

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Poetas ou Cancionistas?
Uma discussão sobre a canção popular brasileira em sua
interface com a poesia da série literária

LAURO WANDERLEY MELLER

Belo Horizonte, 2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

LAURO WANDERLEY MELLER

Poetas ou Cancionistas?

Uma discussão sobre a canção popular brasileira em sua interface com a poesia da série literária

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC-Minas como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras, com área de concentração em Literaturas de Língua Portuguesa.

**Orientadora:
Prof^a Dr^a Melânia Silva de Aguiar**

Belo Horizonte, 2010

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

M525p Meller, Lauro Wanderley
Poetas ou Cancionistas? uma discussão sobre a canção popular brasileira em sua interface com a poesia da série literária. Lauro Wanderley Meller. Belo Horizonte, 2010.
257f. : il.

Orientadora: Melânia Silva de Aguiar
Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais,
Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Poesia. 2. Música popular - Brasil. 3. Literatura brasileira 4. Literatura - Filosofia. I. Aguiar, Melânia Silva de. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 869.0(81)-1

FOLHA DE APROVAÇÃO

**Poetas ou Cancionistas?
Uma discussão sobre a canção popular brasileira
em sua interface com a poesia da série literária**

Lauro Wanderley Meller

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Melânia Silva de Aguiar (PUC Minas) (Orientadora)

Profa. Dra. Solange Ribeiro de Oliveira (UFOP)

Prof. Dr. Paulo Sérgio Malheiros Soares (UEMG)

Profa. Dra. Ângela Vaz Leão (PUC Minas)

Prof. Dr. Audemaro Taranto Goulart (PUC Minas)

Prof. Dr. Moacyr Laterza Filho (UEMG) (Suplente)

Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova (UFMG) (Suplente)

A Vilson Brunel Meller (*in memoriam*)

A G R A D E C I M E N T O S

A Deus, por me conceder saúde, sabedoria e serenidade para levar esta missão a termo;

À Profª Drª Melânia Aguiar, orientadora e amiga certa, que me franqueou acesso ao deslumbrante universo poético de Rainer Maria Rilke, tema do projeto inicial;

À CAPES, financiadora da bolsa de doutoramento;

Aos Professores e Colegas da PUC-Minas, pela oportunidade do aprendizado diário, em especial aos Professores Doutores Ângela Vaz Leão, Lélia Parreira Duarte, Suely Maria de Paula e Silva Lobo e Audemaro Taranto Goulart;

Aos colegas do GEPOM – Grupo de Estudos de Poesia da Modernidade, em especial ao amigo Luiz Cláudio L. França Gonçalves, com quem partilhei o entusiasmo pela poesia e pela música em longas e instigantes discussões;

À Berenice Viana de Faria e à Vera Mageste, secretárias da Pós-Letras, pela simpatia e prestimosidade;

Ao pessoal da Diretoria de Arte e Cultura da PUC-Minas, em especial à Fabiana Marques, que me possibilitou ministrar os cursos sobre História da MPB e História do Rock, no projeto “Encontros com a Música”;

Ao colega e amigo Cláudio Aguiar, que numa despreziosa conversa de corredor me encorajou a abraçar esta empreitada;

À Aline Meller, pelos anos de amor e companheirismo diário.

“A colaboração entre poesia e música existe, não há dúvida; mas a mais alta poesia não tende para a música, e a maior música não precisa de palavras.”

Wellek & Warren, *Teoria da Literatura*

“Meu trabalho habitual, de fazer música e letra (...), não acho que seja poema. Pra mim a letra e a música são juntas. Vão juntas. (...) Tenho a impressão que publicar uma letra é metade do meu trabalho. É um negócio filmado a (sic) cores e exibido em preto e branco.”

Chico Buarque

“O *poema cantado* tem de ser pensado na seara da música, não na chamada série literária.”

