultura... Já a música me escapa” (MELO NETO, 2007, p. 32). Em outra passagem, diz o escritor: “Eu não tenho ouvido musical para melodia. Talvez para o ritmo. O ritmo não é só musical, existe um ritmo sintático. Você, diante de uma obra de arquitetura, vê que ela tem um ritmo”. (ibidem, p. 34).

²⁰ Trata-se de um tipo de organização das alturas musicais que não se pauta pela construção de acordes que giram em torno de um eixo harmônico central. As notas musicais são utilizadas de forma independente, sem a hierarquização da música tonal. Henry Barraud (1997) mostra-nos, de forma sucinta, o princípio básico da técnica dodecafônica: “[...] no desenrolar de uma peça de música, os doze sons estarão presentes, cada um, o mesmo número de vezes, de modo que, terminada a peça, nenhum deles terá sido ouvido, em princípio, com mais frequência que outros. Pois, se fosse de outro modo, de todo som para o qual a atenção se voltasse seletivamente se desprenderia uma força polarizadora que daria um sentido tonal a tudo que estivesse à sua volta” (p. 86).

movimento cadencial de tensão e repouso que caracteriza o sistema tonal (MARQUES, 2008, p. 32-33).

Há outros escritores contemporâneos que também mantêm estreita ligação com a música, embora esta ligação não seja necessariamente com a tradição popular, como Luiz Antonio de Assis Brasil e O.G Rêgo de Carvalho. Em relação ao primeiro escritor – que teve uma vivência musical de quinze anos na “Orquestra Sinfônica de Porto Alegre”, onde atuou como violoncelista – podemos dizer que alguns de seus romances (*O homem amoroso*, *Concerto Campestre*, *Música perdida*) dialogam de forma intensa com a arte musical. Principalmente no que diz respeito ao processo de criação de personagens e à utilização de termos musicais na narrativa, além da própria interferência da música na estruturação dos seus textos. Em relação ao segundo escritor, um apreciador de música declarado, percebemos que há em seus romances um trabalho intenso com os aspectos musicais, mormente no que tange à construção do ritmo, como em *Ulisses, entre o amor e a morte*. Em outra obra de sua autoria, *Rio subterrâneo*, a organização dos capítulos e da narrativa se baseia em estruturas musicais, segundo afirmação do próprio autor²¹.

Enfim, as relações entre os movimentos literários e musicais do Brasil, além de fecundas, são fundamentais para que compreendamos as matrizes e as matizes composicionais da nossa música popular e mesmo toda a formação cultural do nosso país.

2.5 A SEMIÓTICA E O ESTUDO DA CANÇÃO POPULAR

Diversas são as formas de se compreender uma canção popular. Alguns pesquisadores buscam um viés mais voltado para as questões sociais e políticas, enquanto outros se voltam para o estudo mais imanente do fenômeno da música popular. Mesmo sabendo que muitos estudiosos não procuram realizar uma leitura mais cerrada, não se pode negar que a análise da canção popular tornou-se mais abrangente e coesa após o surgimento dos estudos de semiótica musical. Em geral, observamos que a crítica literária aborda o fenômeno voltando-se apenas para o universo do texto, enquanto os estudos musicológicos detêm-se nas questões que

²¹ In: CARVALHO, Orlando Geraldo Rego de. *Como e por que me fiz escritor*. Teresina: Halley, 1994.

envolvem harmonia, melodia, arranjo, interpretação, deixando de lado os elementos que compõem a letra. Lauro Meller (2010, p. 11), ao perceber estas questões, afirma que:

[...] a canção é um gênero híbrido, letra e música, indissociáveis. Sendo recente sua aparição no escopo de interesse das academias, os métodos de análise especificamente voltados para este objeto são ainda esparsos, e estão em processo formativo. Isso faz com que as canções ainda sejam rotineiramente analisadas de modo parcial, como se fossem textos escritos.

A semiótica musical mostra-nos que o sentido da canção é construído a partir da relação entre os dois domínios semióticos (texto e música) e que a análise separada não é suficiente para compreendermos o discurso do cancionista. A leitura da letra de uma canção como um ser independente, dotado de um sentido próprio, pode provocar impressões distintas da que provocaria se a ouvíssemos junto com a música propriamente dita. Luiz Tatit (2007, p.237), ao se referir especificamente à letra de uma composição musical, reforça esta ideia:

A letra da canção como se sabe, pertence a uma esfera de valores muito particular, altamente comprometida com a melodia e todo o aparato musical circundante, de tal modo que sua avaliação por critérios unicamente poéticos redundante, quase sempre, em julgamento desastroso.

Dessa forma, é importante notar que um trabalho que tenha a semiótica musical como base teórica, deve levar em conta a articulação dos dois sistemas semióticos. Em sua importante tese “Melodia e Prosódia: um modelo para a interface música fala com base no estudo comparado do aparelho fonador e dos instrumentos reais e virtuais”, José Roberto do Carmo (2007, p.13) nos mostra os princípios norteadores de um trabalho que toma por base a semiótica musical:

- 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 meta-linguagem da linguística para apreender essa afinidade estrutural;

A partir destes princípios norteadores, torna-se possível compreendermos a música como um discurso (discurso este compatível com o verbal) e não como um amontoado de notas abstratas que não nos transmitem nenhum significado. Se compreendermos a música

dessa forma, veremos que muitos conceitos oriundos da teoria musical são insuficientes para aplicarmos em uma análise de viés semiótico. O conceito de melodia para a semiótica musical, por exemplo, vai além do que se compreende ordinariamente. Este elemento musical é explicado usualmente como sendo uma sequência de sons dispostos de maneira sucessiva - o que é correto, porém incompleto se tomarmos a música como um discurso musical que engendra significados diversos. Roberto do Carmo (2007, p.15) argumenta que:

Uma melodia não se confunde com uma cadeia qualquer de notas musicais. Uma criança de dois anos que martela notas ao piano produz uma cadeia qualquer de notas musicais, e certamente ninguém sustentará que temos aí uma melodia. Falamos em melodia apenas quando reconhecemos essa cadeia como um produto de ato semiótico que faz ser o sentido, instaurando uma relação entre uma expressão e um conteúdo.

Desta forma, a melodia é uma sucessão de sons, mas não uma sucessão aleatória. (pelo menos no que se refere à música tonal). Uma sequência de notas tocadas ao piano por uma criança não produz um efeito de melodia porque é “arrítmica, desordenada, desconexa, incoerente, não direcional e, conseqüentemente, não pode apresentar transformações” (CARMO, 2007, p. 16).

A teoria de base dos estudos de semiótica da canção foi desenvolvida por Luiz Tatit, cancionista e professor da Universidade de São Paulo. A teoria deste pesquisador está centrada em torno de duas categorias do plano da expressão musical: “tessitura” (que está relacionado à altura) e o “andamento” (que está relacionado com a duração). A tessitura pode ser *concentrada* (durações curtas) ou *expandida* (durações longas) e o andamento *acelerado* ou *desacelerado*. Luiz Tatit (2007), tomando por base as categorizações da semiótica de A.J Greimàs os estudos semióticos de Claude Zilberberg, elencou e analisou inúmeras canções populares do Brasil e dividiu-as em três modelos de configuração. Estes modelos de configuração das canções populares, desenvolvidos pelo semioticista, serão de grande valor para a nossa pesquisa. São eles:

1. Canções *tematizadas* – trata-se de canções que possuem andamento acelerado e tessitura concentrada.
2. Canções *passionalizadas* – trata-se de canções que são o inverso das tematizadas: possuem andamento desacelerado e tessitura expandida.

3. Canções *figurativizadas* – trata-se de canções em que há a predominância dos elementos emergentes da fala. A oralidade ocupa um lugar central nestas canções, em detrimento dos elementos discutidos anteriormente como “tessitura” e “andamento”.

A teoria da semiótica da canção propõe uma análise isotópica (em que se compreenda texto e música como elementos de igual valor na produção de sentido) dos elementos do plano do conteúdo e do plano da expressão. Desta forma, melodia e letra são compreendidos como elementos de estruturas equivalentes, conforme já mostramos. Luiz Tatit (1997), em seus estudos, relacionou os aspectos do plano da expressão com os do plano do conteúdo. 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”. Geralmente o sentido das letras está ligado a momentos de euforia e de satisfação com a vida. “O quê que a baiana tem?” (de Dorival Caymmi) é um exemplo, já que letra e melodia estão conjugadas de forma a mostrar uma situação de euforia e de homenagem à beleza da mulher baiana. Em Chico Buarque, podemos citar “Meu refrão”, canção na qual o compositor convida todos a participar do seu canto, do seu momento de euforia com seu “melhor amigo”, o violão.

Nas canções *passionalizadas* as melodias verticalizadas²² se coadunam com estados de disjunção entre “sujeito” e “objeto”. Dessa maneira, o que se observa nestas canções é o efeito de sentido inverso das canções *tematizadas*: disforia, fechamento e insatisfação. Na obra de Chico Buarque encontramos diversas canções passionalizadas, como “Carolina”, “Atrás da porta”, “Sem fantasia” – composições em que letra e melodia indicam sentimentos de perda, de desilusão amorosa e distanciamento entre sujeito e objeto. Luiz Tatit (2007, p. 99), sobre esta categoria de canção, observa que:

A passionalização é este tempo de espera ou de lembrança [...] essa duração que permite o sujeito refletir sobre os seus sentimentos de falta e viver a tensão da circunstância que o coloca em disjunção imediata com seu objeto em conjunção à distância com o valor do objeto.

Nas canções *figurativizadas*, o que se observa é a tentativa do sujeito de chamar atenção para o conteúdo de sua fala, o que faz com que o enunciado musical se adapte às instabilidades sonoras do discurso coloquial e não ocupe um lugar central – como ele ocupa nas canções *tematizadas*. Dessa forma, os elementos prosódicos sobrepõem-se aos elementos

²² Melodia verticalizada é aquela que possui grandes saltos intervalares. Em outros termos: a melodia é verticalizada quando há uma distância grande entre as notas agudas e as notas graves.

melódicos, fazendo com que o enunciador se projete no discurso e simule a presença da enunciação no enunciado (TATIT, 1997, p.121). Como exemplo costuma-se citar a composição de Noel Rosa “Conversa de botequim” e a canção “O mundo é um moinho”, de Cartola, pois são canções em que o sujeito do discurso emula uma situação cotidiana e procura persuadir o ouvinte para que ele acredite no que está sendo dito por meio do canto.

Há também na obra de Chico Buarque exemplos de figurativização, como nas canções “Meu caro amigo” e “Partido alto”, em que predominam elementos prosódicos. Ao lermos a primeira canção, por exemplo, percebemos claramente que é um recado endereçado a um amigo que se encontra longe do país de origem. O enunciador, de forma irônica e com uma linguagem repleta de coloquialismos e gírias, expõe as dificuldades enfrentadas para sobreviver em um país subdesenvolvido:

Meu caro amigo me perdoe, por favor
Se eu não lhe faço uma visita
Mas como agora apareceu um portador
Mando notícias nessa fita

Aqui na terra tão jogando futebol
Tem muito samba, muito choro e rock'n'roll
Uns dias chove, noutros dias bate o sol

Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta

Muita mutreta pra levar a situação
Que a gente vai levando de teimoso e de pirraça
E a gente vai tomando que também sem a cachaça
Ninguém segura esse rojão

É importante ressaltar que estas classificações correspondem a situações típicas, mas geralmente estas tipologias se mesclam e todas elas podem estar presentes numa mesma canção. O que há, de fato, é a predominância de um dos aspectos na construção de uma música.

A melodia e a palavra, como vimos, são dois elementos basilares na construção de sentido de uma canção. A tensão entre estes dois elementos é um fator de grande importância para compreendermos o discurso musical de um compositor, ou seja, a sua *dicção*. Segundo Luiz Tatit (2002, p. 9), o compositor de canções é exatamente aquele que possui a habilidade de equilibrar os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entonação coloquial. Mas, é importante que se diga, há na canção outros elementos construtores de sentido que também interessam aos estudos de semiótica. Dentre eles: arranjo, interpretação,

métodos de gravação. Porém, para realizarmos um estudo mais coeso, a conjugação entre melodia e letra ocupa um primeiro plano no modelo de análise que nos proporemos a realizar.

Para uma compreensão mais abrangente do fenômeno da canção popular é fundamental que saibamos de que forma se ordenam essa fusão da palavra com a música. De uma maneira geral, texto poético e melodia são dois componentes da canção que se estruturam a partir de um equilíbrio tenso, em que ora há um predomínio de um sistema de signos, ora há o predomínio de outro. Em virtude disso, podemos afirmar que o compositor convive dialeticamente com os dois ofícios: a composição das estruturas melódicas e a composição da palavra. Trata-se de um combate entre *melos* e *logos*, combate este existente desde a Grécia Antiga, quando ainda nem mesmo havia uma distinção clara entre poesia e música. Consoante o pesquisador José Roberto do Carmo (2007, p. 125):

É possível concluir que numa canção atuam duas forças opostas: a hierarquia melódica (coesão rítmica e coerência harmônica) e a hierarquia prosódica (otimidade rítmica e fluência segmental – elisão, degeminação, ditongação etc.). Numa canção temático-passional prevalecem os princípios da hierarquia melódica, numa canção figurativa prevalecem os princípios da hierarquia prosódica.

No que se refere à obra de Tom Jobim e Chico Buarque – embora os compositores tenham composto poucas canções em parceria – é possível concluirmos que se trata de uma obra que abrange muitas técnicas de composição melódica e prosódica (construção textual). Observamos, com certa constância, nas canções dos compositores cariocas, o uso ostensivo de recursos como: mudanças na acentuação prosódica, figurações no som das palavras, o texto comentando aspectos da música *stricto senso* (no plano da letra); ostinatos melódico-rítmicos (isto é, repetições de determinados trechos da música), cromatismos, modulações (no plano da música). A riqueza composicional da obra dos referidos músicos nos leva a afirmar que para percebermos os seus efeitos estilísticos necessitamos de uma análise cuidadosa da estrutura poético-musical e do percurso de geração de sentido do texto. Mais adiante, no terceiro capítulo, nos deteremos especificamente na análise das três canções propostas (“Retrato em branco e preto”, “Sabiá” e “Imagina”), o que tornará mais claro o processo de articulação entre os elementos verbais e musicais.

Adotar uma perspectiva semiótica para analisar as canções de Chico Buarque e Tom Jobim nos proporcionará uma leitura mais profunda e orgânica da obra dos compositores, visto que se trata de cancionistas que realizam uma intensa pesquisa com as possibilidades de

articulação entre palavra e música. As letras de suas canções não são meros suportes para se encaixar um desenho melódico qualquer, tampouco suas composições são “poemas musicados” (no qual a música é apenas um esteio para a musicalidade própria do texto). Com efeito, o sentido de suas composições é engendrado através do embate do discurso verbal com o musical – processo este que muito interessa aos estudos de semiótica.

CAPÍTULO III – UMA PALAVRA SÓ, A CRUA PALAVRA: O PROCESSO DE COMPOSIÇÃO DAS CANÇÕES BUARQUENAS E JOBINIANAS

3.1 PEDRO PEDREIRO E SUA CONSTRUÇÃO: MODERNISMO, MÚSICA E PALAVRA NAS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE.

E eu aprendi isso com o Vinicius, é um trabalho à parte do trabalho como compositor. Quando você trabalha como compositor é isso, as músicas são feitas música e letra. Mas é muito diferente, porque música e letra quando você faz você vai compondo e vai fazendo a música, a letra vai surgindo junto, você acomoda uma coisa, você acerta aqui, você dá um jeitinho, você vai amoldando uma coisa à outra. A letra que você faz para a música não, a letra para música você tem de fazer a letra para aquela música que já existe, já tem uma forma fixa, você não pode alterar nada. As pessoas falam isso, comparam muito com poesia, não tem nada a ver, é outra coisa, mas é muito mais difícil (risos), porque você tem de fazer aquela letra respeitando cada nota, a métrica, que não é exatamente a mesma coisa que fazer a forma... uma fórmula fixa dum soneto, não, não é uma fórmula fixa; cada frase é de um tamanho diferente, então você tem que, tem que respeitar a prosódia musical, ou seja, a letra, a tônica das palavras coincidir com a tônica da música, ou desrespeitar a prosódia de propósito, e tal... tudo isso, e no fim, enfim, e rimas, rimas internas, etc, e no fim ainda fazer algum sentido (risos) de preferência ficar uma coisa interessante ou bonita de se ouvir.

(BUARQUE, Chico. “Chico Buarque - Caro amigo”, DVD, 2006).

Chico Buarque é um dos cancionistas brasileiros mais associados à literatura nacional, tanto pelo trabalho poético com a linguagem de suas composições, como também pelo fato de o compositor carioca ter se tornado um romancista reconhecido por importantes críticos como Roberto Schwarz, José Miguel Wisnik e Alfredo Bosi²³. Recordemos o fato de que no ano de 1992, o compositor conquistou o prêmio Jabuti de melhor romance com a obra *Estorvo* (narrativa caótica que Ruy Guerra realizou a tradução intersemiótica para as telas). Com a criação deste romance e a sua projeção nacional como escritor, o cancionista passou a construir uma obra literária em prosa (*Benjamin, Budapeste e Leite Derramado*).

As canções de Francisco Buarque são construídas a partir de um rigoroso trabalho formal com as relações entre melodia e letra, o que faz do compositor um verdadeiro artesão

²³ Alguns textos críticos sobre a obra literária de Chico Buarque podem ser encontrados no site <<http://www.chicobuarque.com.br/>>.

que trabalha dia a dia, arduamente, para construir sua obra arquitetônica. Suas letras são elaboradas com muita expressividade no que se refere aos aspectos linguísticos (sonoridade, metáforas, imagens) e dialogam, em sua maioria, com a nossa literatura moderna (em especial, com os poetas Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto). Nos aspectos musicais, o compositor carioca sempre procura relacionar suas melodias, harmonias e arranjos ao universo do texto, para que juntos formem um discurso fluente e de grande força poética.

No que se refere à relação de Chico Buarque com os escritores modernos, notamos que o diálogo com Carlos Drummond de Andrade é mais explícito. Na escrita dos dois autores há um universo simbólico em comum, “um espaço onde semelhantes visões de mundo se entrecruzam, sobretudo no que diz respeito à sociedade contemporânea e a sua incessante transformação” (CYNTRÃO, 1999, p. 61). Para exemplificar, lembremos-nos de trechos de algumas canções do autor de “Carolina” em que o diálogo com o poeta moderno é visível:

Carlos amava Dora que amava Lia que amava Léa que amava Paulo que amava Juca que amava Dora que amava
 Carlos amava Dora que amava Rita que amava Dito que amava Rita que amava Dito que amava Rita que amava
 Carlos amava Dora que amava Pedro que amava tanto que amava a filha que amava Carlos que amava Dora que amava toda a quadrilha

(“A flor da idade” – alusão ao poema “Quadrilha”)

Quando nasci veio um anjo safado
 O chato d’um querubim
 E decretou que eu estava predestinado
 A ser errado assim

(“Até o fim” – alusão ao “Poema de sete faces”)

Já conheço as pedras do caminho
 E sei também que ali sozinho vou ficar tanto pior

(“Retrato em branco e preto” – alusão ao poema “No meio do caminho”)

É importante percebermos, no entanto, que a relação de Francisco Buarque de Hollanda com a literatura moderna nem sempre se nos mostra de uma maneira evidente como nos exemplos supracitados. Seu trabalho, de uma forma geral, é tecido por meio da

intertextualidade²⁴, mormente no que se refere ao *modus operandi* do cancionista. Alguns elementos estilísticos recorrentes em nossa literatura moderna podem ser observados, com assiduidade, na construção do texto buarqueano. Dentre os quais podemos destacar:

i- *A inserção do cotidiano;*

Essa morena quer me transformar
Chego em casa, me condena
Me faz fita, me faz cena
Até cansar
Logo eu, bom indivíduo
Cumpridor fiel e assíduo
Dos deveres do meu lar [...]

E tem mais isso:
Estou cansado quando chego
Pego extra no serviço
Quero um pouco de sossego
Mas não contente
Ela me acorda reclamando
Me despacha pro batente
E fica em casa descansando
("Logo eu?", 1967)

ii- *A linguagem carregada de coloquialismos;*

Meu caro amigo me perdoe, por favor,
Se não lhe faço uma visita
Mas como agora apareceu um portador
Mando notícias nessa fita

Aqui na terra tão jogando futebol
Tem muito samba, muito choro e rock'n'roll
Uns dias chove, noutros dias bate sol

Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta

("Meu caro amigo")

iii- *A concisão*

Iracema voou para America
Leva roupa de lã e anda lépida
Vê um filme de quando em vez
Não domina o idioma inglês
Lava o chão numa casa de chá

("Iracema voou")

²⁴ Partilhamos da ideia de Ingedore Villaça Koch, para quem "[...] todo texto é um objeto heterogêneo, que revela uma relação radical de seu interior com seu exterior; e, desse exterior, evidentemente, fazem parte outros textos que lhe dão origem, que o predeterminam, com os quais dialoga, que retoma, a que alude, ou a que se opõe" (KOCH, 2011, p. 59).

iv- *A ironia*²⁵

Acorda amor
 Eu tive um pesadelo agora
 Sonhei que tinha gente lá fora
 Batendo no portão, que aflição
 Era a dura, numa muito escura viatura
 Minha nossa santa criatura
 Chame, chame, chame lá
 Chame, chame o ladrão, chame o ladrão

(“Acorda amor”)

v- *A eliminação dos excessos de expressão (linguagem antirretórica).*

A Rita levou meu sorriso
 No sorriso dela
 Meu assunto
 Levou junto com ela
 O que me é de direito
 E Arrancou-me do peito
 E tem mais
 Levou seu retrato, seu trapo, seu prato
 Que papel!
 Uma imagem de são Francisco
 E um bom disco de Noel

(“A Rita”)

vi- *A utilização da paródia*²⁶

Ai, que saudades que eu tenho
 Dos meus doze anos
 Que saudade ingrata
 Dar banda por aí
 Fazendo grandes planos
 E chutando lata
 Trocando figurinha
 Matando passarinho
 Colecionando minhoca
 Jogando muito botão
 Rodopiando pião

²⁵ Sabemos da abrangência do termo ironia. Neste trabalho entendemos que “o contraste entre a aparência e a realidade é o traço básico de toda ironia. [...] algo é aparentemente afirmado, mas, na verdade, se percebe uma mensagem completamente diferente. A tensão entre aparência e realidade pode expressar-se por meio de uma oposição, contradição, contrariedade, incongruência ou, ainda, através de uma incompatibilidade”. (ALAVARCE, 2009, p. 28).

²⁶ Compreendemos a paródia como um discurso que produz um “efeito de *deslocamento*” (SANT’ANA, 2003, p. 25) e que gera “um processo de *inversão* de sentido” (ibidem, p. 28). A paródia é recurso linguístico que “desarranja o sentido do texto original” (ibidem, p. 25).

Fazendo troca-troca

(“Doze anos”)

Essas constantes estéticas que observamos nas letras musicais buarqueanas também podem ser percebidas na construção musical *stricto sensu*, uma vez que o contato entre os signos musicais e literários faz com que um sistema de significação afete o outro. Há, portanto, uma “contaminação feliz” (WISNIK, 2004, p. 218) dos elementos advindos da literatura moderna com os componentes musicais. Nesse processo de “contaminação”, vemos que o material literário se manifesta no musical, por meio de melodias com poucas notas (porém, muito expressivas musicalmente) e na voz cantada sem dramatismos e sem exageros na expressão – como vemos, constantemente, nas interpretações da bossa nova²⁷.

Em seu primeiro álbum, *Chico Buarque de Hollanda* (1966), o compositor carioca já nos mostra um intenso diálogo com a escrita dos modernistas brasileiros. “Tem mais samba”, por exemplo, trata-se de uma canção que é toda calcada na valorização da realidade cotidiana e na simplicidade das coisas:

Tem mais samba no encontro que na espera
 Tem mais samba a maldade que a ferida
 Tem mais samba no porto que na vela
 Tem mais samba o perdão que a despedida
 Tem mais samba nas mãos do que nos olhos
 Tem mais samba no chão do que na lua
 Tem mais samba no homem que trabalha
 Tem mais samba no som que vem da rua
 Tem mais samba no peito de quem chora
 Tem mais samba no pranto de quem vê
 Que o bom samba não tem lugar nem hora
 O coração de fora
 Samba sem querer

Vem que passa
 Teu sofrer
 Se todo mundo sambasse
 Seria tão fácil viver

Chico Buarque parte de uma estrutura linguística repetitiva, que atinge o nível da fala cotidiana: “Tem mais samba [...]”. Como sabemos, trata-se de um erro do ponto de vista da norma culta, já que se deveria usar o verbo “haver”: “Há mais samba [...]”. Efetivamente,

²⁷ Para confirmar tais afirmações, basta ouvirmos as interpretações de João Gilberto. Ele procura atingir o perfeito equilíbrio entre o texto e a melodia através do “canto falado” e da eliminação de tudo que venha “estorvar” a clareza e o espírito apolíneo da composição.

trata-se de uma estratégia para fazer com que o compositor se aproxime da realidade cotidiana do brasileiro. Em “Tem mais samba”, há em todos os versos uma comparação entre dois sintagmas, em que o cancionista sempre sobrepõe as coisas de valores mais concretos às coisas mais abstratas, aquelas mais distantes da nossa vivência do dia-a-dia (“Tem mais samba no chão do que na lua” / “Tem mais samba no homem que trabalha”). Portanto, trata-se de uma composição feita, em sua plenitude, a partir da oposição binária (realidade cotidiana *versus* fantasia, abstração).

Em muitas canções observamos que a letra é um ingrediente de menor importância, um texto elaborado apenas para acompanhar uma melodia preexistente. Não são muitos os compositores que pensam nos aspectos imagísticos, sonoros e literários de suas letras. Muitas das vezes, a letra é tão-somente um veículo de expressão de sentimentos e de outros conteúdos, como os relativos às questões sociais e políticas. Francisco Buarque de Hollanda, de forma diferente, realiza uma intensa pesquisa estética em seus textos poéticos. Observamos que há uma construção detalhada dos aspectos linguísticos de suas composições, além de uma articulação equilibrada e bem concatenada da palavra com a melodia – recurso este essencial para o trabalho de quem lida com a canção. Além disso, suas letras também se relacionam intimamente com outros componentes musicais que participam da construção de sentido²⁸. Por este motivo, não podemos deixar de mencionar a imprescindível contribuição de Luiz Cláudio Ramos, violonista e arranjador que trabalha com Chico Buarque desde a década de 1980 e é responsável pela direção musical dos shows e das gravações.

Para realizarmos uma análise mais substancial das canções de Chico, faz-se importante retomarmos as ideias de Luiz Tatit (2007), autor que nos possibilita compreender a música popular de uma forma mais orgânica e coesa. Seus estudos nos mostram que o sentido da canção é construído a partir da articulação entre melodia e letra e não podemos entendê-la como duas partes independentes. Segundo o pesquisador:

Componente melódico ou componente linguístico, ou sumariamente, melodia e letra, responsáveis por um sentido homogêneo, exibem, entretanto, sintaxes próprias, a primeira assegurando a presença física da matéria sonora e a segunda encarregando-se, sobretudo, do conteúdo abstrato. Ambas são suscetíveis [...] de serem analisadas pelos mesmos princípios teóricos e descritivos. (2007, p. 256).

²⁸ Referimo-nos, principalmente, ao arranjo, aos instrumentos musicais, à intensidade da execução e à estruturação harmônica.

É necessário entendermos que a semiótica musical compreende, em linhas gerais, que toda melodia é uma espécie de texto, como já mencionamos. E se a melodia realmente se trata de um texto, deve haver uma afinidade estrutural entre o domínio verbal e o musical. Dessa forma, os estudos de semióticos partem da ideia de que o sentido é oriundo exatamente da relação entre os dois sistemas de signos.

Para melhor exemplificar nossas ideias, façamos uma breve análise de duas composições de Chico Buarque: “Cotidiano” (presente no disco *Construção*, do ano de 1971) e “Pedro Pedreiro” (1966).

COTIDIANO²⁹

Chico Buarque

Todo dia ela faz tudo sempre igual:
Me sacode às seis horas da manhã,
Me sorri um sorriso pontual
E me beija com a boca de hortelã.

Todo dia ela diz que é pr'eu me cuidar
E essas coisas que diz toda mulher.
Diz que está me esperando pr'o jantar
E me beija com a boca de café.

Todo dia eu só penso em poder parar;
Meio-dia eu só penso em dizer não,
Depois penso na vida pra levar
E me calo com a boca de feijão.

Seis da tarde, como era de se esperar,
Ela pega e me espera no portão
Diz que está muito louca pra beijar
E me beija com a boca de paixão.

Toda noite ela diz pr'eu não me afastar;
Meia-noite ela jura eterno amor
E me aperta pr'eu quase sufocar
E me morde com a boca de pavor.

Todo dia ela faz tudo sempre igual:
Me sacode às seis horas da manhã,
Me sorri um sorriso pontual
E me beija com a boca de hortelã.

Todo dia ela diz que é pr'eu me cuidar
E essas coisas que diz toda mulher.

²⁹ In: WERNECK, Humberto (org.) *Chico Buarque: tantas palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Diz que está me esperando pr'o jantar
E me beija com a boca de café.

Todo dia eu só penso em poder parar;
Meio-dia eu só penso em dizer não,
Depois penso na vida pra levar
E me calo com a boca de feijão.

Seis da tarde, como era de se esperar,
Ela pega e me espera no portão
Diz que está muito louca pra beijar
E me beija com a boca de paixão.

Toda noite ela diz pr'eu não me afastar;
Meia-noite ela jura eterno amor
E me aperta pr'eu quase sufocar
E me morde com a boca de pavor.

Todo dia ela faz tudo sempre igual:
Me sacode às seis horas da manhã,
Me sorri um sorriso pontual
E me beija com a boca de hortelã.

Embora não pretendamos analisar esta canção de forma detalhada, ela nos servirá para mostrar que a dicção buarqueana se pauta pela intensa sintonia entre os elementos prosódicos e musicais. No tocante à letra, “Cotidiano” é uma música composta de 11 estrofes de 4 versos, sendo que as rimas são alternadas (ABAB). Chico Buarque narra o dia-a-dia de um casal através de uma linguagem simples, repleta de coloquialismos. As estruturas sintáticas também são repetitivas e muitas palavras reaparecem no decorrer da letra (noite, dia, tarde, beija, boca, ela).

Nos aspectos musicais, há também todo esse jogo de repetições e de paralelismos. A melodia de “Cotidiano” como um todo é construída a partir da mesma estruturação rítmica. Ademais, encontramos vários versos que possuem exatamente o mesmo desenho melódico. O trecho musical a seguir é o modelo estrutural da canção de Chico Buarque:

To - do di - a_e - la faz tu - do sem - pre_i - gual Me sa - co - de_às seis
 ho - ras da ma - nhã Me sor - ri um sor - ri - so pon - tu - al E me bei - ja com_a
 bo - ca de_hor - te - lã

A frase que se segue, embora tenha uma pequena variação melódica, é muito parecida com as outras que compõe a melodia, o que reforça os traços temáticos da canção (reiteração da letra e reiteração da música):

Seis da tar - de co - mo_e - ra de se_es - pe - rar E - la pe - ga_e me_es - pe - ra no por - tão
 Diz que_es - tá mui - to lou - ca pra bei - jar
 e me bei - ja com_a bo - ca de pai - xão

Depois de descrever brevemente aspectos melódicos e literários de “Cotidiano”, somos levados a afirmar que há uma perfeita conexão entre os dois domínios semióticos (verbal e musical): eles juntos geram o efeito de sentido de repetição, tédio, invariabilidade – elementos presentes no conteúdo da composição. Chico Buarque não apenas tratou da temática do cotidiano e do cansaço inevitável das relações amorosas. O artista nos mostrou todas estas questões na própria estruturação de sua composição (no *plano da expressão*³⁰, consoante com a teoria de Louis Hjelmslev).

³⁰ Segundo a teoria de Louis Hjelmslev (2003), trata-se do plano da linguagem em que se articulam os procedimentos formais que dão concretude ao conteúdo (no caso do texto verbal, podemos citar a construção rítmica, as figuras retóricas, a aliteração e a assonância, etc.).

PEDRO PEDREIRO³¹*Chico Buarque*

Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
 Manhã parece, carece de esperar também
 Para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém
 Pedro pedreiro fica assim pensando
 Assim pensando o tempo passa e a gente vai ficando prá trás
 Esperando, esperando, esperando
 Esperando o sol, esperando o trem
 Esperando aumento desde o ano passado para o mês que vem
 Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
 Manhã parece, carece de esperar também
 Para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém
 Pedro pedreiro espera o carnaval
 E a sorte grande do bilhete pela federal todo mês
 Esperando, esperando, esperando, esperando o sol
 Esperando o trem, esperando aumento para o mês que vem
 Esperando a festa, esperando a sorte
 E a mulher de Pedro, esperando um filho prá esperar também
 Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
 Manhã parece, carece de esperar também
 Para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém
 Pedro pedreiro tá esperando a morte
 Ou esperando o dia de voltar pro Norte
 Pedro não sabe mas talvez no fundo
 Espere alguma coisa mais linda que o mundo
 Maior do que o mar, mas prá que sonhar se dá
 O desespero de esperar demais
 Pedro pedreiro quer voltar atrás
 Quer ser pedreiro pobre e nada mais, sem ficar
 Esperando, esperando, esperando
 Esperando o sol, esperando o trem
 Esperando aumento para o mês que vem
 Esperando um filho prá esperar também
 Esperando a festa, esperando a sorte
 Espera'ndo a morte, esperando o Norte
 Esperando o dia de esperar ninguém
 Esperando enfim, nada mais além
 Da esperança aflita, bendita, infinita do apito de um trem
 Pedro pedreiro pedreiro esperando
 Pedro pedreiro pedreiro esperando
 Pedro pedreiro pedreiro esperando o trem
 Que já vem
 Que já vem

³¹ In: WERNECK, Humberto (org.) *Chico Buarque: tantas palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

A canção “Pedro pedreiro” está presente no primeiro disco de Chico Buarque, intitulado *Chico Buarque de Hollanda*, do ano de 1966. Trata-se de uma contundente crítica social às classes dominantes, composta através da narração do cotidiano duro de um trabalhador de construção. Pedro é um simples pedreiro que sonha em ter uma vida melhor, mas que esbarra nas dificuldades que o mundo e as pessoas lhe impõem. Sempre está a esperar: o trem, o aumento, o filho, o bilhete da federal, o carnaval. A música toda é construída a partir deste momento tenso da espera.

Nesta canção percebemos uma verdadeira simbiose entre palavra e música. Em outras palavras, os elementos construtores de sentido presentes na letra também podem ser observados na construção melódica. No que se refere a esta articulação, o primeiro elemento que nos chama a atenção é a repetição constante do verbo “esperar” – o que desde o começo da música nos transmite a sensação do ato de esperar.

Esperando, esperando, esperando
 Esperando o sol, esperando o trem
 Esperando aumento desde o ano passado para o mês que vem

Observemos que o verbo esperar (no sexto verso da composição) possui uma melodia ascendente e a harmonia que acompanha esse trecho se trata de um acorde de sétima menor (B7- acorde com função de dominante) – fato este que gera o efeito de sentido de tensão e espera.

A melodia é construída com muitos trechos repetidos, da mesma forma que observamos as repetições de estruturas, palavras e estrofes. Este efeito de sentido da repetição se relaciona com o próprio cotidiano tedioso do pedreiro, um sujeito que é obrigado a ir todos os dias ao trabalho e esperar, aflito, o apito do trem.

Na parte final da canção, há um recurso de grande expressividade, pouco usual nas canções populares. Estamos nos reportando aos versos que procuram criar o efeito rítmico e onomatopaico do trem:

Que já vem
 Que já vem

Ao ouvirmos a versão de Chico Buarque de 1966, percebemos que a frase musical “que já vem” vai acelerando pouco a pouco até atingir uma velocidade muito grande, o que

nos faz criar mentalmente a imagem de um trem que anda rapidamente. O efeito musical provocado pela célula rítmica que se repete é bastante significativo:

accel.

além de nos revelar que a existência do personagem é algo que se repete e que vive sempre em busca de algo que lhe dê sentido.

É importante também notarmos que há um conjunto de rimas internas que dão musicalidade ao discurso, procedimento utilizado em demasia nas composições de Francisco Buarque. Na seguinte passagem da canção, percebemos este recurso:

Manhã **parece, carece** de esperar também
Para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém

Esperando a festa, esperando a sorte
Esperando a **morte**, esperando o **Norte**
Esperando o dia de esperar ninguém
Esperando enfim, nada mais além
Da esperança **aflita, bendita, infinita do apito** de um trem

Este recurso da rima interna reforça a ideia de repetição do cotidiano de Pedro e torna mais fluente e coeso o discurso músico-literário. Além do que, se observarmos com atenção, as rimas formam uma espécie de eco que enfatiza o tédio da existência do pobre pedreiro.

“Pedro pedreiro” é uma canção pensada, de forma atenta, nos aspectos musicais e literários. No que se refere à música *stricto sensu* percebemos que se trata de um samba composto com uma harmonia simples (certamente aludindo à existência simples de Pedro) e com um desenho melódico repetitivo.

Pe - dro pe - drei - ro pen - se i - ro_es - pe - ran - do_o trem

Ma - nhã, pa - re - ce, ca - re - ce de_es - 'pe - ra r tam - bém

Pa - ra_o bem de quem tem bem de quem não tem vin - têm Pedro pe -

drei-ro fi-ca_as - sim pen-san - do_As- sim pen - san-do_o tem - po pas - sa_E_a gen - te vai fi -

can - do prá trás

Em se tratando do texto, observamos também a repetição de recursos, como estruturas linguísticas, fonemas, palavras (esta compatibilidade entre os dois sistemas de signos é um recurso típico das canções tematizadas). Em suma, letra e música em “Pedro Pedreiro” resultam em um discurso homogêneo e coeso.

3.1.1 A MÚSICA DAS PALAVRAS

Uma das formas de relação entre o universo composicional de Chico Buarque com a literatura é o intenso trabalho com os aspectos fono-estilísticos da palavra – típico da construção da poesia. As canções buarqueanas, se observadas com cuidado, são paradoxais: ao mesmo tempo em que se mostram simples e comunicativas, elas nos revelam uma complexa e imbricada rede de sons, de efeitos sutis, além de um trato detalhado com a articulação prosódica. Em outros termos, Chico Buarque não quer apenas adequar suas letras a uma determinada melodia, mas trabalhar a sonoridade e as imagens do texto da mesma forma como fazem os bons poetas (embora saibamos que a poesia feita apenas para ser lida tenha suas especificidades no momento de sua construção). Adélia Bezerra de Menezes (2002, p.198) destaca a paixão de Chico pelas palavras:

Sua obra revela um espantoso *domínio da palavra*, da palavra na plenitude de sua dupla: de aderência ao real, na poesia lírica (a palavra na sua dimensão feminina); de penetração, de desvelamento, na crítica social (a palavra masculina) – palavra “faca-só-lamina”, “palavra-bisturi”, que libera ferindo. Há em toda a sua obra uma intenção consciente [...] de revalorizar a palavra, recuperando para ela tudo o que de cortante, de incisivo, de penetrante, ela perdera, nas práticas de atenuação em uso na vida social. Trata-se assim, em Chico Buarque, de revestir a palavra do seu poder deflagrador (grifo do autor).

De fato, as palavras nas composições buarqueanas são “cruas”, “vivas”, “possuem temperatura”, como nos diz o próprio cancionista em sua canção, não por acaso intitulada “Palavra”. Elas se transformam, muitas das vezes, nas próprias coisas que se propõe a representar. Poderíamos dizer que tendem a um sugestivo efeito icônico³², como verificaremos adiante em algumas canções, como “Ode aos ratos” e “Roda Viva”.

Solange Ribeiro de Oliveira (2002), baseada na classificação que Steve Paul Scher desenvolveu para os estudos que envolvem música e literatura, chamou de “música de palavras” o fenômeno da expressividade musical do texto literário. Segundo a pesquisadora essa expressão “refere-se à prática literária de imitar a qualidade acústica da música, por meio de recursos como onomatopeia, aliteração e assonância, próprio da linguagem verbal” (p. 48).

Francisco Buarque de Holanda se utiliza constantemente do recurso da “música de palavras” para tornar seus textos mais fluentes e musicais – daí que muitos de seus apreciadores o consideram um verdadeiro artesão da linguagem poética, “um alquimista verbal” (MENESES, 2002, p. 197). Desde as primeiras composições de Chico Buarque, como “A banda” (1966), é possível observarmos uma preocupação de se empreender uma articulação equilibrada entre texto e música:

Estava à toa na vida
O meu amor me chamou
Pra ver a **b**anda **p**assar
Cantando coisas **d**e amor.

Ao ouvirmos esta pequena canção, observamos que os signos verbais e musicais se harmonizam: ao mesmo tempo em que se fala de uma banda, a sensação musical desse grupo musical nos é transmitida através do ritmo marcado das palavras e das repetições dos fonemas P, B, T. Dessa maneira, a ideia de “banda” não está somente no *plano do conteúdo*, mas ela se

³² A iconicidade é um procedimento figurativo que tem como objetivo “produzir ilusão referencial ou de realidade” (BARROS, 2010, p. 87).

nos revela também no *plano da expressão*. Este semi-simbolismo³³, como nos fala Diana Luz Pessoa de Barros (2010) em sua obra *Teoria semiótica do texto*, é utilizado constantemente pelo compositor de “Roda viva”.

Em “Januária”, por exemplo, percebemos de forma clara uma espécie de “orgia sonora”³⁴ na construção do texto:

Toda **g**ente homenageia
 Januária na **j**anela
 Até o mar faz maré **ch**eia
 Pra **ch**egar mais perto dela

Chico Buarque, neste trecho da letra, utiliza-se da sonoridade das consoantes para construir a aliteração e um rico efeito onomatopaico. Não é difícil perceber que os sons compostos pelas consoantes fricativas G e J sugerem o próprio escorrer das ondas do mar.

Em “Ode aos ratos” (composição em parceria com o músico Edu Lobo, cantada em forma de embolada no disco *Carioca*), o som fricativo da consoante R, repetido inúmeras vezes na letra musical, é fundamental para nos transmitir o efeito acústico do roer dos ratos³⁵:

Rato
Rato que **r**ói a roupa
 Que **r**ói a rapa do rei do morro
 Que **r**ói a roda do carro
 Que **r**ói o carro, que **r**ói o ferro
 Que **r**ói o barro
Rói o morro
Rato que **r**ói o rato
Ra-rato, ra-rato
Roto que ri do roto
 Que **r**ói o farrapo
 De esfarra-rapado
 Que mete a ripa, arranca rabo
Rato ruim
 Que **r**ói a rosa
Rói o riso da moça
 E ruma rua arriba
 Em sua rota de rato

³³ O semi-simbolismo existe, segundo a pesquisadora Diana Luz Pessoa de Barros (2010), “quando uma categoria da expressão, e não apenas um elemento, se correlaciona com uma categoria do conteúdo” (p.89).

³⁴ Termo utilizado por Antonio Carlos Secchin em sua conferência “Chico Buarque: a poesia no chão”, apresentada na Academia Brasileira de Letras.

³⁵ Interessante observar que o efeito também pode ser observado no arranjo musical de Luiz Cláudio Ramos. As cordas friccionadas (principalmente os violinos) ao executarem escalas com notas muito agudas e fortíssimas transmitem-nos sonoramente a inquietação e o roer dos ratos.

Recurso também de grande expressividade sonora pode ser percebido em “Roda viva”. Nesta canção o compositor se utiliza da sonoridade da palavra “roda”, que se repete no texto de forma insistente, para fixar a sensação do ato de rodar³⁶:

Roda mundo, **roda**-gigante
Rodamoinho, **roda** pião
 O tempo **rodou** num instante
 Nas voltas do meu coração

Em “Ana de Amsterdã”, o compositor elabora uma complexa rede de relações de fonemas, criando um rico efeito percussivo. Ele se utiliza de assonâncias com a vogal A, da linguodental D, das velares C e Q, das bilabiais B e P, das palatais CH e X, para formar uma teia sonora de grande valor musical. Este rendilhado sonoro funciona também para nos revelar a insinuante personalidade da personagem da canção:

Sou Ana **do dique** e **das docas**
Da compra, da venda, das trocas de pernas
Dos braços, das bocas, do lixo, dos bichos, das fichas
 Sou Ana **das** loucas
Até amanhã
 Sou **Ana**
Da cama, da cana, fulana, sacana
 Sou **Ana** de **Amsterdam**

As canções que comentamos, ainda que de maneira breve e sem profundidade, servem para nos mostrar que o texto buarqueano possui uma cuidadosa construção sonora, uma musicalidade própria mesmo quando está fora do contexto melódico³⁷. Este conjunto de sons geralmente se relaciona intimamente com o *plano do conteúdo* da letra poética. Dessa maneira, a expressividade sonora não se trata apenas de “adornar” o texto, mas sim reforçar suas camadas de sentidos.