Eucanaã Ferraz, na introdução ao volume *Letra Só*, que reúne as canções de Caetano Veloso

SUMÁRIO

1	Introdução.....	9
2	A música popular na esfera acadêmica.....	13
3	Algumas considerações e modelos de análise da canção popular.....	46
	3.1 Simon Frith: Por que as canções têm letras?.....	61
	3.2 Luiz Tatit: estratégias de persuasão do cancionista.....	66
	3.3 Philip Tagg: “Musemas”.....	71
	3.4 A estrutura musical e suas implicações emotivas.....	84
	3.5 Função / Paul Friedlander: “Janela do Rock”.....	92
4	Poetas ou Cancionistas?.....	102
	4.1 Domingos Caldas Barbosa, o poeta da modinha e do lundu..	105
	4.2 Laurindo Rabelo: poesias líricas e modinhas.....	138
	4.3 Catulo da Paixão Cearense: poeta “semi-erudito?”.....	165
	4.4 Noel Rosa, “Poeta da Vila”?.....	191
	4.5 Cartola, um romântico tardio?.....	216
5	Conclusão.....	245
	Referências.....	251
	Obras consultadas.....	254

R E S U M O

Partindo de autores que transitam pela esfera da música popular e da poesia literária, ou que pretenderam adentrar os dois domínios, propomos nesta tese uma reflexão sobre a canção. Em particular, nosso enfoque diz respeito à pertinência ou não de se estudar a canção, gênero híbrido que imiscui letra e música, valendo-se das mesmas ferramentas empregadas na análise da poesia da série literária. Numa perspectiva diacrônica que abrange a longa fase de formação e consolidação da Música Popular Brasileira, examinaremos, por amostragem, as obras de Domingos Caldas Barbosa (1740-1800), Laurindo Rabelo (1826-1864), Catulo da Paixão Cearense (1866-1946), Noel Rosa (1910-1937) e Angenor de Oliveira, o “Cartola” (1908-1980), todos de algum modo vinculados tanto à música popular como à poesia literária, alguns com mais, outros com menos propriedade. Nossa investigação, de caráter interdisciplinar, lançará mão de dados historiográficos para situar esses cancionistas no *continuum* da história de nossa música popular, bem como apresentará alguns modelos de análise da canção. Em síntese, pretendemos demonstrar que os modelos de análise oriundos da teoria musical e da teoria literária tradicionais podem apenas parcialmente ser adaptados à análise da canção, a qual requer ferramentas próprias de estudo.

Palavras-chave: Poesia; Música Popular Brasileira; Literatura Brasileira; Teoria Literária.

ABSTRACT

Stemming from authors who transit between both the popular music and the literary poetry fields, or who wished to enter both domains, we propose in this thesis a reflection about the song. In particular, we focus on the pertinence (or otherwise) of studying songs, hybrid compositions that mingle lyrics and music, using the same tools applied in the analysis of literary poems. In a diachronic perspective encompassing the long period that corresponds to the appearance and consolidation of the Brazilian Popular Music, we will look into samples of works by Domingos Caldas Barbosa (1740-1800), Laurindo Rabelo (1826-1864), Catulo da Paixão Cearense (1866-1946), Noel Rosa (1910-1937), and Angenor de Oliveira, aka “Cartola” (1908-1980), all of whom were linked – with varying degrees of achievement – to popular music and to the so-called literary poetry. Since our study is marked by an interdisciplinary perspective, we will make use of historical information to situate these songwriters in the *continuum* of the history of the Brazilian popular music, and will expose some models intended specifically for song analysis. In brief, we intend to make clear that the theoretical paths provided by the traditional musical and literary studies can only partially be applied to songs, which require specific analytical tools.

Keywords: Poetry; Brazilian Popular Music; Brazilian Literature; Theory of Literature.

1 INTRODUÇÃO

Em *Amadeus*, de Milos Forman, há uma passagem em que Mozart está ensaiando um balé, integrante de sua ópera *As Bodas de Fígaro*. Ocorre que o imperador José I havia banido o balé dos palcos austríacos. O Conde Orsini-Rosenberg, diretor musical da corte e espécie de censor, vai a um dos ensaios, constata a infração e, polidamente, solicita ao compositor que lhe entregue a partitura. Então, para desespero de Wolfgang Mozart, Orsini-Rosenberg põe-se a arrancar, furiosamente, as folhas correspondentes àquele trecho.

Dias depois, o Imperador, sem aviso prévio, comparece a um ensaio. O trecho que havia sido censurado é encenado, mas de modo insólito: os bailarinos executam sua performance sem que haja acompanhamento musical. Em meio a um silêncio constrangedor, ouve-se somente o ruído dos sapatos sobre o tablado de madeira, ecoando pelo teatro. Intrigado, o Imperador admite não estar entendendo o que se passa, e solicita explicações ao seu diretor musical. Quando este lhe informa que apenas cumprira as ordens reais, o monarca fica indignado, e determina que a música seja imediatamente restituída à passagem.