³⁶ Vale ressaltar que, mais uma vez, o arranjo musical é fundamental para que observemos o efeito de algo que gira insistentemente.

³⁷ Chico Buarque reclama, em entrevista cedida a “Folha de São Paulo”, em 2006 (Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u60177.shtml>> Acesso em 06 de maio de 2013), o fato de apenas analisarem suas letras como se fossem poemas. Ele afirma que o mais correto seria se todos pudessem também compreender o discurso musical. Nas palavras do compositor: “Sei que é difícil falar do disco. Até para mim é difícil. Em jornal, crítico de música geralmente é crítico de letra. É compreensível que seja assim --a letra vai impressa, o crítico destaca este ou aquele trecho... funciona assim. Eu cada vez mais dou importância à música e tenho vontade de dizer: ‘Olha, só fiz essa letra porque essa música pedia. Isso não é poesia, é canção’. Enfim, fico um pouquinho chateado com essas coisas, mas sei que é difícil mesmo. Como é que vai imprimir uma partitura no jornal e explicar aos leitores? Não dá, eu sei”.

3.2 *UM SAMBA DE UMA NOTA SÓ*: TOM JOBIM E A LITERATURA MODERNA BRASILEIRA

Quanta gente existe por aí
 Que fala tanto e não diz nada
 Ou quase nada
 Já me utilizei de toda a escala
 E no final não sobrou nada
 Não deu em nada

(*Samba de uma nota só*, de Tom Jobim e Newton Mendonça).

Ao lançarmos um olhar sobre a obra de Tom Jobim, geralmente, lembramos-nos unicamente do seu veio de compositor, que conseguiu trazer para a expressão da canção popular um conjunto de técnicas composicionais presentes no universo da música de tradição europeia e fazer uma articulação delas com a intuição e com o poder de oralidade dos nossos compositores populares. Na obra deste compositor, como verifica Cacá Machado (2008, p.71):

[...] o popular e o erudito, a canção e a sinfonia, o samba e *jazz*, a seriedade e o prazer. Tudo isso são camadas mais do que oposições [...]. E essas forças giram em torno de um centro não definido, mas calcado na ideia positiva de permeabilidade [...]. História e literatura e música estarão sempre aqui sob o signo do sim. Amor pelos sons, amor pela terra, paixão na travessia do Brasil.

Costumamos, de forma assídua, associar Tom Jobim a Chico Buarque, a Vinícius de Moraes, a Newton Mendonça, dentre outros letristas. Raras vezes, falamos do seu trabalho com a palavra, isto é, do processo de elaboração de suas letras. Afonso Romano de Sant'ana critica este esquecimento por parte dos analistas e nos diz, de forma decisiva, que, se Tom Jobim for analisado detidamente, veremos que se trata do melhor letrista do seu grupo. Segundo o pesquisador, Tom Jobim é “mais direto, mais espontâneo, menos literário” (SANT'ANA, 1974, p. 220).

Santuza Cambraia Naves, que, como vimos, desenvolveu o conceito de “estética da monumentalidade” e “estética da simplicidade”, vê Tom Jobim como um caso especial na música brasileira, pois nele coabitam as múltiplas vozes de nossa tradição popular com a vertente sinfônica dos compositores europeus (isto é, há um embaralhamento entre duas estéticas, a que privilegia a monumentalidade e a que busca a simplicidade). Na obra *A*

canção popular no Brasil, Santuza Cambraia (2010, p. 33) faz uma relação do trabalho de Tom Jobim com o Modernismo brasileiro:

Tom Jobim e João Gilberto foram os criadores da nova tendência, o que os levou a fazer experimentações formais à maneira das vanguardas históricas e, como é de praxe neste tipo de procedimento, a romper com determinados repertórios e práticas do nosso passado musical. Poderíamos dizer que esta foi a faceta “moderna” do compositor. Agora, é importante registrar que Tom costumava adotar atitudes mais conciliatórias com relação à tradição, o que configura certamente o seu perfil “modernista”. Ou seja, ao retomar caminhos já trilhados por determinados músicos que admirava, como Heitor Villa-Lobos, desenvolvia uma atitude, à maneira do Modernismo brasileiro, tanto de rejeição ao passado imediato da arte e da cultura brasileira – a poesia parnasiana, o discurso bacharelesco e a pintura acadêmica, entre outras tradições – quanto de profundo carinho para com determinados legados musicais.

Tom Jobim, como é possível observarmos por meio de suas entrevistas, sempre esteve ligado, realmente, à literatura brasileira³⁸. Declarava-se admirador de Carlos Drummond de Andrade e Guimarães Rosa. Tais fatos nos leva a refletir sobre a relação que há entre suas letras e a literatura moderna brasileira – fato de grande importância para compreendermos a dicção jobiniana. Percebemos, por meio de constantes análises, que existe, de fato, uma estreita relação das canções de Tom Jobim com o *modus operandi* dos escritores modernos. Isso pode ser notado em determinados aspectos da obra de Tom Jobim (também presentes em Chico Buarque), como: uma tendência ao prosaísmo, uma busca constante de uma contenção retórica, uma estética que privilegia o “procedimento menos”.³⁹ (CAMPOS, 2006, p. 230).

Tom Jobim, em linhas gerais, “não tolera os excesso de notas e timbres. Preocupa-se com o que realmente soa no plano do ouvinte. Utiliza o essencial para caracterizar a função harmônica de acorde e elimina as notas de reforço” (TATIT, 2002, p. 164). Ou seja, ele também não está preocupado com efeitos gratuitos e ornamentos desnecessários, mas sim em expressar uma visão musical, ao mesmo tempo, simples (se a comparamos com a complexidade harmônica, melódica e timbrística da música de tradição europeia, como as peças musicais de Wagner, Debussy e Beethoven) e de grande força comunicativa. Para

³⁸ Tom Jobim afirmou em entrevista para o Jornal do Brasil (In: JOBIM, Tom. *Encontros, a arte da entrevista*. Org. Frederico Coelho e Daniel Barbosa. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2011): “Eu acho muito importante que o Brasil tenha Villa-Lobos e Carlos Drummond de Andrade” (p. 136).

³⁹ Embora estejamos conscientes de que há uma parte da obra de Tom Jobim que, como nos fala Santuza Cambraia Naves (2010, p.36), possui um tom grandiloquente – portanto, contrário ao procedimento menos. Como exemplo, podemos citar sua “Sinfonia da Alvorada”, composta para ser executada na inauguração de Brasília em 1960. Porém, em geral, suas canções se pautam por uma estética da concisão.

confirmarmos seu poder de comunicação, basta lembrar que uma de suas canções em parceria com Vinícius de Moraes, “Garota de Ipanema”, está entre as mais ouvidas em todo o mundo.

As letras jobinianas, concatenadas com melodias repletas de notas de tensão, são componentes de grande valor no processo de composição do artista carioca. Este fato é negligenciado por muitos estudiosos, que apenas se debruçam sobre a construção harmônica e sobre os elementos puramente musicais de suas canções, esquecendo que elas formam um todo orgânico. Aliás, o equilíbrio formal e a ideia de se criar um todo indissociável são marcas estilísticas da bossa nova. Neste gênero “procura-se integrar melodia, harmonia, ritmo e contraponto na realização da obra, de maneira a não se permitir a prevalência de qualquer deles sobre os demais” (BRITO, 1974, p.22).

“Lígia”, composição da década de 1970, revela-nos as relações existentes entre a obra jobiniana e a estética da moderna literatura brasileira. Vejamos:

LÍGIA⁴⁰

Tom Jobim

Eu nunca sonhei com você
Nunca fui ao cinema
Não gosto de samba não vou a Ipanema
Não gosto de chuva nem gosto de sol

E quando eu lhe telefonei, desliguei foi engano
O seu nome não sei
Esqueci no piano as bobagens de amor
Que eu iria dizer, não ... Lígia Lígia

Eu nunca quis tê-la ao meu lado
Num fim de semana
Um chopp gelado em Copacabana
Andar pela praia até o Leblon

E quando eu me apaixonei
Não passou de ilusão, o seu nome rasguei
Fiz um samba canção das mentiras de amor
Que aprendi com você
É ... Lígia, Lígia

E quando você me envolver
Nos seus braços serenos
Eu vou me render
Mas seus olhos morenos
Me metem mais medo
Que um raio de sol
Ligia, Ligia

⁴⁰ In: CHEDIAK, Almir. *Songbook Tom Jobim*. vol I. 3 ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1990.

Em linhas gerais, “Lígia”⁴¹ relata o percurso de um sujeito envolto em uma paixão cambiante: ele rechaça sua amada (objeto de desejo) – justificando-se através de expressões como “eu nunca sonhei com você”, “E quando eu lhe telefonei, desliguei foi engano” – mas, ao mesmo tempo, projeta uma união amorosa (“E quando você me envolver” / “Nos seus braços serenos” / “Eu vou me render”).

Há, portanto, em toda a canção, um jogo de sedução entre negar e afirmar um sentimento. No próprio título é possível encontramos certa contradição: a canção possui um nome de mulher (Lígia), como se o compositor fosse reverenciá-la em sua lírica, aos moldes trovadorescos – o que é uma marca da canção popular do Brasil, desde o surgimento da modinha. Porém, o que se observa não é exatamente isso: ele trata a amada como se ela não lhe despertasse um sentimento profundo, como alguém que “não passou de uma ilusão”. A oposição binária, “negação” *versus* “afirmação”, que permeia todo o percurso gerativo de sentido do texto, expõe a incerteza e a indecisão do sujeito.

Em relação à ligação desse texto com a literatura moderna, percebemos que há nele uma urdidura de situações prosaicas, reforçadas por expressões com um claro tom de coloquialismo: “Um chopp gelado em Copacabana” / “Esqueci no piano as bobagens de amor”. Sem contar o tom irônico com que é tratado o samba-canção (“Fiz um samba-canção das mentiras de amor”), um dos gêneros que a bossa nova se opunha devido à opulência e ao exagero dos arranjos musicais e das letras. Percebemos que o sujeito sugere que o samba-canção é a expressão de um sentimento mentiroso (no sentido de mascarar a realidade das relações amorosas), pois ele é um gênero que se atém a questões muito elevadas e fantasiosas, fora da nossa existência cotidiana. A bossa nova, como já sabemos, é um gênero que se põe contra essa estética, porque se nos mostra menos retórico e mais conciso do ponto de vista tanto musical quanto verbal.

Em todo o percurso narrativo de “Lígia” encontramos esse tom de prosaísmo, como se o compositor desejasse “solapar o sublime” e diluir as “fronteiras entre o poético e o prosaico” (SECCHIN, 1999, p. 309), em virtude de uma visão mais sólida e realista das relações amorosas. Mas é notório que o sujeito está embevecido de paixão e quando a nega, na verdade, termina por afirmá-la. Em grande parte das letras do cancionário popular brasileiro, vemos uma narrativa na qual o sujeito do discurso se mostra disposto a anular sua

⁴¹ Esta canção possui mais de uma versão e, vale dizer, que optamos pela segunda versão. A primeira versão da obra é composta apenas por Tom Jobim, no ano de 1972, enquanto que a segunda possui algumas mudanças feitas por Chico Buarque (embora seu nome não apareça como co-autor da canção).

vida em favor do seu objeto de desejo, porque a disjunção com sua amada provoca-lhe angústia, tristeza, solidão (processo que gera a passionalização). Em “Lígia”, percebemos que a narrativa é mais complexa, visto que o jogo entre desejar/ rejeitar revela-nos um percurso pautado pela hesitação, por um jogo ambíguo de ideias. O sujeito, inicialmente, afirma não querer a presença da amada (“eu nunca quis tê-la ao meu lado”) e diz não saber o nome dela. Posteriormente, ele pronuncia (prolongadamente) “Lígia, Lígia...” e afirma que teme o olhar desta mulher (“mas seus olhos morenos” / “me mais medo que um raio de sol”).

“Lígia” é uma obra que, em sintonia com a literatura moderna, possui um tom irônico – componente presente em algumas canções bossanovistas e, de forma patente, nas obras de Oswald de Andrade. Isso pelo fato de “Lígia” se mostrar como uma espécie de “samba-canção às avessas”, pois suprime a dramaticidade e a expressão exagerada desse gênero (poderíamos dizer a sua “estética monumental”), afastando-se do estilo “dor-de-cotovelo”. No que se refere à construção estritamente musical, “Lígia” põe em xeque os recursos típicos do samba-canção: as orquestrações grandiloquentes, e as interpretações operísticas. Observamos que há na canção de Tom Jobim uma economia de recursos, uma tendência à contenção. As frases musicais jobinianas se desvencilham dos clichês melódico-harmônicos presentes em grande parte das canções populares, em que as notas de tensão são sempre resolvidas – assim como os conflitos amorosos no plano da letra. As frases melódicas de “Lígia” repousam sobre acordes tensos, sem um constante repouso na tônica, com um leve toque de impressionismo (há quem associe Tom Jobim ao compositor francês Claude Debussy⁴²). Em outros termos: os acordes dissonantes tornam o discurso do sujeito ainda mais tenso, dando-nos a impressão de vagueza, de uma caminhada sem um destino certo – ideia que pode ser encontrada no texto da canção.

A inventividade harmônica é uma das características de Tom Jobim mais aclamadas por seus interlocutores, aqueles que dão uma maior atenção aos aspectos musicais. Luiz Tatit (2004, p. 181), ao tratar das canções jobinianas, destaca as suas inovações harmônicas:

Tom Jobim mostrou que uma harmonia bem conduzida pode economizar contornos melódicos, produzindo o mesmo (ou maior) efeito emocional das amplas curvas realizadas pelos autores de samba-canção e das músicas românticas em geral. Mostrou ainda que a harmonia pode ainda sugerir

⁴² Para a pesquisadora Maria Lucia Cruz Suzigan (2011, p.29): “ele [Tom Jobim] incorpora até a influência de Stravinsky e as técnicas dodecafônicas a seus trabalhos nos discos *Matita Perê* e *Urubu*. Mas Debussy é talvez a maior influência da música erudita sobre sua obra. Na Sinfonia da Alvorada, obra composta para a inauguração de Brasília, o primeiro movimento tem uma técnica de harmonização e orquestração que se assemelha ao *Prélude à l’après-midi d’un faune*, de Debussy, em especial nos solos das madeiras, nos trêmulos das cordas, no uso da escala hexatônica”.

diversas direções – e, portanto, diversos sentidos – ao mesmo encaminhamento melódico, de modo que deixa de ser necessárias as grandes oscilações entoativas ou as excessivas variações temáticas.

Com efeito, um elemento digno de nota em Tom Jobim é sua capacidade de surpreender o interlocutor por meio de suas harmonias inventivas e avessas ao lugar-comum do cancionista popular do Brasil. O maestro tem a capacidade de transmitir musicalmente muitas informações, mesmo quando se utiliza de poucas notas.

“Lígia”, a partir do que vimos, pode ser compreendida como uma canção que mantém um diálogo com elementos da literatura moderna brasileira. Entendemos que esta relação estreita é de grande valor para a compreensão do discurso musical jobiniano, que não se pauta somente pelas questões harmônicas e melódicas, ao contrário do que se costuma propalar nas academias de música.

Uma das marcas estilísticas da obra de Tom Jobim é exatamente a busca constante de se conseguir um equilíbrio entre os elementos prosódicos e musicais. Às vezes, este jogo de letra e melodia chega a configurar uma união extrema (assim como a técnica *mickeymousing* no cinema, em que os movimentos rítmicos da música correspondem exatamente aos mesmos movimentos dos planos visuais). As famosas composições “Samba de uma nota só” e “Desafinado”, ambas em parceria com Newton Mendonça, são os exemplos mais conhecidos no que refere a esse jogo mútuo de palavra e melodia. Nelas, a letra fala da própria melodia na qual está aliada⁴³.

Em “Águas de março” – obra considerada pela crítica como uma das mais expressivas do repertório de Tom Jobim e chamada de “samba mais bonito do mundo”⁴⁴ por Chico Buarque – podemos notar também a presença de constantes estilísticas utilizadas habitualmente na literatura moderna. Dentre outros elementos estéticos, podemos citar o fato de o compositor abandonar, quase que totalmente, a narrativa – confirmando a afirmação de Afonso Romano de Sant’ana (1977, p. 218), para quem a bossa é uma “música de situação” e não uma “música de narração”. Em vez disso, o que vemos é uma letra composta de imagens concretas, repleta de palavras que possuem uma poeticidade independente do sentido que expressam.

É possível associarmos este processo de criação com as ideias dos formalistas russos, para os quais a linguagem poética é uma *linguagem opaca*, pois as palavras não refletem

⁴³ Augusto de Campos (1974), baseado em termos oriundos da semiótica, denominou este fenômeno da bossa nova de “isomorfismo”.

⁴⁴ Afirmação feita por Augusto Massi (2000), em seu texto “Águas de março e o contorno do silêncio”, disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1012200007.htm>>. Acesso em 23 de abril de 2013.

sobre a realidade. As palavras se transformam na *própria realidade* que elas se propõem a representar. Roman Jakobson (1978, p. 177) ressalta que a poeticidade se manifesta quando “a palavra é então experimentada como palavra e não como simples substituto do objeto nomeado, nem como explosão da emoção”. De um modo que “as palavras e sua sintaxe, sua forma externa e interna não são indícios diferente da realidade, mas possuem seu próprio peso e o seu próprio valor” (ibidem).

Nesse sentido, a teia formada pelas palavras dessa canção extrapola a ideia de se transmitir um conteúdo inteligível e adquirem uma força sonoro-visual obtida pela maneira como está estruturada (poderíamos dizer que são construídas de forma fenomenológica, em que as palavras não visam construir metáforas sobre as coisas). Em outros termos: as palavras, na busca de não se remeterem a referentes externos ao seu código, expõem sua própria carnalidade, através de um processo que tende à iconicidade:

ÁGUAS DE MARÇO⁴⁵

Tom Jobim

É pau, é pedra, é o fim do caminho
É um resto de toco, é um pouco sozinho
É um caco de vidro, é a vida, é o sol
É a noite, é a morte, é o laço, é o anzol

É peroba do campo, é o nó da madeira
Caingá, candeia, é o Matita Pereira
É madeira de vento, tombo da ribanceira
É o mistério profundo, é o queira ou não queira

É o vento ventando, é o fim da ladeira

É a viga, é o vão, festa da cumeeira
É a chuva chovendo, é conversa ribeira
Das águas de março, é o fim da canseira

É o pé, é o chão, é a marcha estradeira
Passarinho na mão, pedra de atiradeira
É uma ave no céu, é uma ave no chão
É um regato, é uma fonte, é um pedaço de pão

É o fundo do poço, é o fim do caminho
No rosto o desgosto, é um pouco sozinho
É um estrepe, é um prego, é uma ponta, é um ponto
É um pingo pingando, é uma conta, é um conto

⁴⁵ In: MAMMÌ, Lorenzo, NESTROVSKI, Arthur, TATIT, Luiz. *Três canções de Tom Jobim*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

É um peixe, é um gesto, é uma prata brilhando
 É a luz da manhã, é o tijolo chegando
 É a lenha, é o dia, é o fim da picada
 É a garrafa de cana, o estilhaço na estrada

É o projeto da casa, é o corpo na cama
 É o carro enguiçado, é a lama, é a lama
 É um passo, é uma ponte, é um sapo, é uma rã
 É um resto de mato, na luz da manhã

São as águas de março fechando o verão
 É a promessa de vida no teu coração

É uma cobra, é um pau, é João, é José
 É um espinho na mão, é um corte no pé

São as águas de março fechando o verão,
 É a promessa de vida no teu coração

É pau, é pedra, é o fim do caminho
 É um resto de toco, é um pouco sozinho
 É um passo, é uma ponte, é um sapo, é uma rã
 É um belo horizonte, é uma febre terça

São as águas de março fechando o verão
 É a promessa de vida no teu coração
 Pau, pedra, fim, caminho
 Resto, toco, pouco, sozinho
 Caco, vidro, vida, sol, noite, morte, laço, anzol

São as águas de março fechando o verão
 É a promessa de vida no teu coração.

Este processo de concretização das palavras se aproxima das ideias dos intelectuais da moderna literatura brasileira, que defendiam que a poesia deveria se ater à força visual e sonora das palavras, sem deixar o sentido ocupar um primeiro plano. Conforme o pensamento de Mário de Andrade (1980, p. 245), “na poesia modernista, não se dá, na maioria das vezes concatenação de ideias mas associação de imagens e principalmente: SUPERPOSIÇÃO DE IDEIAS E IMAGENS (sic). Sem perspectiva nem lógica intelectual”. Baseado neste enunciado do autor moderno, podemos dizer que “Águas de março” possui um texto que se pauta pela simultaneidade de sentidos e pela superposição de imagens aparentemente desordenadas. O texto de Tom Jobim, e também poderíamos incluir a melodia de muitas de suas canções, coaduna-se com os conceitos sobre poesia de Mario de Andrade, para quem o texto poético deveria ser “resumo, essência, substrato”, ao invés de se pautar por recursos, tais como: a “lógica intelectual, o desenvolvimento, a seriação dos planos” (ANDRADE, 1980, p. 246 - 250).

Há também uma relação entre a concisão e a sucessão de imagens (como uma espécie de fluxo da consciência) do texto jobiniano com a poesia de Oswald de Andrade. O autor do *Manifesto Pau-Brasil*, assim como alguns letristas da bossa-nova, procura “captar as experiências fragmentadas do dia-a-dia” (NAVES, 1998, p. 207), além de tornar o discurso poético menos conceitual e cada vez mais visual, como o discurso da fotografia e do cinema.

Nos aspectos estritamente musicais, ouvimos uma melodia simples, composta por uma harmonia que não reproduz os clichês das canções presentes no universo da música popular, isto pelo fato de encadear acordes que normalmente não se harmonizam (o fato de iniciar a canção com um acorde com a sétima no baixo, já nos mostra a inventividade da harmonia jobiniana). A harmonia de “Águas de março” sucede-se por um movimento cromático no baixo, gerando o efeito de algo que se desliza em um movimento circular. No ritmo, percebemos a sugestão das gotas pingando, efeito conseguido pelo desenho rítmico (semínimas e colcheias que se sucedem repetidamente).

É pau, é pedra é o fim do ca-minho

6 É um res-to de toco — É um pou-co so-zinho É um ca-co de vidro, — É a vida, É o sol

10 — É a noite, É a morte, — é o laço, é o an-zol É pe-ro-ba do campo, — É o nó na ma-deira

Outro aspecto que deve ser notado – ainda no tocante à sua construção harmônica – é que essa canção não transmite sonoramente aos interlocutores a sensação narrativa “começo/final” e nem mesmo a elementar oposição do sistema tonal “tensão/repouso”⁴⁶. A composição inicia-se com um acorde com sétima no baixo, que costuma ser utilizado como dominante (acorde de preparação) e não com a função de tônica. São acordes que se movimentam e geram o efeito de sentido de algo circular, que sempre retorna ao seu ponto central, como a própria natureza (a água, as plantas, as estações, etc.) – aspectos que podem ser também observados na letra da canção: “São as águas de março fechando o verão / É a promessa de vida no teu coração”.

⁴⁶ Não pretendemos dizer, com tais afirmações, que a música de Tom Jobim é atonal. As harmonias jobinianas, de uma forma geral, expandem os recursos do tonalismo.

Compreendemos que a obra de Tom Jobim deve ser vista, portanto, não só pelos seus aspectos puramente musicais, pois é no encontro da palavra com a melodia que o artista exhibe sua habilidade para compor canções. É por meio do equilíbrio dos componentes textuais, melódicos, instrumentais e harmônicos que o trabalho de Tom Jobim se singulariza dentre os cancionistas populares – uma vez que a maioria destes artistas não possui o conhecimento da linguagem musical do ponto de vista acadêmico.

Dessa forma, o autor de “Corcovado” reúne elementos que o tornam um musicista possuidor de um grande acervo de técnicas composicionais. Isso porque ele domina tanto os componentes estéticos da música *stricto sensu*, como também a técnica de descobrir “formas de compatibilidade entre texto e melodia” (TATIT, 2002, p. 12) – uma tarefa fundamental para o compositor de canções.

CAPÍTULO IV - TIJOLO POR TIJOLO NUM DESENHO MÁGICO: UMA ANÁLISE DAS CANÇÕES “RETRATO EM BRANCO E PRETO”, “SABIÁ” E “IMAGINA”.

4.1 UM NÓ LUMINOSO E INEXTRICÁVEL⁴⁷: A PARCERIA ENTRE CHICO BUARQUE E TOM JOBIM

O meu pai era paulista
 Meu avô pernambucano
 O meu bisavô mineiro
 Meu tataravô baiano
 Meu maestro soberano
 Foi Antonio Brasileiro

(“Paratodos”, de Chico Buarque).

A parceria de Chico Buarque com Tom Jobim se deu a partir de 1968, com a canção *Retrato em Branco e Preto*, composição que antes possuía o título de *Zíngaro* (uma peça instrumental de autoria apenas de Tom Jobim). Além desta canção, eles criaram outras em parceria, a saber: “Meninos, eu vi”, “Eu te amo”, “Piano na Mangueira”, “A violeira”, “Anos dourados”, “Sabiá”, “Imagina” e “Pois é”, “Introdução para a turma do funil”, “Dis-mois comment” (cantada uma única vez por Chico Buarque no Olympia de Paris, 1994). Os dois compositores ainda elaboraram, com a participação de outros músicos, as canções “Olha Maria” (com Vinicius de Moraes), “Carta ao Tom” (com Toquinho), “Estamos aí” (Com Vinicius e Aloli).

Chico Buarque e Tom Jobim se conheceram na década de 1960 e a parceria entre os dois artistas foi estimulada por Vinicius de Moraes, que costumava frequentar a casa de Sérgio Buarque de Hollanda, o pai do compositor de “A banda”. Chico Buarque sempre declarou em suas entrevistas ter uma grande admiração pelo trabalho de Tom Jobim⁴⁸, principalmente no

⁴⁷ Expressão de José Miguel Wisnik (2004, p.244), ao falar da rigorosa sintonia entre palavra e música nas canções buarqueanas.

⁴⁸ Em entrevista a Almir Chediak (CHEDIAK, Almir. *Songbook de Chico Buarque 4*. Lumiar Editora: Rio de Janeiro, 1999) Chico Buarque disse, ao ser perguntado sobre seu primeiro encontro com Tom Jobim: “Quem me levou na casa dele foi Aloysio de Oliveira, dono da gravadora Elenco. Aliás, o sonho da gente era ser artista da Elenco, mas eu já tinha contrato com a RGE. Na época, Aloysio era casado com a Cyva, do Quarteto em Cy, e foi ele quem produziu o disco delas cantando “Pedro Pedreiro”. Aloysio gostou das minhas músicas e tinha aquele coisa generosa, gostava de ajudar, e me levou ao Tom Jobim. Isso foi antes da “Banda”. Cantei “Pedro Pedreiro” para o Tom. A partir de 1967, a gente ficou parceiro. A primeira letra que fiz para ele foi para uma música já gravada, chamada “Zíngaro”. Com a letra, ganhou o nome de Retrato em branco e preto. Vinicius estimulou muito a parceria. Mas eu achava que era um risco muito grande fazer letra para Tom, até porque a minha única experiência de letrista para música pronta tinha sido para Lua cheia, de Toquinho. Compor com Tom foi uma coisa que me deu trabalho mas muito orgulho também. Era o máximo ser parceiro dele. Para mim, era a glória”.

que se refere às suas harmonias e construções melódicas. Em “Paratodos”, o compositor anunciou de forma peremptória: “Meu maestro soberano foi Antonio Brasileiro”.

Chico Buarque foi um dos parceiros mais regulares de Tom, ficando atrás apenas de Vinicius de Moraes, que, de fato, teve uma longa parceria com o maestro. Se lançarmos olhar comparativo, as composições de Tom com o poeta Vinicius são carregadas de uma maior fluidez e lirismo, como atesta Cacá Machado (2008, p. 69). Em geral, não há nelas uma densidade poética e existencial, em virtude da leveza e de certo halo impressionista. Sobre a parceria entre Chico e Tom, Cacá Machado (*ibidem*, p. 69-70) observa que:

Chico Buarque foi o mais regular e importante parceiro de Tom Jobim. Imprimiu um estilo nervoso na obra jobiniana pós-bossa nova, projetando-a, de certo modo, para a história presente [...]. Se o brilhantismo musical de Tom ofuscou, de certo modo, o seu pendor literário, a originalidade da poesia de Chico faz com que muitas vezes não olhe com atenção para sua riqueza musical. E está justamente a herança maior de Tom para seu parceiro. Em primeiro lugar, sempre o gesto essencial da canção em seu desenho espontâneo, aparentemente simples, como num traço de Oscar Niemeyer. Depois, a minuciosa construção harmônica, que sustenta um segundo plano de escuta.

Efetivamente, há muitas afinidades estruturais na obra dos dois compositores cariocas: eles optam por um tipo de composição mais condensada, procuram construir melodias com notas não-harmônicas, harmonias que não sejam apenas repetições cansativas do sistema tonal (tensão/ repouso), buscam empreender uma conexão intertextual mais equilibrada entre palavra e música. Ademais, vale lembrar que um dos gêneros que mais pesa sobre o estilo de Chico Buarque é a bossa-nova (universo musical que possui Tom Jobim como um de seus criadores). A maneira de cantar do compositor carioca, sem excesso de dramatismos e a suavidade de boa parte de suas canções são exemplo de sua ligação com os bossa-novistas. Enfim, há neles “aquele equilíbrio raro, entre suprema seriedade e ‘o desejo de ser agradável’” (MACHADO, 2008, p. 71).

Lorenzo Mammì (2004, p.19-21), na mesma linha de pensamento, tece uma leitura sugestiva sobre os dois principais parceiros do maestro carioca:

Chico Buarque introduz no cancionário de Tom Jobim o gosto pela frase cortante, pela palavra dita entre os dentes. A adjetivação de Vinicius é generosa, barroca; Chico quase não usa adjetivo. Aos sentimentos frequentados pela bossa nova, acrescenta algo que a bossa nova não expressara até então: o ressentimento, a raiva, a angústia [...]. O estilo de Chico Buarque parece exigir esse encontro entre a musicalidade de uma

expressão coloquial, colhida na linguagem comum, e a expressividade transparente e concisa de um elemento melódico, que possa ser isolado e trabalhado como célula melódica. *Suas letras destrincham e reorganizam a estrutura musical, mais do que apenas a preenchem.* (Grifo nosso).

Importante notar a observação que o ensaísta faz: as letras de Chico Buarque não apenas preenche a melodia jobiniana, elas exercem influência na própria estrutura da música. É por este motivo que falamos que uma das marcas das canções de Chico/ Jobim é o equilíbrio entre palavra e música. No processo de elaboração da canção, há um *ágon* entre as hierarquizações prosódicas e melódicas – jogo este no qual os dois compositores demonstram possuir um total domínio de cada jogada, uma “precisão de flecha e folha seca”⁴⁹.

Sobre a questão do sentimento de raiva, ressentimento e angústia presente nas letras da parceria Chico/ Jobim, trata-se, realmente, de um fenômeno perceptível em algumas de suas obras musicais. Citemos, para exemplificar, a canção “Pois é”, em que o percurso narrativo revela-nos um sujeito que, pejado de mágoas e ressentimentos, expõe sua relação amorosa fracassada:

Pois é!
Fica o dito e o redito
Por não dito
E é difícil dizer
Que foi bonito
É inútil cantar
O que perdi...

Taí!
Nosso mais-que-perfeito
Está desfeito
O que me parecia
Tão direito
Caiu desse jeito
Sem perdão...

Então!
Disfarçar minha dor
Eu não consigo dizer:
Somos sempre bons amigos
É muita mentira para mim...

Enfim!
Hoje na solidão
Ainda custo
A entender como o amor

⁴⁹ Verso presente na letra de *Futebol*, de Chico Buarque.

Foi tão injusto
 Prá quem só lhe foi
 Dedicção
 Pois é!

Taí!
 Nosso mais-que-perfeito
 Está desfeito
 O que me parecia
 Tão direito
 Caiu desse jeito
 Sem perdão...

Então!
 Disfarçar minha dor
 Eu não consigo dizer:
 Somos sempre bons amigos
 É muita mentira para mim...

Enfim!
 Hoje na solidão
 Ainda custo
 A entender como o amor
 Foi tão injusto
 Prá quem só lhe foi
 Dedicção
 Pois é! Então!

Em relação ao processo de composição de Tom e Chico, notamos que os dois compositores não se fixaram em um único método de trabalho. Tratava-se de um labor a quatro mãos, em que era permitido a um músico interferir na arte do outro. Porém, em geral, o primeiro se responsabilizava pela composição da música, enquanto o segundo se ocupava com as letras. Mas bastava uma palavra da composição não soar bem, para que o “maestro soberano” entrasse em contato com Chico Buarque e propusesse mudanças no texto. Por outro lado, o compositor de “A banda” também contribuía no processo de construção melódica, já que, algumas vezes, ele precisava “mexer” na melodia para adequar os seus versos.

Tom Jobim (2011), em entrevista ao “Pasquim”, no ano de 1969, falou sobre sua parceira com o compositor de “Construção”. Ao ser perguntado sobre a autoria da letra de “Retrato em branco e preto”, ele afirmou:

Juro que não tem uma palavra minha ali [...]. Quando chamo meus queridos letristas dou a eles uma proposição de letra que estraga muito as coisas, porque eu tenho uma tendência à verbosidade, à falastrice. Ultimamente tenho parado com isso [...]. No caso do “Retrato”, o que eu contei ao Chico

nada tem a ver com a letra que ele fez, que é um trabalho genial. (p.124-125).

Porém, há uma curiosa estória relatada por Chico Buarque sobre esta mesma canção, que contradiz, de certa forma, as palavras de Tom Jobim – uma vez que o maestro afirmou não ter interferido na elaboração da letra da composição. Quando o “Quarteto em Cy” foi gravar “Retrato em branco e preto”, Chico retirou a palavra que ocupava o lugar de “tão marcado” (“Trago o peito **tão marcado**” / “de lembranças do passado”) e a substituiu por “carregado” (“Trago o peito **carregado**”). O argumento de Francisco era que a palavra “tão” era apenas uma espécie de “muleta” para completar as sílabas da canção. Tom Jobim, que antes havia elogiado o parceiro pela modificação, logo depois se opôs a ela, porque achou inadequada a expressão “peito carregado” (segundo o maestro, o termo poderia ser associado a uma “tosse”) ⁵⁰.

Esse pequeno relato – carregado de certo tom humorístico, característica do espírito jobiniano – serve para compreendermos que o processo de composição dos dois cancionistas era dialético, isto é, letra e música eram tecidas através de um embate de ideias e proposições, no qual o construir/ reconstruir se fazia presente desde a elaboração das primeiras notas. Não se tratava, pois, de simplesmente unir uma letra a uma melodia já existente, uma vez que havia uma longa discussão sobre a ligação das palavras com esta melodia. São fatos que nos levam a perceber a exigência e o nível de elaboração dos compositores com o produto final de sua arte.

⁵⁰ Chico Buarque fala sobre esse acontecimento na entrevista concedida a Almir Chediak, em 1999. Disponível em <<http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/sbook.htm>>. Acesso em 24 de abril de 2013.

4.2 LETRA E MÚSICA EM *RETRATO EM BRANCO E PRETO*: UM DISCURSO ISOTÓPICO

RETRATO EM BRANCO E PRETO⁵¹

(*Chico Buarque/Tom Jobim*)

Já conheço os passos dessa estrada
 Sei que não vai dar em nada
 Seus segredos sei de cór
 Já conheço as pedras do caminho,
 E sei também que ali sozinho,
 Eu vou ficar tanto pior
 O que é que eu posso contra o encanto,
 Desse amor que eu nego tanto
 Evito tanto e que, no entanto,
 Volta sempre a enfeitiçar
 Com seus mesmos tristes, velhos fatos,
 Que num álbum de retratos
 Eu teimo em colecionar
 Lá vou eu de novo como um tolo,
 Procurar o desconsolo,
 Que cansei de conhecer
 Novos dias tristes, noites claras,
 Versos, cartas, minha cara
 Ainda volto a lhe escrever
 Pra lhe dizer que isso é pecado,
 Eu trago o peito tão marcado
 De lembranças do passado
 E você sabe a razão
 Vou colecionar mais um soneto,
 Outro retrato em branco e preto
 A maltratar meu coração

Prólogo

Chico Buarque de Hollanda, desde suas primeiras composições, revela-nos uma preocupação em empreender uma articulação equilibrada entre *melos* e *logos*. Em geral, suas composições são bastante comunicativas e possuem um forte poder de narração, até mesmo aquelas que não foram compostas especificamente para o teatro ou para o cinema. Várias vozes de personagens se cruzam e formam um tecido verbal de grande expressividade artística, como em “Geni e o Zeppelin”, “O meu guri”, “Sem fantasia”. Como verifica

⁵¹ In: WERNECK, Humberto (org.) *Chico Buarque: tantas palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Daniella Arreguy (2006, p. 127), “o lirismo nas canções de Chico Buarque assume uma forma dramática, constituída a partir da pluralidade dos sujeitos existentes em suas composições, bem como do diálogo das linguagens poéticas ali inseridas”.

Ao lançarmos um olhar sobre a sua obra veremos que, em sua maioria, ela se pauta por uma “estética da simplicidade”, processo no qual se evita um tom grandiloquente, o excesso e o sublime. Entretanto, se nos propusermos a analisar cuidadosamente essas canções – a partir de uma leitura que esteja para além da camada aparente destas – verificaremos uma estruturação complexa nos seus aspectos linguísticos e musicais. Chico Buarque nos apresenta um universo de signos rigorosamente organizados. Cada palavra é medida, balanceada e pensada nos seus aspectos fonostilísticos, com o intuito de que letra e melodia formem um laço indissolúvel.

Por outro lado, Tom Jobim, no que se refere apenas à música, é um compositor que possui uma enorme gama de recursos. Como sabemos, o maestro é conhecedor das técnicas composicionais da música de tradição europeia (contraponto, orquestração, harmonização) e do jazz – gênero que, em geral, tem construções harmônicas bem elaboradas. Além disso, Tom Jobim trabalhou durante muito tempo como pianista nas noites do Rio de Janeiro, o que alargou sua experiência como compositor e intérprete, já que entrou em contato com a musicalidade dos artistas populares, que possuem a habilidade de articular a letra com a melodia e a capacidade de comunicação por meio da música.

“Retrato em branco e preto” (1968) é o primeiro resultado artístico do encontro de Chico Buarque com Tom Jobim. É uma obra em que observamos uma total sintonia entre os elementos verbais e musicais, fato que torna mais natural o discurso do cancionista e aumenta o seu efeito de verdade. A análise da articulação das “hierarquizações prosódicas com as melódicas” (o termo é de José Roberto do Carmo) será fundamental para que compreendamos os efeitos de sentidos dessa canção.

Diferente da ingenuidade poética de “A banda”, esta obra revela-nos a consciência de um amor trágico, que “volta sempre a maltratar”. Este espírito de desilusão amorosa está exposto tanto nos componentes verbais como nos musicais, como veremos adiante. Importante ratificar que “Retrato em branco e preto” foi composta primeiramente por Tom Jobim e se tratava de uma peça instrumental com o nome de “Zíngaro”. Chico Buarque criou a letra posteriormente, sendo que ela sofreu alterações durante o processo de composição – algo muito comum no universo criativo da música popular.

“Retrato em branco e preto” é uma canção do repertório bossa-novista muito apreciada pelo público, tendo sido gravada por vários intérpretes e grupos musicais da MPB, como João

Gilberto, Quarteto em Cy, Zizi Possi, Nara Leão, Ney Matogrosso e Elis Regina. Sabemos que cada tratamento dado ao arranjo da canção pode gerar diferentes efeitos de sentido. Por exemplo, na gravação de Elis Regina no disco *Elis e Tom* (1974), podemos observar uma inclinação maior para os elementos prosódicos, já que a cantora flexibiliza a duração das notas e dá ênfase ao texto da canção. Já na gravação do grupo “Quarteto em Cy”, notamos que é dado ênfase aos elementos rítmicos e musicais. Trata-se de uma interpretação em que as células rítmicas são executadas de forma homogênea, equilibrada, dando-nos a sensação de angústia e repetição – ideia presente no plano da letra. Mas, mesmo sabendo que o arranjo é um componente basilar na construção de sentido da canção popular, nossa análise se centrará na letra e na melodia, para que possamos empreender uma leitura mais focalizada no sentido produzido pela relação destes componentes.

Plano da melodia

Em seus aspectos melódicos, “Retrato em branco e preto” possui uma sequência de notas com saltos intervalares curtos (alguns de segunda menor, considerado a menor distância intervalar que se costuma utilizar no universo da música ocidental), estruturadas por meio de repetições incisivas (ostinatos⁵²). Dessa forma, a tessitura é concentrada, já que os intervalos musicais não possuem uma distância grande entre si. Na primeira parte da canção, por exemplo, ela se limita a três semitons.

Em relação aos aspectos rítmicos, vemos uma sucessão de notas de curta duração (colcheias) seguidas de uma nota mais longa, que conclui um sentido musical (semibreve). Apesar da insistente reaparição da mesma célula rítmica, não percebemos a valorização dos ataques rítmicos na maioria das gravações. Na realidade, há uma “diluição da pulsação” (DIETRICH, 2008, p. 100), o que põe em primeiro plano a fala do enunciador, que nos chama a atenção para o seu discurso (processo denominado de persuasão figurativa nas análises de semiótica da canção).

⁵² *Ostinato* são as repetições melódicas, rítmicas ou harmônicas padronizadas.

Fig. 1

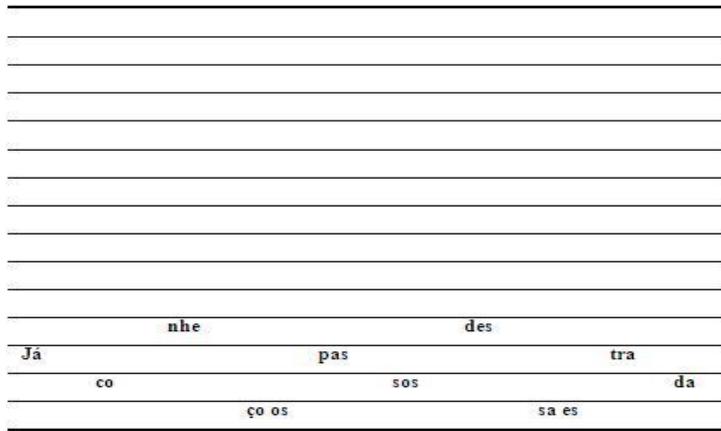
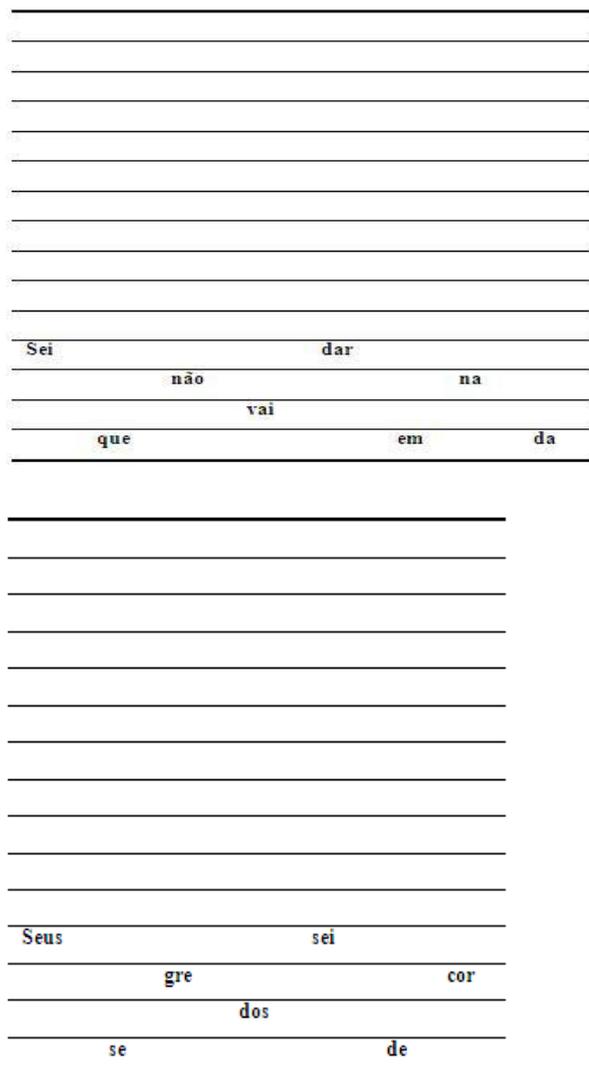


Fig. 2



A melodia desta primeira parte é construída apenas por quatro notas (ré - mi b - do# - dó; fig. 1 e 2) que se repetem no mesmo ritmo (vale lembrar que em algumas gravações, como a de João Gilberto e a de Chico Buarque, não há uma uniformidade nas durações). A última nota, a que fecha a ideia musical, possui uma duração maior. Essa espécie de “vai e vem” da melodia, que nos remete aos passos nervosos de uma pessoa (“Já conheço os passos dessa estrada”), fixa a sensação de que estamos rodando insistentemente sem chegar a nenhum lugar. Isto porque a melodia possui um desenho cíclico e não transmite ao ouvinte a sensação de repouso.