Dá-se então uma transformação perante os olhos e ouvidos dos espectadores. Os mesmos passos de dança que antes pareciam sem vida e extraordinariamente pesados, impressão reforçada pelas batidas no assoalho do palco a cada salto executado, revestem-se agora de leveza e graça. Dança e música se complementam de modo harmônico, e todos os presentes são tomados pelo enlevo proporcionado por essa nova experiência estética.

*

A cena serve perfeitamente de analogia para a nossa hipótese de trabalho, tal seja a de que a canção, assim como o balé, não sobrevive sem o seu suporte musical. Neste sentido, pretendemos discutir a pertinência de se estudar a canção popular na esfera acadêmica dos cursos de Letras, particularmente quando se aborda a letra de canção como se fosse um poema. De fato, os estudos literários têm se interessado pelos compositores populares, em especial dos anos de 1970 para cá. Além disso, cancionistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque tiveram suas letras compiladas e

lançadas no mercado como se fossem antologias poéticas¹. Mas a leitura desses volumes levanta algumas indagações: deve-se ler as letras de canções como se fossem poemas? É possível, no caso de canções cujas melodias estão fortemente atreladas às letras, dissociá-las no momento da leitura? Ou a intenção dos organizadores dessas compilações é contribuir para o sucesso das rodas de violão, garantindo que todos possam entoar as letras das canções?

Conforme tentaremos demonstrar, canções e poemas são objetos estéticos distintos. A canção não se manifesta em toda a sua plenitude senão com o seu suporte musical (ou só se sustenta com ele). As qualidades que se busca numa obra literária – originalidade de tema e de tratamento, vários níveis de significação, palavras plurissignificativas, etc. – não são, forçosamente, aquelas que a canção persegue. Além disso, as esferas de circulação da poesia literária e da canção são também diferenciadas; a canção nasceu e se desenvolveu como manifestação popular; a literatura é uma arte que pertence, predominantemente, ao domínio do erudito.

Hugo Friedrich nos lembra que a lírica europeia no século XX é marcada por uma polarização apolíneo-dionisíaca (“Festa do Intelecto” x “Derrota do Intelecto”, em suas palavras), a primeira preconizada por Paul Valéry (“O poema deve ser uma festa do intelecto”), a segunda, em tom de provocação, por André Breton (“O poema deve ser a derrota do intelecto”). Por outra, afirma haver uma tensão entre forças cerebrais e forças arcaicas, poesia lógica e alógica, comunhão ou recusa do homem médio e da objetividade normal, substituição da inteligibilidade instantânea por uma sugestão plurivalente (FRIEDRICH, 1974, p. 185-6).

Se dentro da esfera da poesia literária essa polarização existe, o que dizer no âmbito da música popular? De fato, essas funções e efeitos alcançados pela música podem ser muito variados; ora ela pode convidar o ouvinte a uma reflexão, ora lhe proporcionar uma revelação estética; mas ela também pode, simplesmente, objetivar o extravasamento das tensões por meio da dança (*Axé Music*); ou incitar o ouvinte a expor sua indignação contra o sistema (*Punk*); ou envolvê-lo num momento de enlevo espiritual (música sacra, *Gospel music*).

Pensamos que a letra de canção não deve ser tomada como poema, nem mesmo quando ela detém qualidades literárias (caso de Chico Buarque, por exemplo). Em

¹ BUARQUE, Chico; WERNECK, Humberto. *Tantas palavras*: todas as letras e reportagem biográfica de Humberto Werneck. São Paulo: Cia. das Letras, [s.d.]; VELOSO, Caetano; FERRAZ, Eucanaã. *Letra só*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003; GIL, Gilberto; RENNÓ, Carlos. *Gilberto Gil*: todas as letras. 2.ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

compositores cuja noção de literatura é superficial, como Cartola (cancionista cuja obra será abordada no capítulo 4), o gesto de se publicar as canções em letra impressa nos parece ainda mais injustificável. Isto porque o que se pretendia homenagem – a suposta legitimação da obra em livro, o que encerra na verdade o preconceito de que a cultura letrada é superior à cultura oral – acaba por desnudar a fragilidade dessa escrita.

Conforme assinalamos, 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.