Na segunda parte notamos uma estruturação melódica muito parecida com a primeira, porém em uma região mais aguda, como se o discurso do enunciador fosse, gradativamente, tornando-se mais carregado de angústia:

Fig. 3

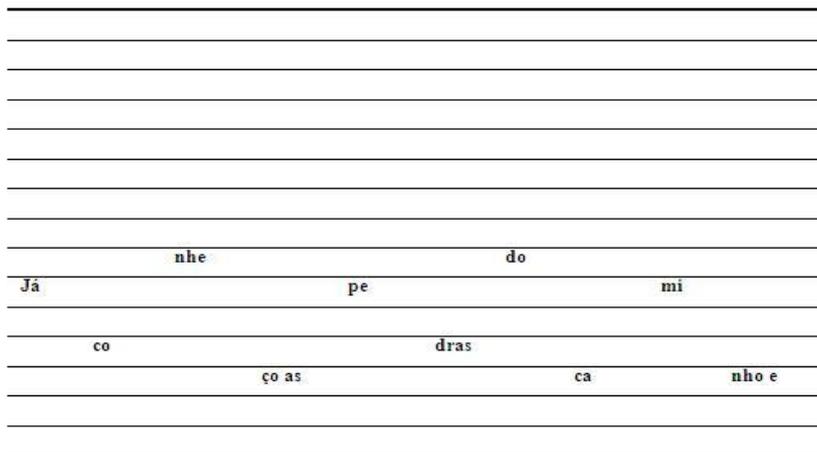
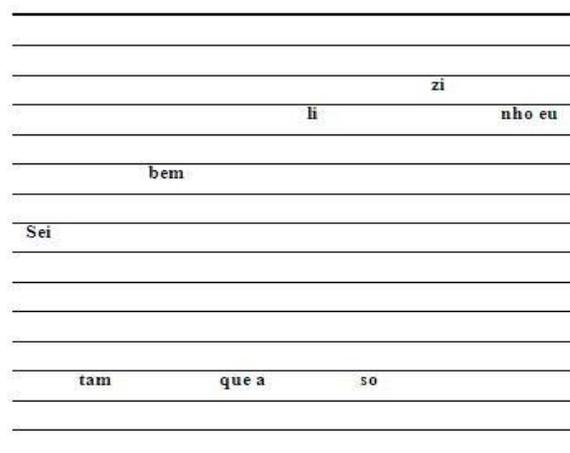
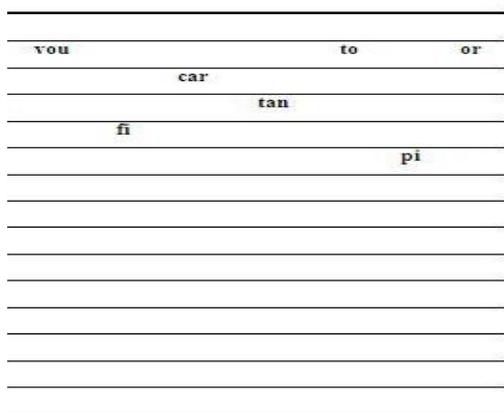


Fig. 4

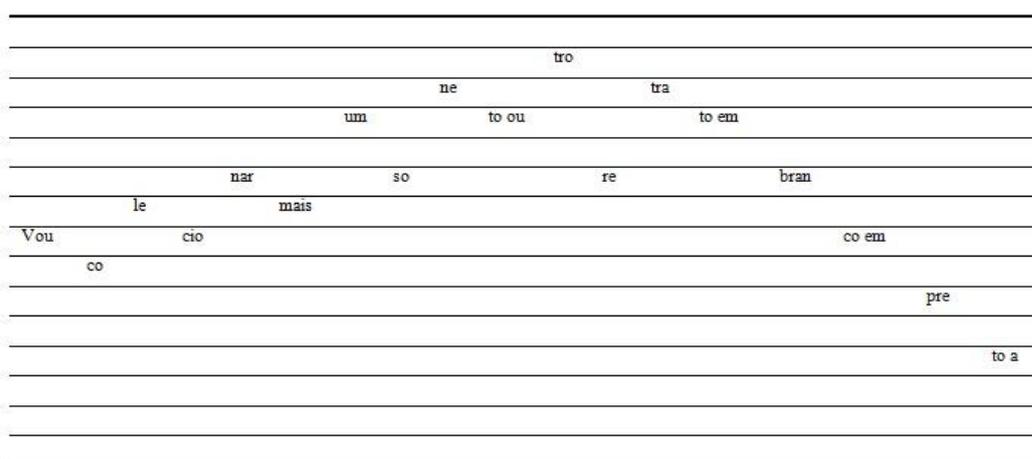


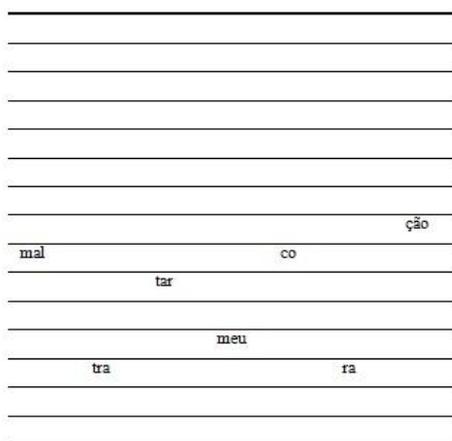


Neste trecho podemos notar que a tessitura se expande (fig. 3 e 4), isto é, as notas se distanciam mais uma das outras, o que provoca um leve contraste com a primeira parte (fig. 1 e 2), já que esta possui uma tessitura mais concentrada. A curva melódica é ascendente e a diferença de altura da nota mais grave para a mais aguda é de onze semitons. É importante dizermos, entretanto, que a canção, no geral, possui uma tessitura contraída (basta observarmos a presença ostensiva de notas cromáticas).

A frase melódica que encerra a canção é sinuosa (região mais grave – região mais aguda – retorno para a região mais grave), e se sucede por meio de constantes cromatismos:

Fig. 5





Notemos que, neste trecho que fecha o percurso melódico, há uma frase composta por uma parte ascendente seguida de uma descendente (fig. 5). Em geral, nas canções em que se procura simular a fala comum, as frases ascendentes indicam hesitação, dúvida. Já as frases descendentes indicam afirmação, “conferindo a noção de terminalidade” (SILVA, 2011, p. 25). Desse modo, temos no final de “Retrato em branco e preto” um jogo de afirmação / indagação que funciona muito bem para enfatizar o espírito tenso do texto poético.

Plano da letra

“Retrato em branco e preto” possui um dos textos mais tensos da parceria de Chico Buarque e Tom Jobim – compositores cujo cancionário tem uma forte tendência a expressar um mundo em que as relações amorosas se encontram em estado de degradação. Nesta canção, o enunciador relata sua experiência amorosa fracassada e mostra ter consciência da impossibilidade de junção com o seu objeto de desejo (“Sei que não vai dar em nada” / “Seus segredos sei de cor”). Nas camadas mais abstratas do texto, vemos a oposição semântica *encanto / desencanto*. O sujeito do discurso afirma que procura evitar a relação amorosa, mas sabe que esse amor “volta sempre a enfeitiçar”. Portanto, temos aí um jogo ambíguo entre querer e evitar a pessoa amada. E é exatamente este jogo indefinido que provoca a dor no sujeito (“Vou ficar tanto pior”, “Lá vou eu de novo como um tolo” / “procurar o desconsolo”). No próprio título da canção há a tensão entre elementos simbólicos (o branco e o preto, que formam um contraste).

Em “Retrato e branco e preto”, visualizamos um sujeito que não tem o poder de se desvencilhar do seu objeto de desejo (“O que eu posso contra o encanto” / “desse amor que nego tanto” / “evito tanto [...]”). A dor do passado é relatada, com veemência, pelo

enunciador. Esta experiência dolorosa, que deixa marcas no peito e maltrata o coração, vem à tona cada vez que o sujeito se depara com objetos que lembram o seu fracasso do passado, como “cartas”, “sonetos”, “álbum de retrato” (diga-se, um retrato branco e preto, sem cor e sem vida). O desencanto do sujeito fica ainda mais patente quando examinamos os sintagmas elencados para chamar a atenção sobre sua situação amorosa: “tristes”, “velhos fatos”, “pecado”, “peito tão marcado”, “noites claras”, “dias tristes”.

Esse *modus operandi* da letra, voltado para a dor e para o sofrimento, induz o analista a realizar uma leitura da canção a partir dos efeitos passionais que ela nos transmite. Realmente, existem traços passionais na construção de “Retrato em branco e preto”, como a disjunção entre sujeito e objeto de desejo, a presença da angústia, de momentos de tristeza, além do alongamento da duração de algumas notas. Contudo, há a dominância do elemento prosódico, ou seja, a canção procura simular a expressão coloquial do sujeito do discurso. Isto pode ser observado em alguns trechos da letra, os quais predominam os elementos emergentes da fala: “O que é que eu posso contra o encanto” / “desse amor que eu nego tanto”. Em outros versos há claramente um desejo de se “mandar um recado” a alguém: “trago o peito tão marcado [...] e *você sabe a razão*”.

A tensão e a dor do enunciador podem também ser observadas no plano da música, principalmente no que se refere ao desenho melódico repetitivo, no ritmo insistente e na harmonia dissonante (muitas notas que aparecem na melodia não pertencem ao acorde, são notas não-harmônicas). Ao examinarmos a gravação presente no disco *Elis e Tom* (1974), podemos perceber que o arranjo de César Camargo Mariano reforça mais ainda a sensação de angústia transmitida pela letra. Os ostinatos rítmicos, as fortes arcadas nas cordas friccionadas e as notas tocadas de forma intensa no piano são fundamentais para gerar o efeito de sentido proposto pelo texto da canção.

Se bem observarmos, a própria estrutura da canção (que não contém partes bem definidas, nem mesmo a recorrência de algum trecho que possamos identificá-lo como um refrão) também se relaciona com o espírito caótico da letra. Isto é, a desestruturação da canção remete-nos à desestruturação psicológica do enunciador, que anuncia o fracasso de sua experiência amorosa. Como observa Peter Dietrich “uma peça organizada em partes bem definidas pressupõe um sujeito organizado, em conjunção com um /saber fazer /” (2008, p. 172). No caso de “Retrato em branco e preto”, o desenvolvimento harmônico e melódico não passa para o enunciatário a sensação de equilíbrio, de firmeza. Pelo contrário, estes elementos enfatizam a “desorientação” e o desespero do enunciador.

No universo das canções populares, os aspectos sonoros (fonoestilísticos) da letra geralmente não acrescentam muita informação no sentido geral da canção, pois eles estão voltados mais para a transmissão do conteúdo inteligível. Porém, como vimos em capítulos anteriores, os textos buarqueanos são comprometidos com a criação de uma expressividade sonora (as palavras são vivas, possuem temperatura). Em resumo, entendemos que os aspectos fonoestilísticos da obra de Chico Buarque (a “música de palavras”, como nos fala Solange Ribeiro) não podem ser negligenciados em uma análise semiótica. Isto porque eles são também responsáveis pela construção de sentido. Notamos que a camada fônica da letra de “Retrato em branco e preto” traduz a sensação de dor e desilusão:

O que é que eu posso conTra o encanTo,
 Desse amor que eu nego TanTo
 EviTo TanTo e que, no enTanTo,
 VolTa sempre a enfeiTiçar
 Com seus mesmos TrisTes, velhos faTos,
 Que num álbum de reTraTos
 Eu Teimo em coleccionar [...]

Vou coleccionar mais um soneTo
 OuTRo ReTRaTo em bRanco em pReTo
 A maltRaTar meu coração

Em toda a canção percebemos a presença ostensiva de “R” e “T”, fonemas que exprimem dureza e, de certa forma, quebram o fluxo melódico. Em geral, a consoante linguodental “T” funciona como um componente sonoro que instaura a rispidez e interrompe o efeito de continuidade do verso⁵³. Consoante com o pensamento de Luiz Tatit (2007, p.45), no processo de construção de uma canção as vogais se responsabilizam pelo alargamento das durações, enquanto as consoantes são responsáveis pelos ataques rítmicos. No presente trecho da letra, vemos que o efeito produzido pelas consoantes se relaciona intimamente com o conteúdo. Elas vão sustentando os impulsos de continuidade, impedindo a expansão do fluxo sonoro – o que acentua a instabilidade da relação do sujeito, que não consegue vivenciar uma relação amorosa harmônica.

A partir do quadro que se segue, podemos visualizar, de forma mais explícita, a relação (isotópica) entre os elementos musicais e literários da canção de Chico Buarque e Tom Jobim:

⁵³ Na interpretação convincente de Elis Regina, presente no disco “Elis e Tom”, este efeito de sentido se torna mais claro, já que a cantora acentua e articula “sílaba por sílaba” os finais de cada frase musical. Através da interpretação de Elis Regina, podemos sentir nitidamente a sensação de maltrato e dor do sujeito através deste significativo efeito acústico provocado pelas consoantes oclusivas.

Plano da música	Plano da letra
Melodias com ostinatos (repetições insistentes).	A insistência em reviver um amor trágico, que “não vai dar em nada”.
Ritmo repetitivo, circular (colcheias que se sucedem).	A experiência de um tempo cíclico, no qual o sujeito sempre volta a sofrer as mesmas decepções.
“Desorganização” estrutural da obra	Desestruturação psicológica do enunciador
Intervalos dissonantes, que provocam tensão.	Passado amoroso tenso, angustiante.

Não há como negar, a partir da visualização do quadro comparativo, que a canção “Retrato em branco e preto” está pautada por uma rigorosa sintonia entre os dois planos de sentido. Calcada na repetição e nas notas não-harmônicas (as que estão fora dos acordes que compõem o percurso harmônico) essa canção se revela também tensa e circular no conteúdo da letra.

Epílogo

O paralelo que traçamos entre texto musical e texto poético mostra-nos que “Retrato em branco e preto” é uma obra tecida através de um cruzamento de modelos composicionais, em que podemos verificar a presença simultânea da passionalização, da tematização e da figurativização. Na verdade, há nas canções populares uma atuação recíproca destes modelos propostos por Luiz Tatit, como o próprio pesquisador deixa patente em suas obras. Em “Retrato em branco e preto”, observamos que há uma predominância dos elementos emergentes da fala (figurativização). Há na canção, por parte do enunciador, um desejo de “mandar um recado” para um enunciatário, de falar sobre o seu sofrimento. Esta forma de organização faz com que o ouvinte se concentre na letra, delegando um segundo plano aos elementos estritamente musicais (ritmo e melodia) – ainda que saibamos que eles são de grande valor no processo de construção de sentido da música.

A interpretação de Elis Regina e o arranjo de César Camargo Mariano para a referida canção reforçam as ideias aqui apresentadas. Ao tornar as durações flexíveis (Elis não canta as notas com uma duração uniforme, emulando, assim, as irregularidades rítmicas próprias da

fala) e dar ênfase à prosódia, a cantora brasileira convoca a atenção do ouvinte para o conteúdo do seu canto e instaura uma naturalidade no processo de transmissão da mensagem. Este fato é fundamental para acentuar os elementos figurativos que compõem a obra. Em relação ao arranjo, é importante notarmos que o aparecimento de células rítmicas curtas e repetitivas na introdução reforça o aspecto circular e cambiante da letra. Além disso, a forma vigorosa com que as notas são tocadas pelos instrumentistas, faz com que se torne mais densa e explícita a aflição relatada pelo enunciador.

No que se refere especificamente aos componentes musicais, podemos verificar que “Retrato em branco e preto” possui um contorno melódico repleto de notas cromáticas. As notas da melodia se movimentam, dessa forma, a partir de saltos intervalares curtos, embora a segunda parte da obra contenha saltos de maior distância. Estas passagens musicais cromáticas são essenciais para nos transmitir o espírito conflitante do texto.

Vale ainda ratificar que os ostinatos melódicos e rítmicos, no plano da música, geram uma sensação de algo circular e angustiante – ideia musical que pode ser associada à instabilidade psíquica do sujeito do discurso. A harmonia, seguindo esta mesma linha estilística, é elaborada com acordes dissonantes (acordes com nona diminuta, acordes com sétima diminuta), o que contribui para acentuar a dramaticidade e a sensação de dor do sujeito.

Em suma, podemos afirmar que a canção de Chico Buarque e Tom Jobim se insere no universo das obras no qual o discurso poético e o discurso musical são tecidos de uma forma que resulte em uma linguagem marcada pela uniformidade. Dito de outra maneira, letra e melodia andam sempre de forma indissociável, gerando uma naturalidade no dizer do cancionista e ampliando o efeito de verdade do que é dito pelo enunciador.

4.3- UM SABIÁ DESAFINADO⁵⁴

Sabiá

(Chico Buarque e Tom Jobim)

- 1- Vou voltar
- 2- Sei que ainda vou voltar
- 3- Para o meu lugar
- 4- Foi lá e é ainda lá
- 5- Que eu hei de ouvir cantar
- 6- Uma sabiá

⁵⁴ In: WERNECK, Humberto (org.) *Chico Buarque: tantas palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

7-Vou voltar
8-Sei que ainda vou voltar
9-Vou deitar à sombra
10-De uma palmeira
11-Que já não há
12-Colher a flor
13-Que já não dá
14-E algum amor
15-Talvez possa espantar
16-As noites que eu não queria
17-E anunciar o dia

18-Vou voltar
19-Sei que ainda vou voltar
20-Não vai ser em vão
21-Que fiz tantos planos
22-De me enganar
23-Como fiz enganos
24-De me encontrar
25-Como fiz estradas
26-De me perder
27-Fiz de tudo e nada
28-De te esquecer

Prelúdio

No mundo da música popular, em geral, as letras musicais possuem mensagens muito diretas e claras, como uma forma de se conseguir uma comunicação mais efetiva com o público. Como nos disse Tatit, “quem ouve uma canção, ouve alguém dizendo alguma coisa de certa maneira” (1987, p.6). Por isso que, embora haja outros elementos musicais envolvidos na feitura de uma canção, a tendência é que a atenção do interlocutor se volte para o fato de que existe “alguém que nos diz alguma coisa” por meio daquela música que está sendo executada.

Há compositores, como é o caso de Tom Jobim e Chico Buarque, que conseguem atingir em suas canções essa clareza da expressão e, além disso, construir obras que dialoguem com a riqueza de nossa tradição literária. Obras que possam ser lidas a partir de diversos planos de sentido e que tenham um valor não só pelo o que é dito, mas também pela forma como foi dito.

“Sabiá” é uma dessas canções em que há tanto a clareza na expressão verbal, como também um interessante diálogo com a nossa tradição poética. Não apenas pelo fato de nos remeter à célebre “Canção do Exílio” (de Gonçalves Dias), espécie de hino da poesia

romântica brasileira, mas também por se tratar de uma canção que opera com elementos típicos do nosso modernismo: contenção retórica, linguagem concisa, escrita “despoetizada”, olhar crítico em relação à tradição artística.

Esta canção, uma das primeiras da parceria entre Chico e Jobim, venceu o “III Festival Internacional da Canção”, organizado pela TV Globo (em 1968, no Maracanãzinho). O público da época não aprovou o resultado do festival, porque, em sua maioria, desejava que a composição de Geraldo Vandré (“Pra não dizer que não falei das flores”) tivesse conquistado o primeiro lugar, uma vez que na letra desta canção havia um conteúdo político mais explícito, com o qual a juventude da época identificava-se.

“Sabiá”, em uma visão geral, é uma canção pejada de tristeza – uma das mais tristes da música popular brasileira, como observa Lorenzo Mammi (2004, p. 23) – em que predominam notas musicais de longa duração e saltos intervalares que evidenciam o contraste entre os registros grave e agudo. Elementos estes que servem para acentuar a melancolia do sujeito, que se encontra distante de sua terra – tema central abordado pelo texto da canção.

No repertório composto por Chico e Jobim, esta obra – juntamente com “Retrato em branco e preto” – é uma das que mostram de forma mais acentuada a instabilidade do enunciador, um sabiá “desafinado” que vive um momento de tensão entre o passado, o presente e o futuro. Ao mesmo tempo em que ele deseja retornar ao seu lugar de origem (“Vou voltar” / “Sei que ainda vou voltar”), admite ter tentado esquecer este mesmo lugar (“Fiz de tudo e nada de te esquecer”). Este jogo de oposições “lembrar / esquecer”, “passado/ presente”, “desejo/ repressão” permeia todo o percurso gerativo de sentido da obra musical.

Em nossa análise procuraremos demonstrar que os elementos do conteúdo e da expressão da letra se relacionam estreitamente com os elementos presentes na música. A forma como estão unidos estes dois componentes construtores de sentido da canção (letra e música) é que torna mais eficaz o discurso angustiante e triste que o enunciador nos transmite.

Plano da letra

No plano da letra, o primeiro aspecto a ser observado é o diálogo empreendido com o texto de Gonçalves Dias⁵⁵:

Minha terra tem palmeiras,

⁵⁵ In: DIAS, Gonçalves. *Poesia lírica e indianista*. São Paulo: Ática, 2003.

Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;

Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar - sozinho, à noite –
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;

Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que desfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

É notório que há em “Sabiá” uma inversão de valores se compararmos este texto com o famoso poema do escritor maranhense. Notamos que na canção a terra natal já não é mais um lugar mítico e idealizado, onde “o céu tem mais estrela”, “as várzeas tem mais flores” e “os bosques têm mais vida” – como vemos na “Canção do Exílio”. Na letra da canção, estamos situados em um lugar onde a palmeira “já não há” (verso 11) e a flor “já não dá” (verso 13), portanto um lugar despoetizado. Chico Buarque e Tom Jobim desenharam um espaço onde impera a carência, a ausência e a escassez. Dessa forma, a oposição semântica *ausência/ presença* predomina no percurso gerativo de sentido do texto poético, visto que há em toda a letra o desejo do enunciador de *querer estar/ não querer estar* presente em sua terra. Há nele a vontade de retornar ao lugar de origem, mas esta vontade vem carregada de melancolia e hesitação, pois o sujeito sabe que não encontrará um abrigo tranquilo onde possa encontrar prazer. Realmente, percebemos um jogo de ideias paradoxais, que pode ser visualizado nos versos “Vou deitar à sombra” (verso 9) / “de uma palmeira” (verso 10) / “que já não há” (verso 11) [como é possível deitar em uma sombra de uma palmeira que não existe?]. Nos versos subsequentes também podemos notar o mesmo recurso: “colher a flor” (verso 12) / “que já não dá” (verso 13) [como é possível colher uma flor que não brota?].

Esta canção tem sido lida, frequentemente, a partir da isotopia⁵⁶ do exílio, do aprisionamento do sujeito e da repressão de seus desejos. Alguns analistas arriscam a dizer que se trata de uma espécie de prenúncio de Chico Buarque, já que meses depois o compositor se autoexilou em Roma devido à repressão dos militares no Brasil. A canção foi apresentada ao público em um período crítico da política brasileira, no qual os militares passaram a governar de uma forma dura e antidemocrática. Para os que leem a obra levando em conta estes aspectos sociais e históricos, “Sabiá” possui um conteúdo bastante crítico em relação à ditadura, uma vez que a obra evidencia a tensão do sujeito que quer regressar para a sua terra, mas que teme encontrar um país em ruínas, um país que reprima violentamente suas vontades e desejos. Os versos “E algum amor” (verso 14) / “talvez possa espantar” (verso 15) / “as noites que eu não queria” (verso 16) / “E anunciar o dia” (verso 17) dão abertura para que a canção seja compreendida como uma crítica veemente aos sistemas políticos autoritários (Basta lembramos que a ditadura brasileira é constantemente associada à ideia de “escuridão”, “noite” – sintagmas recorrentes nas obras buarqueanas⁵⁷). Embora nossa leitura se concentre na relação entre o texto poético e a construção melódico-harmônica da obra musical, não podemos deixar de mencionar essa possível leitura – leitura esta que, sem dúvidas, o próprio texto aponta como possibilidade.

Voltando aos aspectos mais imanentes do texto da canção, verificamos que ele possui três estrofes e cada uma delas se inicia com a mesma afirmação “Vou voltar” (verso 1) / Sei que ainda vou voltar” (verso 2), dando-nos a sensação de algo circular, que sempre retorna. Este efeito é sugerido pela própria reaparição do verso no decorrer da letra poética. No poema de Gonçalves Dias, os versos há também versos que sempre se repetem (“Minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá”/ “As aves que aqui gorjeiam” / “não gorjeiam como lá”).

Vale ainda observar, na letra da canção, que cada vez que o sujeito assevera que “vai voltar”, os versos subsequentes se modificam. Na 1ª estrofe: “para o meu lugar” [...] – verso 3; na 2ª estrofe: “vou deitar à sombra” [...] – verso 9; na 3ª estrofe: “não vai ser em vão” [...] – verso 20. Este recurso torna mais intenso o desejo de o sujeito querer voltar ao seu país e encontrar um espaço diferente (melhor, poderíamos dizer) daquele que deixou ao ir embora.

⁵⁶ A isotopia – inicialmente um termo utilizado na físico-química – trata-se, em linhas gerais, da “iteratividade, no decorrer de uma cadeia sintagmática, de classemas, que garantem ao discurso-enunciado a homogeneidade” (GREIMAS; COURTÉS, 2011. p. 275 e 276). Para José Luiz Fiorin (2011, p.112) a isotopia se revela através de recursos como reiteração, redundância, repetição e a recorrência de traços semânticos. Trata-se do procedimento que dá coerência semântica ao texto.

⁵⁷ Para exemplificar, lembremo-nos das canções “Acorda amor” (Acorda amor/ Eu tive um pesadelo agora/ Sonhei que tinha gente lá fora/ Batendo no portão, que aflição/ Era a dura/ numa muito escura viatura) e “Apesar de você” (Você que inventou este estado/ inventou de inventar toda escuridão/ você que inventou o pecado/ esqueceu-se de inventar o perdão).

José Guilherme Merquior (1996) mostra-nos, em seu ensaio “O poema do lá”, que a “Canção do exílio” não é um poema que busca simplesmente exaltar os valores da pátria e colocá-la em posição superior. As coisas que existem no Brasil também existem em outros países (palmeiras, sabiás, bosques, várzeas), mas é que elas, quando encontradas em solo nativo, impregnam-se de uma nostalgia e encanto. Segundo o crítico literário:

O Brasil, na Canção do Exílio, não é isso nem aquilo; o Brasil é sempre mais. Mas essa expressão, de outro modo fatalmente quantitativa, transforma-se pelo sentimento de saudade em algo irreduzivelmente *qualificativo* [grifo nosso], no mais-melhor que o poeta, cativo de uma teimosa nostalgia, vê como aspiração suprema e como valor entre todos primeiro. (MERQUIOR, 1996, p. 48)

O percurso de sentido da letra de “Sabiá” revela-nos um sujeito em disjunção com o seu objeto de valor (a terra natal), da mesma forma que se percebe na “Canção do exílio”. O sujeito desta quer voltar à sua pátria porque nela encontra “primores”, “prazeres”, “amores”, enfim, a felicidade. O sujeito daquela quer também retornar, conquanto esteja consciente de que encontrará um país carente, em destruição. Portanto, verificamos que “Sabiá” pode ser lida por meio da isotopia da ausência, da escassez, da melancolia provocada pela distância da terra natal. O fato de o discurso do sujeito ser em primeira pessoa (“Vou voltar”, “Vou deitar”, “[...] fiz tantos planos”, “fiz de tudo e nada”) imprime ao texto um efeito de subjetividade, o que amplia o tom de tristeza do discurso do sujeito.

No plano da expressão da letra encontramos alguns recursos fonostilísticos que reforçam as camadas de sentido do texto (a música *na* literatura). Notemos que as rimas variam pouco, já que a maioria delas é aguda e terminam em AR, e elas nos dão a sensação de algo repetitivo, tedioso (a vida em um lugar distante do de origem – o “lá” do poema de Gonçalves). Há também uma aparição frequente de consoantes labiodentais (Vou voltar, foi, ouvir, flor, talvez, vão, fiz) que tornam o estrato fônico do texto mais repetitivo ainda. Além do que são consoantes que reforçam o tom melancólico do enunciador e quebram a fluidez da linguagem poética.

“Sabiá”, como muitos textos de nossa literatura moderna, é uma nova canção do exílio, reconstruída de forma crítica. Porém, estamos diante de um texto que não possui o humor das paródias de Oswald de Andrade e de José Paulo Paes, autores que, ao recriarem o poema de Gonçalves dias, tiraram-lhe o sentimento de dor e angústia. A canção de Jobim/Chico é uma obra repleta de amargura, em que o sujeito do discurso revela a tensão entre

estarmos em um ambiente, quando, na verdade, almejamos estar em outro – ainda que este outro não corresponda com o que idealizamos.

Plano da melodia

Na música popular brasileira há uma predominância de melodias claras e de fácil assimilação, uma vez que a maior parte dos compositores almeja conquistar o grande público por meio de seu trabalho musical. E eles desenvolvem estratégias de persuadir o ouvinte através da construção de melodias comunicativas, que impregnam facilmente na memória. “Sabiá”, embora, como vimos, tenha uma letra composta com expressões perfeitamente compreensíveis, no que diz respeito aos seus aspectos melódico-harmônicos não está incluso nesta categoria do nosso cancionário de música popular. Sua melodia é composta com saltos intervalares distantes e com figuras de longa duração (repleta de sínopes), em que se privilegiam os alongamentos vocálicos, deixando para segundo plano os ataques consonantais típicos da tematização. As notas repousam sobre acordes de tensão e não possuem um desenho melódico previsível, até mesmo porque a harmonia sofre constantes modulações – recurso musical que modifica também a estruturação melódica. Estes recursos estilísticos tornam a composição de Chico Buarque e Tom Jobim não muito comunicativa em uma primeira audição. Por meio de apreciação descontraída e displicente dificilmente poderemos captar os variados recursos musicais que esta obra nos oferece. Possivelmente, estes fatores contribuíram para que o público presente no festival não apreciasse a canção. As pessoas da época queriam, certamente, ouvir algo que lhes soasse mais agradável e familiar.

No plano da letra, os versos “Vou voltar/ Sei que ainda vou voltar” se repete nas três estrofes, como vimos. No plano da melodia estes versos sofrem alterações. Na segunda e terceira vez, diferente da primeira, a frase atinge uma região mais aguda e, além disso, a última nota possui uma duração mais longa.

Ao verificarmos a construção das frases melódicas de “Sabiá”, notamos que existe uma distância grande entre notas agudas e graves – a extensão melódica vai de um lá # (3) a um dó (4) – o que reforça a disjunção entre o sujeito e o objeto presente no plano da letra, pois os saltos distantes entre notas musicais acentuam a ideia de perda, tristeza (conforme os estudos da semiótica da canção), porque desviam a atenção do ouvinte para as questões psíquicas formuladas pela letra poética.

Os alongamentos nos finais das frases (em algumas passagens encontramos semibreves que se ligam a semibreves) tornam a melodia mais lenta e contínua, fatores que evidenciam a dor e a tristeza que o enunciador sente por estar distante de sua terra natal.

Fig. 1

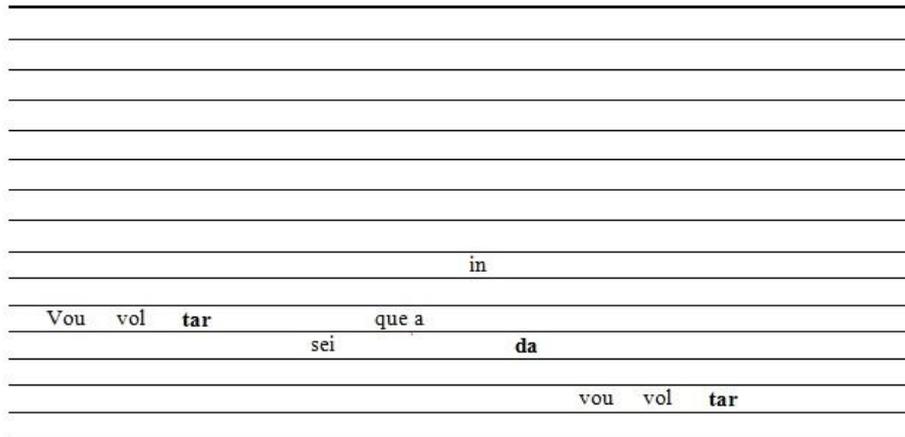
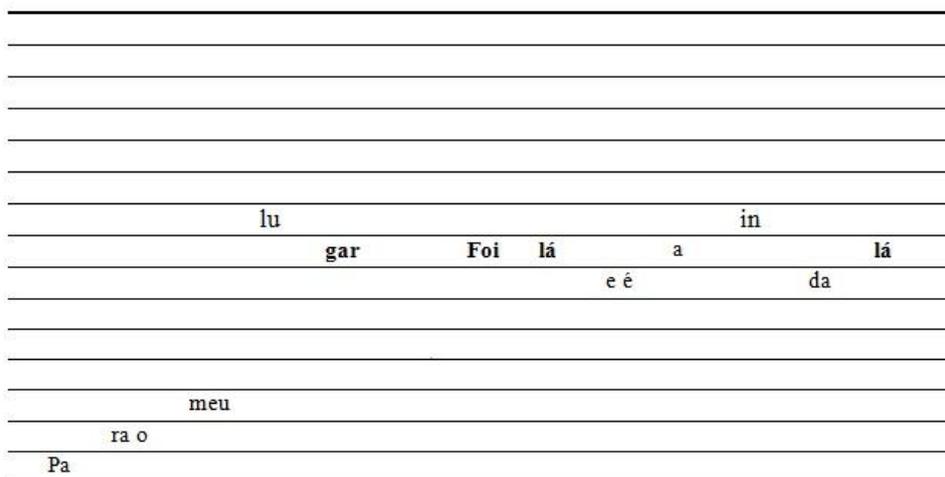


Fig. 2



As sílabas em negrito indicam as notas mais longas, sendo que apenas uma delas se encontra no impulso (tempo fraco), a - in – **da** (fig. 1). Como podemos ver, as notas de duração maior estão, geralmente, na conclusão das frases, o que permite ao intérprete a criação de um clima de dor e angústia por meio do seu canto.

Na última estrofe encontramos, além do mesmo verso que se repete em todas as outras estrofes, uma frase que sobe até uma região muito aguda da tessitura da canção. Este modo de construção da melodia, que, gradativamente, vai progredindo para as frases mais agudas é

muito significativo. É como se o sujeito estivesse, pouco a pouco, distanciando-se mais ainda de sua terra (seu objeto de desejo) e a dor que ele sente se tornasse mais cada vez mais acentuada.

Fig. 3

The figure shows two systems of musical notation, each consisting of five horizontal staves. The lyrics are placed between the staves. The first system contains the lyrics: "vou vol tar in Vou vol tar Sei que a da". The second system contains the lyrics: "vão ser vai Não em".

Para finalizar a estrofe há três frases parecidas que encerram o percurso melódico (fig. 5, 6 e 7). São frases que possuem um trecho melódico em comum. A primeira delas atinge a nota mais alta da composição.

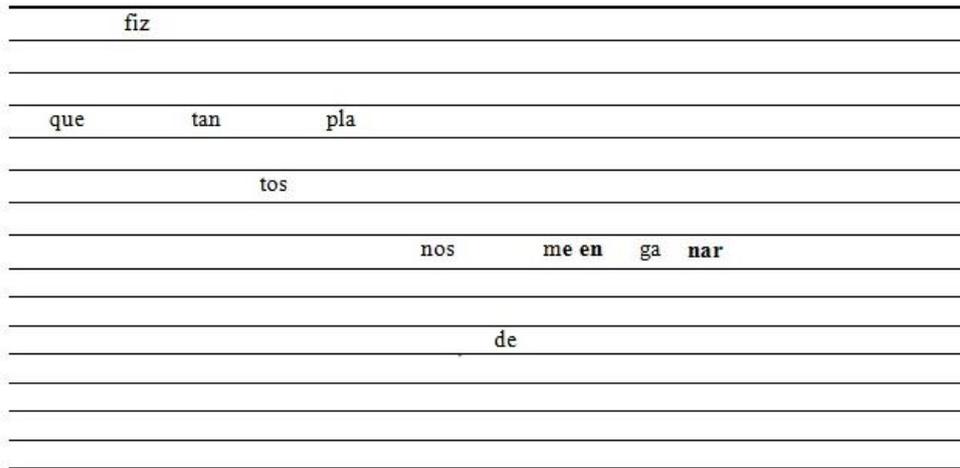
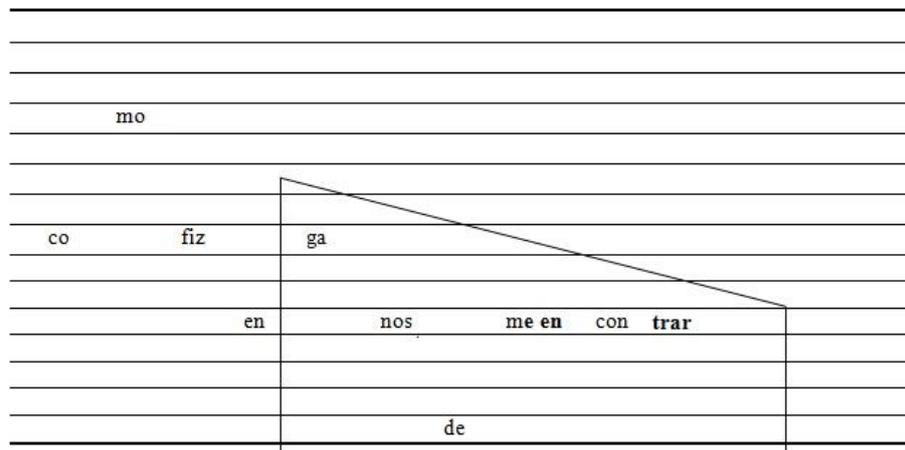
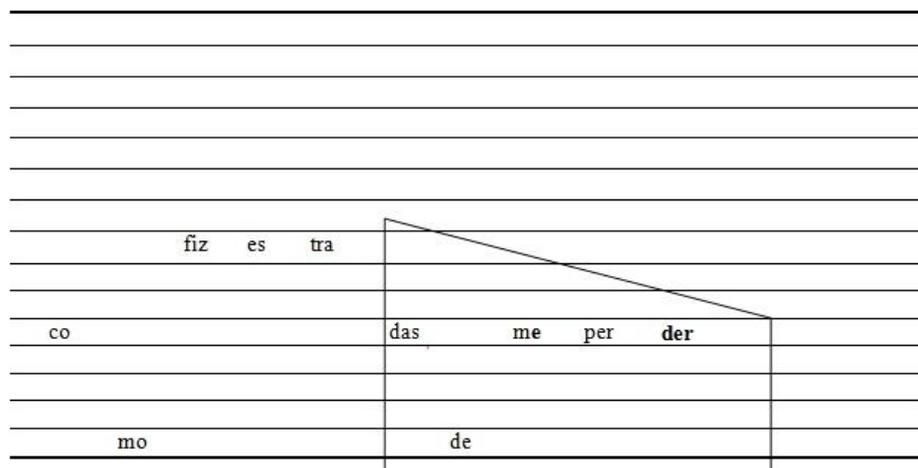
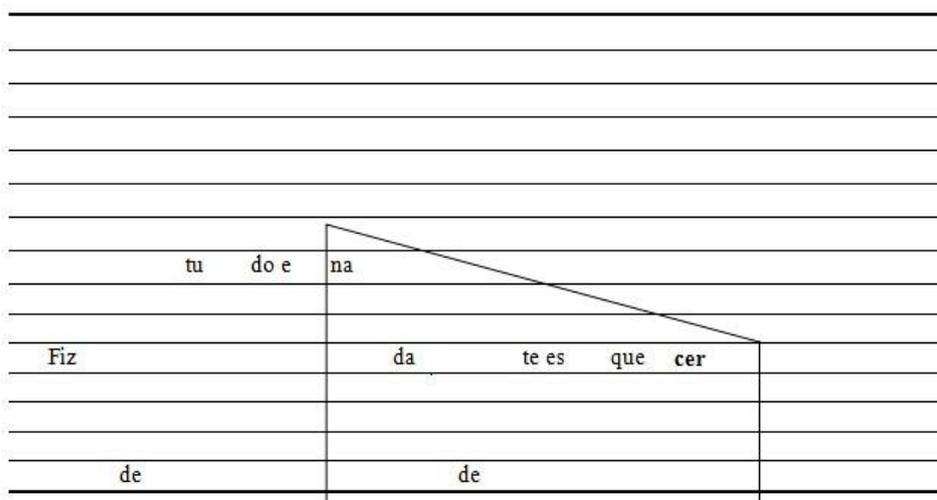
Fig. 4**Fig. 5****Fig. 6**

Fig. 7



É importante percebermos que estas três frases (fig. 5, 6 e 7) não nos transmitem uma sensação direta de repouso (dominante/ tônica). Isto é, não há nelas a resolução de uma tensão harmônica, característica essencial do sistema harmônico tonal. Este recurso musical é fundamental para gerar o efeito de angústia presente no plano da letra. O texto mostra-nos a existência de um sujeito que afirma ter feito de tudo para esquecer seu lugar de origem, porém não conseguiu. Essa ideia também está presente nessa parte da melodia, pois os trechos repetidos sem um repouso harmônico sugerem a tensão da busca do sujeito, que almeja encontrar um espaço em que possa sentir-se seguro.

Coda

“Sabiá” é uma composição que não repousa harmonicamente, dando-nos a sensação, da introdução ao final, de um clima constante de tensão e instabilidade – embora saibamos que, em geral, a bossa nova procura eliminar os contrastes e criar uma sensação no público de equilíbrio e suavidade. Porém, vale lembrar, as composições de Chico Buarque/ Tom Jobim, em sua maioria, possuem um discurso tenso, marcado por conflitos amorosos nas letras e dissonâncias na construção harmônica. Basta ouvirmos canções como “Pois é”, “Eu te amo” e “Retrato em branco e preto”, para que confirmemos tais afirmações.

“Sabiá” é uma obra que possui um resultado estilístico homogêneo, em que letra e música se inter-relacionam e se equilibram de forma tensa. O discurso musical entra em acordo com o discurso poético da letra, formando, dessa maneira, uma mensagem coesa, uniforme – marcas das composições jobinianas e buarqueanas.

Ao analisarmos os aspectos musicais e poéticos dessa obra, verificamos a presença de elementos que a tornam uma canção tipicamente passionalizada, já que predominam a desaceleração e os alongamentos vocálicos (no plano da expressão musical) e a tristeza provocada pela disjunção entre sujeito e objeto (no plano da letra).

4.4 O DESENHO LÚDICO DAS PALAVRAS E DA MÚSICA EM “IMAGINA”⁵⁸

Imagina

(Chico Buarque / Tom Jobim)

Imagina
 Imagina
 Hoje à noite
 A gente se perder
 Imagina
 Imagina
 Hoje à noite
 A lua se apagar
 Quem já viu a lua cris
 Quando a lua começa a murchar
 Lua cris
 É preciso gritar e correr, socorrer o luar
 Meu amor
 Abre a porta pra noite passar
 E olha o sol
 Da manhã
 Olha a chuva
 Olha a chuva, olha o sol, olha o dia a lançar
 Serpentinhas
 Serpentinhas pelo céu
 Sete fitas
 Coloridas
 Sete vias
 Sete vidas
 Avenidas
 Pra qualquer lugar
 Imagina
 Imagina

Sabe que o menino que passar debaixo do arco-íris vira moça, vira
 A menina que cruzar de volta o arco-íris rapidinho volta a ser rapaz
 A menina que passou no arco era o
 Menino que passou no arco
 E vai virar menina
 Imagina
 Imagina
 Imagina

⁵⁸ In: WERNECK, Humberto (org.) *Chico Buarque: tantas palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Prólogo

Chico e Buarque e Tom Jobim sempre tiveram, de alguma forma, ligados ao mundo da sétima arte. O primeiro elaborou canções para filmes, como “Bye bye Brasil”, “Quando o carnaval chegar”, “A ostra e o vento”, “Baioque”, entre outras. O segundo é autor de “Água de beber”, “Garota de Ipanema”, “Derradeira primavera”, “Gabriela”, “Matita Perê”, obras que também estão presentes em trilhas sonoras. Algumas canções da parceria, da mesma forma, foram feitas para compor trilhas sonoras de obras audiovisuais, como “Eu te amo” (para o filme homônimo de Arnaldo Jabor) e “Anos dourados” (para a minissérie de mesmo nome, produzida pela “Rede Globo”). “Imagina” está inclusa nessa categoria de canções, já que ela foi composta para o filme musical *Para viver um grande amor*, de 1983, dirigido pelo cineasta Miguel Faria Jr.

Dentre as músicas de Chico e Jobim, “Imagina” é uma das que verificamos uma relação mais patente entre melodia e letra. Em algumas passagens, a junção destes dois componentes chega mesmo a representar visualmente situações e movimentos das personagens da letra musical – como poderemos verificar posteriormente. A primeira gravação foi feita para o disco que leva o mesmo nome do filme, *Para viver um grande amor* (1983). Esta obra é considerada uma das primeiras de Tom Jobim, que a compôs para ser uma valsa instrumental. Posteriormente, Chico Buarque inseriu a letra, que dialoga intensamente com o percurso da melodia jobiniana. Vale ratificar que Tom Jobim costumava propor alterações na letra, quando algum termo ou sonoridade não lhe agradava. Por outro lado, Chico Buarque afirmava que, ao compor, sentia-se realmente “dono” das melodias por ele escolhidas. Fato este que gera uma cumplicidade maior entre signos verbais e musicais.

Algumas letras musicais da chamada MPB foram também feitas para peças que, inicialmente, eram instrumentais. Dentre elas, podemos citar “Gente humilde” (música de Garoto; texto de Chico Buarque e Vinicius de Moraes), “Lamento” (música de Pixinguinha; texto de Vinicius de Moraes), “Brasileirinho” (música de Waldir Azevedo; texto de Pereira da Costa), “Odeon” (música de Ernesto Nazareth; texto de Hubaldo Ribeiro).

Muitas letras produzidas para músicas preexistentes não resultam em uma obra coesa, fluente do ponto de vista musical. Algumas terminam por forçar a articulação das palavras, como se estivéssemos querendo encaixar, a qualquer custo, as sílabas às notas da melodia. Em outros termos: cria-se, com este processo, uma canção, por assim dizer, “dura”, sem musicalidade. Percebemos que este é o caso de “Brasileirinho” e de “Odeon”, obras que

possuem uma linguagem muito específica para os instrumentos em que foram compostas (respectivamente, cavaquinho e piano).

“Imagina” não figura dentre estas canções em que letra e melodia são construídas de modo mecânico e artificial, gerando um produto final rígido. Não podemos conceber esta composição, se quisermos compreender os efeitos de sentido por ela produzido, como apenas uma peça instrumental em que se acrescentou uma letra. Quando a música de Jobim ganha o texto de Chico, ela passa a ter um novo sentido, uma nova estruturação, visto que o elemento verbal afeta o musical. E, ademais, o resultado dessa união é uma obra carregada de fluidez e lirismo. Por meio de nossa análise, será possível verificar as afirmações ora levantadas.

Plano da letra

A letra de “Imagina”, como muitas letras de Chico e Jobim, mantém diálogo com a moderna literatura brasileira. Há nela um jogo narrativo que se ordena através da combinação de um conjunto de imagens, o que torna o discurso semelhante a uma sequência cinematográfica. A repetição de palavras no decorrer da letra poética cria um ritmo visual de grande expressividade, como neste trecho:

Olha a chuva, olha o sol, olha o dia a lançar
Serpentinas
Serpentinas pelo céu
Sete fitas
Coloridas
Sete vias
Sete vidas
Avenidas
Pra qualquer lugar

Este processo remete-nos à linguagem substantivada e de forte apelo visual da literatura moderna, como podemos ver em grande parte da poesia cabralina e da literatura oswaldiana. Vale ainda observarmos que este modo de construção poética se harmoniza com o pensamento de Mário de Andrade (1980), que compreendia que a poesia modernista deveria ser resumo, essência, e não seguir uma lógica intelectual. No trecho anterior notamos uma linguagem concisa, em *staccato* poderíamos dizer, em que se sucedem imagens que não se amarram a uma lógica narrativa convencional (introdução, desenvolvimento, conclusão). A palavra possui uma força poética que é independente do conteúdo por ela transmitido, fenômeno que também observamos em “Águas de março”, de Tom Jobim.

Ao compor a letra, Chico Buarque realizou pesquisas no *Dicionário do Folclore Brasileiro*, de Câmara Cascudo⁵⁹. Deste conhecido dicionário o compositor colheu o termo “lua cris”⁶⁰, que é uma expressão arcaica para se chamar “eclipse”. Vale dizer, que toda a letra da canção é marcada pela ideia de “morte da lua” (“A lua se apagar”), um símbolo muito presente nas culturas da Antiguidade. Segundo as pesquisas de Mircea Eliade (1992, p. 85): “as fases da lua – aparecimento, aumento, diminuição, desaparecimento, seguido de um novo aparecimento depois de três noites de escuridão – desempenharam um papel de imensa importância na elaboração de conceitos cíclicos”. O pesquisador complementa suas observações afirmando que:

[...] o ritmo lunar não só revela curtos intervalos (semana, mês), mas também serve como arquétipo para durações mais prolongadas; na verdade, o "nascimento" de uma humanidade, seu crescimento, decrepitude ("desgaste") e desaparecimento assemelham-se ao ciclo lunar (ibidem).

O ciclo lunar, como nos mostra o pesquisador, é frequentemente associado ao próprio ciclo da vida humana. Em algumas culturas antigas, o eclipse lunar era visto como um fenômeno gerador de infortúnios, doenças, desgraças. Povos antigos diziam se tratar de um monstro que engolia a lua e, por este motivo, eles procuravam emitir barulhos para espantar a tal criatura (“Socorrer o luar”). A letra de “Imagina” remonta a essa ideia desde o início:

Imagina
 Imagina
 Hoje à noite
 A lua se apagar
 Quem já viu a lua cris
 Quando a lua começa a murchar
 Lua cris
 É preciso gritar e correr, socorrer o luar

Nesta estrofe observamos um jogo simbólico, através do qual um menino convida o outro a imaginar sobre como seria se a lua se apagasse (ou seja, o eclipse). Dessa indagação, brota a ideia de “socorrer o luar”, o que remonta ao pensamento das culturas antigas, que entendiam que o eclipse provocava a “doença da lua” (CASCUDO, 2001, p. 338).

⁵⁹ Afirmação feita pelo próprio compositor. Está presente no DVD “Chico Buarque: Anos Dourados”, 2006.

⁶⁰ No *Dicionário do Folclore Brasileiro* consta a seguinte explicação: “Lua Cris: Eclipse da Lua. Expressão arcaica, que é, por sua vez, alteração de *eclipse*, *ecris*, *Lua ris*. A *Lua cris* costuma originar sofrimentos, infortúnios, desgraças, doenças... Ao lado do conhecimento científico do assunto, quanto às influências sobre o organismo animal, perdura a superstição importada de além-mar, em eras remotas. O eclipse da Lua (*ecris*, *Lua cris*) é considerado como uma doença” (CASCUDO, 2001, p. 338).

Ao lermos a letra da canção de Chico/Jobim, vemos que os seres inanimados, como a noite, a lua, o sol, o arco-íris são personificados (“É preciso gritar e correr, socorrer o luar” / “Olha a lua, olha o sol, olha o dia a lançar” / “Serpentinas”). O texto revela-nos, de forma poética, o jogo existente entre realidade e fantasia (o “faz de conta”) nas brincadeiras infantis. Dessa forma, esta canção se configura como uma espécie de peregrinação pelo imaginário infantil, que por meio dos jogos simbólicos vão impregnando o mundo de novos significados, de novas realidades. Realidades estas menos rígidas e conceituais. Através da simulação, da fantasia, as crianças “são capazes de lidar com complexas dificuldades psicológicas. Elas procuram integrar experiências de dor, medo e perda” (BONTEMPO, 2011, p. 76).

No que tange os aspectos linguísticos da canção, notamos a presença ostensiva de verbos no infinitivo (sobretudo os que indicam movimento): correr, socorrer, passar, virar, gritar, lançar. São termos que nos dão a sensação de continuidade e nos mostram a inquietação típica das atividades lúdicas da infância. O rendilhado sonoro formado pela vogal “i” também contribui sobremaneira para o efeito de continuidade:

Serpentinas
 Serpentinas pelo céu
 Sete fitas
 Coloridas
 Sete vias
 Sete vidas
 Avenidas
 Pra qualquer lugar
 Imagina
 Imagina

Na última estrofe, de forma icônica, a letra apresenta-nos o próprio momento de diversão do menino e da menina, em torno do arco-íris:

Sabe que o menino que passar debaixo do arco-íris vira moça, vira
 A menina que cruzar de volta o arco-íris rapidinho volta a ser rapaz
 A menina que passou no arco era o
 Menino que passou no arco
 E vai virar menina

Esta estrofe é significativa, pois ela nos permite sentir, na própria construção do ritmo poético, o movimento veloz do menino e da menina que brincam ao redor do arco-íris. Este trecho da letra é estruturado de forma diferente das outras estrofes da canção, pois ele é composto de versos mais longos e, além disso, têm uma ligação mais direta com a fala

comum (poderíamos dizer que são versos mais prosaicos). Com efeito, trata-se de uma tentativa de se criar um simulacro de uma brincadeira infantil.

Para que realizemos uma leitura mais consistente dessa canção, é importante atentarmos para a existência de vários dêiticos⁶¹ presentes no texto. Na obra “Imagina”, o enunciador procura evidenciar que a sua fala está ocorrendo no exato momento de execução da canção – o que gera um efeito de figurativização:

Imagina
 Imagina
 Hoje à noite
 A gente se perder
 Imagina
 Imagina
 Hoje à noite
 A lua se apagar

Verificamos que os recursos que apontam a forte ligação dessa letra com a oralidade e que procuram presentificar a situação da locução são os seguintes: 1) os verbos no imperativo (Imagina, abre, olha), que estabelecem uma relação direta entre o enunciador e o enunciatário. 2) os termos que indicam gestualidade, espaço e tempo dos fatos (“Hoje à noite”, “debaixo do arco-íris”, “cruzar de volta o arco-íris rapidinho volta a ser rapaz”). Estes “etiquetas discursivas que colam o texto na melodia” (TATIT, 1987, p. 21) são imprescindíveis para dar à canção a naturalidade do discurso coloquial.

“Imagina” é uma canção que não possui a tensão e angústia de outras obras da parceria Chico / Tom (“Retrato em branco e preto”, “Pois é”, “Sabiá”). Ela pode ser lida como uma viagem pela imaginação do mundo infantil, que tende a entender os fenômenos por um viés menos racionalista, porque mais poético e intuitivo.

Plano da melodia

“Imagina”, como muitas canções individuais de Chico Buarque e de Tom Jobim, não possui um discurso melódico de fácil assimilação, referimo-nos àqueles que são construídos por meio de uma organização intervalar previsível. Observando a construção melódica dessa canção, vemos que se trata de uma peça de difícil execução vocal, porque ela possui uma

⁶¹ Dêiticos são todos os elementos linguísticos que servem para caracterizar uma situação de locução (TATIT, 1987, p. 15). São recursos de grande importância na análise de uma canção popular, já que esta possui uma ligação muito forte com a oralidade.

tessitura muito expandida, além de saltos intervalares que não são comuns no universo das canções populares (fato que dificulta a afinação do intérprete). As frases musicais que se seguem comprovam que essa canção possui, em sua maior parte, uma melodia composta por notas distantes umas das outras:

Fig. 1

Fig. 1 shows a musical staff with a melody consisting of large intervals. The lyrics are: "ma gi ma gi je à gen I na I na noi te se der Ho te a per". The melody starts with a high note, followed by a lower note, then a very high note, and continues with large jumps between notes.

Fig. 2

Fig. 2 shows a musical staff with a melody consisting of large intervals. The lyrics are: "ma gi ma gi je à lua I na I na noi a se a gar Ho te a pa". The melody starts with a high note, followed by a lower note, then a very high note, and continues with large jumps between notes.

Neste trecho (fig. 1), o intervalo entre a nota mais grave e a mais aguda é de nove semitons, o que nos mostra que há no discurso musical uma expansão da tessitura. Ao lermos a obra a partir da semiótica da canção, poderíamos associá-la ao processo de passionalização, cujas composições se organizam por meio da desaceleração do andamento e pelo distanciamento das notas da melodia. Porém, ao examinarmos de maneira mais detalhada o percurso gerativo de sentido, vemos que a expansão melódica não se relaciona diretamente com os conteúdos de disjunção entre sujeito e objeto (no plano da letra) e não há também, pelo menos na maior parte da canção, uma ênfase na duração musical – elementos estes que fazem com que identifiquemos a dominância da passionalização no discurso de um compositor. Estes fatos levam-nos a afirmar que o elemento central da construção de sentido da referida obra não é o componente melódico, mais sim o prosódico. Se bem observarmos, há uma predominância da figurativização, ou seja, de elementos que procuram simular a fala cotidiana do sujeito do discurso. Enfim, todo o aparato musical parece ceder às inflexões prosódicas do enunciador.

Em geral, verificamos que as composições que têm como elemento dominante a melodia, o conteúdo linguístico tende a adaptar-se à narrativa melódica. Em “Imagina” ocorre exatamente o oposto: observamos que, em alguns trechos musicais, devido à presença marcante do componente prosódico, a melodia chega quase a se “apagar”. O exemplo que se segue é significativo:

Fig. 3

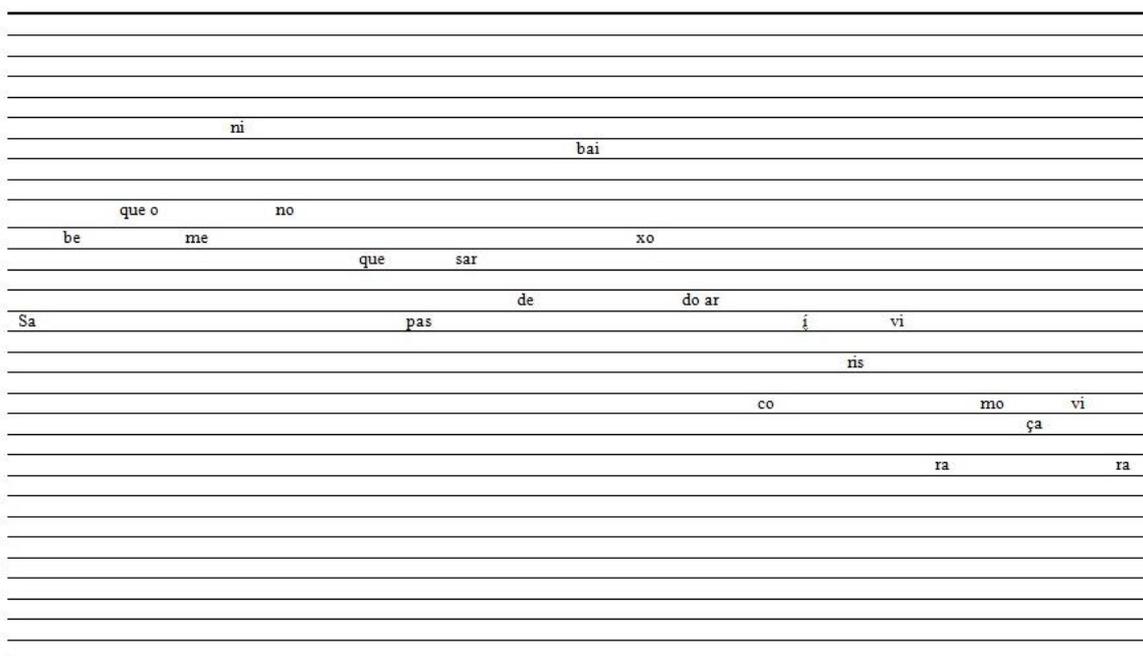
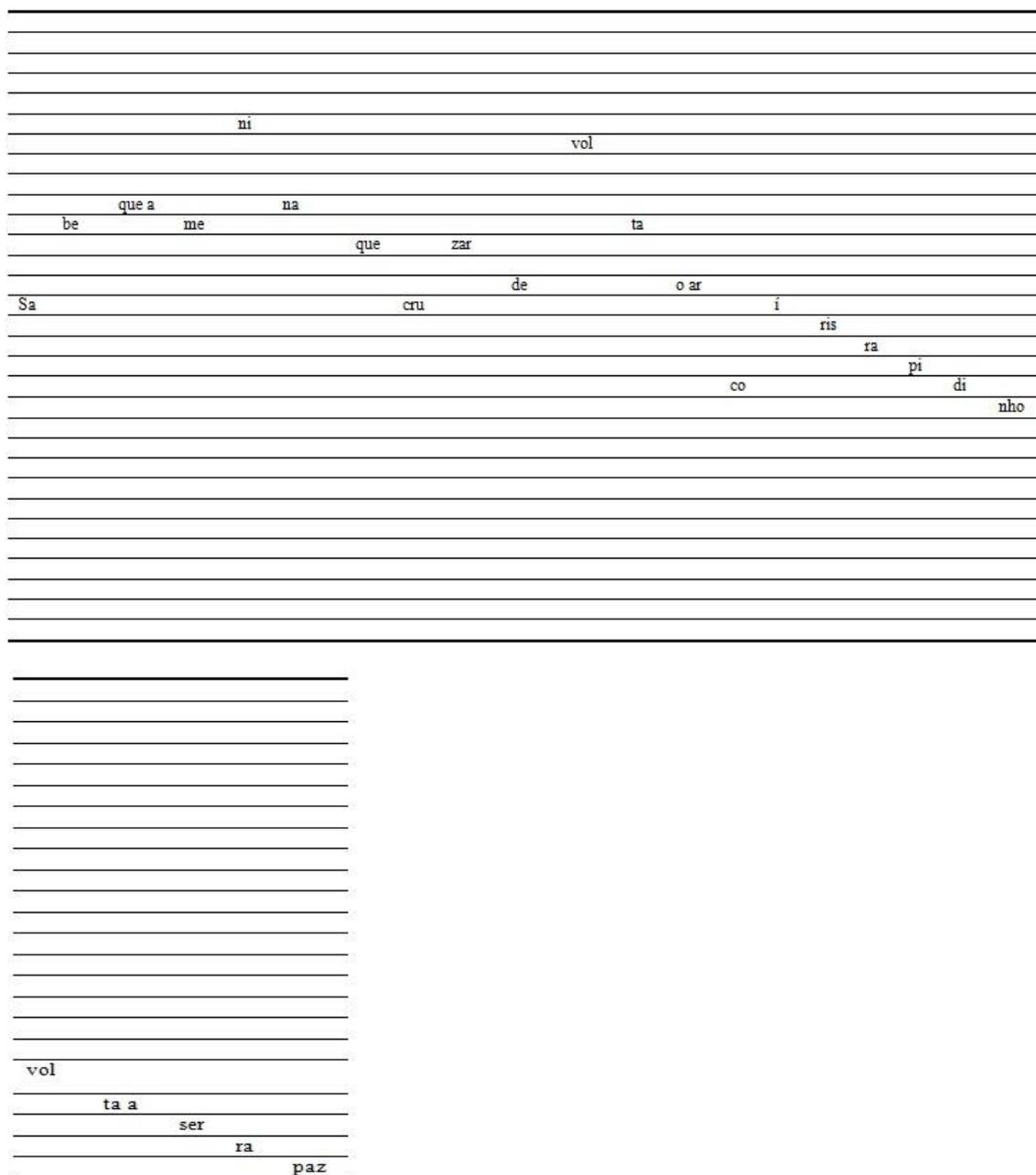


Fig. 4



É importante também que percebamos o efeito icônico da canção. O próprio ir e vir das crianças que brincam é sugerido pelo efeito da aceleração do andamento e pela curva melódica descendente (recurso este que reforça o tom de afirmação do enunciador). Na gravação de “Imagina”, no disco *Carioca* (2006), são utilizadas duas vozes (Chico Buarque e Mônica Salmaso) que se permutam – o que torna mais patente os efeitos visuais sugeridos no plano da letra e da melodia. No referido disco, Mônica Salmaso canta o verso “Sabe que o menino que passar debaixo do arco-íris vira moça, vira”. Chico Buarque canta a última palavra (“vira”) e, logo após, o verso subsequente: “A menina que cruzar de volta o arco-íris

rapidinho volta a ser rapaz”. Este jogo de vozes do arranjo é fundamental para nos transmitir a ideia da letra: o ir e voltar do menino e da menina, que cruzam o arco-íris (assim como as vozes masculina e feminina também se cruzam no momento em que interpretam o texto). Os versos “A menina que passou no arco era o” / “Menino que passou no arco” / “Vai virar menina” tornam mais patente este efeito de sentido. Verificamos nestas frases, mais uma vez, a permuta de vozes, gerando uma sensação do movimento contínuo das personagens.

Não podemos também deixar de mencionar a presença do cromatismo que encerra a frase melódica (na fig. 4). Este recurso musical é de grande importância para a construção do efeito de sentido de alguém retorna para o mesmo ponto em que se encontrava (“[...] rapidinho volta a ser rapaz”). A sucessão das notas forma uma curva melódica descendente e indica, desse modo, o próprio ato de voltar (“descer”) da menina.

Epílogo

Em “Imagina” podemos observar a utilização de variados recursos poéticos e composicionais que tornam a canção possuidora de muitos efeitos de sentidos. Ao analisarmos a relação entre a melodia e a letra, percebemos elementos que são próprios das canções tematizadas e das canções passionalizadas. Porém, o que predomina é um processo de figurativização, uma vez que o enunciador, a todo o momento, procura fazer com que o público observe o conteúdo de sua fala (na maioria das vezes por meio de verbos no modo imperativo e de outros dêiticos que nos situam no espaço e no tempo). Em determinadas passagens da música, como vimos, a melodia é praticamente “absorvida” pela fala.

“Imagina” é, portanto, uma canção que procura simular o momento em que ocorre o discurso de um sujeito. Ele nos convida a viajar através da imaginação e a retornar ao mundo poético da infância, esta etapa do desenvolvimento humano em que vemos o arco-íris como um fenômeno mágico (sete fitas coloridas) e que construímos uma ponte entre a fantasia e a realidade ao brincarmos. Chico Buarque e Tom Jobim, sensíveis a estas questões levantadas, além de procurarem expressar musicalmente a ação lúdica das crianças, exploraram também a simbologia dos povos antigos, para quem os ciclos da lua se relacionam estritamente com a vida do ser humano.

Ao analisarmos “Imagina”, um componente que nos chamou bastante a atenção foi o arranjo musical. O discurso presente nesta obra torna-se mais claro quando ouvimos a gravação no disco *Carioca* (2006), de Chico Buarque (arranjos de Luiz Cláudio Ramos). O

tratamento dado aos elementos musicais da canção torna visível o jogo de vozes masculina e feminina e emulam, dessa maneira, o próprio ato de correr e cruzar o arco-íris.

Em “Imagina” estamos, portanto, diante de um encontro feliz entre a palavra e música. Estes componentes estruturadores do discurso poético-musical vão tecendo, de maneira lúdica e dialógica, um quadro imaginário do mundo da infância. De uma forma que os recursos poéticos e musicais manejados por Chico Buarque e Tom Jobim resultem em uma “organicidade estética” (MATOS, 2008, p. 89).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Literatura e música são artes irmãs, que, mesmo com o processo de especialização das linguagens artísticas ocorrido no período do Renascimento, nunca se dissociaram. Muitas técnicas da música foram utilizadas na construção do fenômeno literário, assim como recursos próprios da linguagem literária serviram de base para a composição de peças musicais – como é o caso dos poemas sinfônicos – conforme nos mostraram os estudos de Luiz Piva e de Solange Ribeiro de Oliveira. E mais ainda: música e literatura “contaminaram-se”, interpenetraram-se, formando outro sistema de signos. A canção, objeto de estudo desta pesquisa, é o resultado da hibridação desses dois sistemas semióticos. Daí que a *melopoética*, termo criado por Steven Paul Scher para denominar a disciplina que investiga as relações entre as duas artes, inclui a canção nos *estudos de forma mista* (música e literatura), uma vez que ela possui um componente verbal e outro musical.

Em nossa pesquisa, pudemos perceber que a canção popular no Brasil se tornou um veículo de comunicação de grande importância na edificação de nossa cultura artística. Ademais, ela se constituiu como um elemento formador da nossa identidade, uma das formas de “*riflessione brasiliana*”, como enunciou José Miguel Wisnik (2004). Vimos também que – diferente do que ocorreu em alguns países europeus, sobretudo aqueles que dão uma visibilidade maior à cultura chamada “erudita” – este gênero musical aproximou os nossos escritores acadêmicos dos compositores populares, especialmente após a eclosão da bossa nova. Vinícius de Moraes, ao mesmo tempo poeta do livro e da canção, foi um dos principais responsáveis pela realização desse encontro profícuo. E, como sabemos, surgiram a partir dessa união cancionistas que se tornaram verdadeiros mestres da palavra cantada, como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Djavan, Geraldo Vandré e Edu Lobo. Dentre estes, estão inclusos Chico Buarque de Hollanda e Tom Jobim, dois compositores que ampliaram os recursos estéticos e composicionais da nossa canção popular a partir de um trabalho com os elementos literários e musicais, ao mesmo tempo rigoroso e cheio de verve.

Um das questões que mereceu um capítulo à parte nesta pesquisa foi a relação existente entre o modernismo brasileiro e as composições buarquenas e jobinianas (tanto aquelas que foram compostas individualmente, como as produzidas conjuntamente). Foi possível averiguarmos que as letras desses dois cancionistas se estruturam a partir do intenso diálogo travado com as ideias do movimento orquestrado por Mário de Andrade e Oswald de Andrade, principalmente no que se concerne ao tom coloquial, ao uso da ironia e da paródia, à

linguagem econômica e de forte apelo visual. Em “Pedro pedreiro” e “Águas de marços”, por exemplo, detectamos a presença atuante das ideias do modernismo brasileiro acerca da poesia – principalmente no que se refere ao pensamento de Mário de Andrade, apresentado na obra *A escrava que não era Isaura*. Para o escritor modernista, conforme vimos, a poesia deveria ser resumo e essência. O poema, ao invés de se pautar por uma lógica narrativa, deveria apresentar uma simultaneidade de imagens e discursos.

Em nossa análise evidenciamos que em “Pedro pedreiro” a palavra ganha uma dimensão sonora e visual pouco vista no universo das composições da chamada MPB. Isto porque as palavras atuam não apenas na emissão da mensagem do enunciador: elas estão ali postas como objetos que possuem o seu próprio peso e valor – fenômeno que pode ser notado em muitos textos da moderna literatura brasileira. É o caso, por exemplo, da pedra de Carlos Drummond, em “No meio do caminho”. Neste poema a palavra “pedra” interrompe claramente o fluxo narrativo e se “transforma”, de fato, em um objeto concreto. Na canção de Chico Buarque o verbo “esperar”, devido a suas várias repetições, retarda o fechamento da frase e provoca uma incômoda sensação de espera, de tédio. Sem contar o uso ostensivo das bilabiais, que reforça a ideia da rotina cansativa do trabalhador brasileiro e amplia a impressão de vida repetitiva.

Em “Águas de março”, conforme examinamos, Tom Jobim deixa de lado a ideia de se narrar os fatos de uma maneira lógica e ordenada. Ao contrário deste procedimento, ele constrói uma série de imagens que tendem a criar um efeito de simultaneidade, próprio do contraponto musical – porque estas imagens nos são apresentadas através de uma linguagem autorreferente. São “estilhaços” de palavras que vão tramando a letra da canção (pau, pedra, toco, águas, peroba do campo, nó da madeira, caingá, candeia) e nos revelando um canto de pura celebração da natureza – traços da tematização. A iconicidade do texto é também algo digno de nota: as palavras, por meio de um ritmo binário, sugerem o movimento dos pingos de água. Tom Jobim explora o ritmo de uma forma muito inventiva, mostrando-nos que este componente não é simplesmente uma medida, algo esvaziado de signos. Cada ritmo implica uma visão concreta de mundo, conforme as ideias de Octavio Paz (1982). A visão que a canção jobiniana perpassa é a de um mundo equilibrado e apolíneo (como está exposto no plano da letra), onde os fenômenos naturais compõem uma verdadeira sinfonia. Este sentido é produzido, em grande parte, por meio da regularidade do ritmo poético.

Um dos focos de nossa pesquisa foi a articulação entre palavra e música nas canções de Chico e Jobim. Verificamos que o ponto nodal destas canções é articulação equilibrada entre texto e melodia, de uma maneira que se possa conseguir um resultado estético

homogêneo. “Cotidiano”, como foi possível notarmos, é um exemplo significativo dessa uniformidade do discurso musical e literário. Nesta obra de Chico Buarque, a ideia de repetição e cansaço provocado pela rotina de uma vida a dois não está somente expressa no plano da letra, mas também se nos revela no plano da música. O perfil melódico que se repete insistentemente e o ritmo pendular são capazes de nos transmitir, da mesma forma que a letra o faz, a sensação de tédio e monotonia.

Na leitura das canções buarqueanas um ponto que nos deteve foi a expressividade sonora da letra, mesmo se lidas separadas do arcabouço musical. Trata-se de um recurso estilístico chamado de “música de palavras”, se nos pautarmos pelos estudos de melopoética, de Solange Ribeiro (2002). Ao examinarmos as canções de Chico, percebemos que a sonoridade das palavras, sua riqueza fonoestilística, participa intensamente no processo de elaboração do sentido. Não se limitando apenas a veicular um conteúdo inteligível, as palavras buarqueanas são repletas de musicalidade e tendem, na maioria das vezes, a criarem sugestivos efeitos icônicos. Canções como “Ode aos ratos”, “Pedro pedreiro”, “Ana de Amsterdã” e “Roda viva” são exemplos da inserção de efeitos acústicos próprios da arte musical no texto poético.

Consideramos que o ponto culminante de nossa pesquisa foi a análise das três canções compostas por Chico Buarque e Tom Jobim (“Retrato em branco e preto”, “Imagina” e “Sabiá”). Nessas canções pudemos perceber a utilização de elementos estéticos colhidos de nosso modernismo, além da unidade de sentido produzido pela articulação entre música e palavra. Em nossas análises tomamos como base teórica a semiótica da canção, desenvolvida por Luiz Tatit, por considerarmos um modelo de análise mais abrangente e mais coeso. Segundo esta teoria, o sentido de uma canção é construído por meio da articulação de elementos verbais e musicais e, por este motivo, o analista deve utilizar um instrumental teórico que contemple as duas dimensões. Dessa maneira, os estudos que se concentram apenas em um destes elementos, ao invés de investigar a inter-relação entre eles, terminam por não construir uma análise orgânica e de grande alcance.

Em “Retrato em branco e preto” destacamos os elementos prosódicos, mostrando que há na canção uma tentativa de simulação da fala cotidiana. A tessitura concentrada e a duração curta da maioria das notas, apesar de se constituírem como traços da tematização, levam-nos a perceber uma dominância da figurativização. Isto porque o enunciador, a todo o momento, chama a nossa atenção para o momento de sua fala. Ele deseja demonstrar, com veemência, o processo de degradação de sua empreitada amorosa. Destacamos também a rigorosa sintonia entre elementos prosódicos e melódicos da obra musical. No plano da música vemos um

percurso melódico construído com ostinatos, um ritmo circular e a utilização de intervalos dissonantes, além de uma “desorganização estrutural” das partes musicais. Estas características da música se coadunam com a desestruturação psicológica do enunciador, com o seu passado amoroso tenso e angustiante, que observamos no plano da melodia.

Em “Sabiá” colocamos dois pontos em destaque: o diálogo empreendido com a literatura brasileira (leia-se Gonçalves Dias) e a construção de sentido a partir de elementos passionais. Vimos que a letra da canção inverte os valores propostos pelo poema “Canção do exílio”, que cria a visão mítica e idealizada de nosso país. Na canção de Chico e Jobim nos traz a visão de um país marcado pela ausência e pela escassez, um espaço que provoca no sujeito a angústia e a dor. Essa distância – não apenas espacial, mas também afetiva – gera o efeito da passionalização. Este efeito pode ser percebido, igualmente, no plano da música. O desenho melódico expandido, as notas de longa duração, a harmonia que possui acordes tensos e não resolvidos, contribuem para fixar o conteúdo da letra.

Na canção “Imagina”, procuramos enfocar o processo de figurativização, no qual o enunciador se utiliza de recursos linguísticos, como o uso de verbos no imperativo, para nos situar no momento da enunciação, no “aqui agora”. Vimos que se trata de uma canção “contaminada” pela fala. Em algumas passagens a forte presença de elementos prosódicos chega mesmo a esconder o desenho da melodia, que possui uma tessitura muito grande. Da mesma forma que ocorreu na leitura das outras canções, “Imagina” nos chamou a atenção devido à ligação intensa entre o texto e a música. Os efeitos de sentidos produzidos no plano da música podem também serem visualizados no plano da letra – como na passagem cromática que sugere o próprio deslizar da criança em torno do arco-íris.

Entendemos que, depois de termos resumido a trajetória desta pesquisa, é pertinente mostrarmos os principais elementos construtores de sentido das canções de Chico Buarque e Tom Jobim que percebemos no decorrer de nossas investigações. Após a realização de constantes leituras do texto poético e de audições musicais analíticas, pudemos observar que as composições desses dois artistas da música popular:

- I) resultam em um discurso coeso e homogêneo, no qual a articulação entre música e palavra ocupa um lugar central na construção de sentido. Vários efeitos de sentido não serão percebidos se analisarmos somente o plano da letra.
- II) dialogam com nossa literatura moderna, principalmente no que diz respeito: à utilização de uma linguagem econômica, que tende à expressão coloquial; ao uso

de recursos como a ironia e a paródia; à exploração de uma linguagem mais visual, mais concreta; à captação das experiências simples do nosso cotidiano.

III) são elaboradas por meio de um processo dialógico, no qual há a interferência de um artista no trabalho do outro (No geral, Chico Buarque criava a letra e Tom Jobim compunha a música. Entretanto, como vimos, os dois discutiam bastante sobre o resultado artístico final).

IV) possuem letras que são construídas não apenas visando transmitir um conteúdo inteligível, pois há nelas uma preocupação com os aspectos fonostilísticos e visuais. Isto é, os compositores – embora não sejam poetas no rigor do termo – utilizam-se de técnicas próprias da poesia feita para ser lida.

É importante afirmarmos que as análises apresentadas nesta pesquisa apenas evidenciaram determinados aspectos da obra jobiniana e buarqueana, deixando de lado outros que, certamente, também foram importantes no processo de construção de sentido das composições. Ainda assim, acreditamos que os resultados alcançados foram satisfatórios e poderão contribuir para outras pesquisas que abordarem a interface literatura e música por uma perspectiva mais imanente. A obra individual de Chico Buarque, frequentemente, tem sido estudada a partir de seus elementos sociais, políticos e de gênero – o que revela sua importância para a cultura brasileira. Nossa pesquisa, pautada em teorias semióticas e em estudos de melopoética, procurou deslindar o sentido das canções deste compositor por meio da observação da articulação dos componentes literários com os musicais. Dessa forma, entendemos que contribuímos para que a obra de Chico Buarque e Tom Jobim seja estudada de modo mais orgânico, visto que nossas investigações foram voltadas para uma compreensão do todo da canção (letra e música) e não apenas para um componente específico.

Cabe, para finalizarmos este trabalho, dizermos que a análise proposta, por estar situada na fronteira dos estudos linguísticos e musicais, constituiu para nós um verdadeiro desafio. A obra de Chico Buarque e Tom Jobim representou, ao mesmo tempo, uma fonte de indagações e de respostas sobre o processo de elaboração da música popular. Isto porque sabemos da grandeza e da abrangência do trabalho destes compositores que, “tijolo por tijolo num desenho mágico”, alargaram as possibilidades de articulação entre palavra e música no universo da canção popular brasileira.

REFERÊNCIAS

- ALAVARCE, Camila da Silva. *A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. São Paulo, Círculo do livro, 2001.
- _____. “A escrava que não é Isaura”. In: *Obra imatura*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- _____. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1965.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. Trad. de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1992.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1985.
- _____. *Seleção de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- BARRAUD, Henry. *Para compreender as músicas de hoje*. 3 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.
- BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Penguin, 2011.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. 4 ed. São Paulo: Ática, 2010.
- BARROS, Leila Cristina. *Urdidura fílmica na trama literária: os romances de Chico Buarque e as adaptações cinematográficas de Estorvo e Benjamim*. 2008. 151 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2008.
- BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. Trad. de Izidoro Blikstein. 16 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BEZERRA, Feliciano. *A escritura de Torquato Neto*. São Paulo: Publisher Brasil, 2004.
- BOMTEMPO, Edda. “A brincadeira de faz de conta: lugar do simbolismo, da representação, do imaginário”. In: KISHIMOTO, Tizuko M. *Jogo, brinquedos, brincadeiras e a educação*. 14. ed, São Paulo: Cortez, 2011.
- BRITO, Brasil Rocha. “Bossa nova”. In: *O balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BRITO, Jomard Muniz de. *Do modernismo à Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

BUARQUE, Chico. “Chico diz que vota em Lula de novo”. Folha de São Paulo, 06/05/2006. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u60177.shtml>>. Acesso em: 06 de maio de 2013.

CAMPOS, Augusto de (Org.). *O balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

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*. 2007. 192 f. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) FFLCH/ USP, São Paulo, 2007.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2010.

CARVALHO, Orlando Geraldo Rego de. *Como e por que me fiz escritor*. Teresina: Halley, 1994.

CHEDIAK, Almir. *Songbook de Tom Jobim*. vol I. 3 ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1990.

_____. *Songbook de Chico Buarque*. vol I. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999.

CHICO BUARQUE - ANOS DOURADOS. Diretor: Roberto de Oliveira. Brasil: Emi Music, 2005. 1 DVD (84 min.), fullscreen, dolby digital 2.0, color.

CHICO BUARQUE – MEU CARO AMIGO. Diretor: Roberto de Oliveira. Brasil: Emi Music, 2005. 1 DVD (109 min.), letterbox 4:3, dolby digital 2.0, color.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. *Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos*. Brasília: Plano Editora, 2004.

CYNTRÃO, Sylvia Helena, CHAVES, Xico. *Da Paulicéia a centopeia desvairada. (as vanguardas e a MPB)*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

DIAS, Gonçalves. *Poesia lírica e indianista*. São Paulo: Ática, 2003.

DIETRICH, Peter. *Semiótica do discurso musical: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque*. 2008. 256 f. Tese (doutorado em Semiótica e Linguística Geral). FLCH-USP, São Paulo, 2008.

ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. Trad. José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. 15 ed. São Paulo: Contexto, 2011.

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. 5º ed. Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa, Gradiva Publicações Lda, 2001.

GREIMAS, A. J. ; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Trad. Alceu D. Lima, Diana L. P. De Barros, Eduardo P. Cañizal, Edward Lopes, Ignacio A. da Silva, Maria José C. Sembra, Tiekō Y. Miyazaki. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2011.

GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural*. Tradução de Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1973.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Trad. de José Teixeira Coelho Netto. 2 ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

JAKOBSON, Roman. “O que é poesia?”. In: TOLEDO, Dionísio (org.). *Círculo Lingüístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1978.

JOBIM, Tom. *Encontros, a arte da entrevista*. Org. Frederico Coelho e Daniel Barbosa. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2011.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *O texto e a construção dos sentidos*. 9 ed. São Paulo: Contexto, 2009.

MACHADO, Cacá. *Tom Jobim*. São Paulo: Publifolha, 2008.

MAMMÌ, Lorenzo, NESTROVSKI, Arthur, TATIT, Luiz. *Três canções de Tom Jobim*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MARQUES, Rodrigo. “A dimensão musical na poesia de João Cabral de Melo Neto”. In: SOUZA, Marly Gondim Cavalcanti e. *Diálogo entre literatura e outras artes*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2009.

MASSI, Augusto. “Águas de março e o contorno do silêncio”. São Paulo, 2000. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1012200007.htm>>. Acesso no dia 23 de abril de 2013.

MATOS, Cláudia Neiva de, TRAVASSOS Elizabeth, MEDEIROS Fernanda Teixeira de. (org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

MELLER, Lauro Wanderley. *Poetas ou Cancionistas? Uma discussão sobre a canção popular brasileira em sua interface com a poesia da série literária*. 2010. 258 f. Tese (Doutorado em Letras). PUC-Minas, Belo Horizonte, 2010.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. 3 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

_____. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Jorge Zahar Editores. Rio de Janeiro, 2001.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. *Literatura e Música: modulações pós-coloniais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. [et al]. *Literatura e música*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

_____. *De mendigos e malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht e John Gay – uma leitura transcultural*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PIVA, Luiz. *Literatura e Música*. Brasília, Musimed, 1990.

RENNÓ, Carlos. “Poesia literária e poesia de música: convergências”. In: *Literatura e música*. OLIVEIRA, Solange Ribeiro et al. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

ROCHA, Daniella Arreguy Marques da. *Lirismo dramático, vozes e máscaras nas canções de Chico Buarque e Tom Jobim*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006. (dissertação de mestrado).

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música: edição concisa – Trad. de Eduardo Francisco Alves*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SANDRONI, Carlos. “Adeus a MPB”. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISEMBERG, José (Org.). *Decantando a república – Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SANT'ANNA, Afonso Romano. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1978.

_____. *Paródia, paráfrase & cia*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SECCHIN, Antônio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

SILVA, Anazildo Vasconcelos. *A poética de Chico Buarque: a expressão subjetiva como fundamento da significação*. Rio de Janeiro: Sophos, 1974.

_____. *A nova poética de Chico Buarque*. Rio de Janeiro, Sophos, 1980.

SILVA, Fernando de Barros. *Chico Buarque*. col. Folha Explica. São Paulo: Publifolha, 2004.

SILVA, Kristoff. *Contribuições do arranjo para a construção de sentido da canção brasileira: uma análise de três canções de Milton Nascimento*. 136 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música da UFMG, Belo Horizonte, 2011.

SOUZA, Gilda Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

SOUZA, Marly Gondim Cavalcanti e. *Análise Músico-literária dos poemas de Walt Whitman, Antonio Francisco da Costa e Silva e Léopold Sédar Senghor*. 2006. 336 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). UFPE, Recife, 2006.

____ (org). *Diálogo entre literatura e outras artes*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2008.

_____. *O universo sonoro em Da Costa e Silva*. Teresina: FUNDAPI, 2009.

SPINA, Segismundo. *Na Madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ática, 1982.

SUZIGAN, Maria Lucia Cruz. *Tom Jobim e a moderna música popular brasileira*. 2011. 131 f. Tese (Doutorado em História Social). FFLCH/ USP, São Paulo, 2011.

TATIT, Luiz. *A semiótica da canção: melodia e letra*. 3 ed. São Paulo: Editora Escuta, 2007.

_____. *Canção: eficácia e encanto*. 2 ed. São Paulo: Atual, 1987.

_____. *Musicando a semiótica*. 2 ed. São Paulo: Annablume, 1997.

_____. *O Século da Canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

_____. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. *As origens da canção urbana*. São Paulo: Editora 34, 2011.

TOLENTINO, Bruno. “Quero o país de volta”. In: Revista Veja nº 1436, de 20 de março de 1996. Disponível em <www.veja.abril.com.br>. Acesso no dia 15 de junho de 2013.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

VARGAS, Herom. *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

WERNECK, Humberto. *Chico Buarque: tantas palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

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

CANÇÕES ANALISADAS

BUARQUE, Chico. Cotidiano. In: *Construção*. Philips, 1971. um LP (faixa 2).

_____ Pedro pedreiro. In: *Chico Buarque de Hollanda*. RGE, 1966. um LP (faixa 6).

JOBIM, Tom. Águas de março. In: *Matita Perê*. MCA, 1973. um LP (faixa 1).

_____ Lígia. In: *Urubu*. Warner Bros, 1978. um LP (faixa 2).

JOBIM, Tom e BUARQUE, Chico. Imagina. In: *Carioca: Biscoito fino*, 2006. um CD. (faixa 12).

_____ Retrato em branco e preto. In: *Elis e Tom*. Philips, 1974. um LP. (faixa 8).

_____ Sabiá. In: *As músicas de Chico Buarque e Tom Jobim*. Interpretações de Quarteto em Cy e MPB 4. Mercury/ Polygram, 1997. um CD. (faixa 12).