Essa postura não raro resulta em equívocos interpretativos e juízos de valor muitas vezes desabonadores, posto que a letra da canção é apenas um de seus elementos integrantes, não sendo, por vezes, o mais consistente. Um exemplo disso são as apreciações um tanto desiguais da obra de Domingos Caldas Barbosa, ponto de partida da nossa discussão quando entrarmos no capítulo dedicado aos cancionistas brasileiros.

Para investigarmos esse assunto, além de Caldas Barbosa, abordaremos mais quatro autores: Laurindo Rabelo, poeta romântico e também compositor de modinhas; Catulo da Paixão Cearense, autor de canções seresteiras e de modinhas; Noel Rosa, o primeiro grande compositor de sambas urbanos; e Cartola, um dos mais festejados compositores de sambas-canção da Música Popular Brasileira.

Um fator de aproximação entre Laurindo Rabelo, Catulo da Paixão Cearense e Cartola, por exemplo, é a sua vinculação com a estética romântica (no caso de Cartola, um tanto anacronicamente), e o desejo, realizado ou não, de transitar pela esfera da poesia literária. No caso de Laurindo Rabelo, essa aspiração foi concretizada por meio de uma razoável obra poética; em Catulo da Paixão Cearense, por meio de alguns livros de versos; Cartola, por sua vez, não chegou a concretizar seus planos de “publicar um livro”, como ele mesmo confessou. Esta declaração parece confirmar a força legitimadora da cultura letrada em nosso meio.

Para avaliarmos a produção desses autores, passaremos em revista alguns dos (ainda escassos) modelos de análise da canção popular que julgamos mais pertinentes aos nossos propósitos. Em particular, apresentaremos (i) considerações formuladas por Simon Frith sobre o papel da letra, no conjunto letra-música, formador da unidade que conhecemos por canção; (ii) o modelo de análise da canção desenvolvido por Luiz Tatit; (iii) a análise musemática de Philip Tagg; (iv) ponderações sobre as implicações

emotivas da estrutura musical, principalmente aquelas compiladas por Gabrielsson e Lindström e publicadas no volume *Music and Emotion*; e (v) algumas considerações sobre as funções que a música popular cumpre em dado contexto histórico. Neste caso, utilizaremos o modelo elaborado pelo sociólogo Paul Friedlander.

De posse desse instrumental analítico, destringeremos várias composições dos cinco autores acima arrolados, buscando demonstrar como letras que não se sustentariam enquanto poemas funcionam no contexto da canção, respaldadas por elementos musicais como melodia, harmonia, ritmo, andamento, timbre, interpretação, dinâmica, etc. Em outras palavras, tentaremos mostrar que a letra se vale de recursos diferentes daqueles do poema literário para garantir a sua eficácia no conjunto da canção, e que, portanto, esses dois objetos não devem ser tratados indistintamente.

Iniciemos então nosso percurso, buscando delimitar o nosso campo de estudos (a música popular), e o nosso objeto (a canção), a fim de estabelecermos, desde já, a sua especificidade.

2 A MÚSICA POPULAR NA ESFERA ACADÊMICA

“Ninguém aprende samba no colégio.”

Feitio de Oração, Noel Rosa

“É difícil estudar

Advocacia, Arquitetura, Engenharia

Tudo isso é difícil, eu sei

Mas o samba está no sangue brasileiro

Não preciso fazer curso

Pra tocar o meu pandeiro.”

Sou Doutor, Cartola

“(…) o estudo sério de música popular não é uma questão de intelectuais se tornando ‘moderninhos’ ou de roqueiros virando acadêmicos. É uma questão de nos decidirmos a aproximar duas partes da experiência igualmente importantes, a intelectual e a emocional (...) e de sermos capazes, como professores de música, de encarar alunos cuja visão de música foi prejudicada por aqueles que apresentam ‘música séria’ como se ela nunca pudesse ser divertida, e ‘música de diversão’ como se ela nunca pudesse ter implicações mais sérias.”

Philip Tagg

No capítulo “Camadas Educacionais na História da Arte: arte folclórica e arte popular”, Arnold Hauser nos oferece um panorama diacrônico da evolução da arte, mostrando que o significado e o valor de uma instrução formal (e de sua presença ou ausência no fazer artístico) têm variado enormemente ao longo do tempo. Afirma, por exemplo, que na Idade Média havia uma arte folclórica paralela à arte do alto clero e das cortes, mas que não se poderia ainda falar numa arte popular, o que só vai começar a se configurar a partir da consolidação das classes médias urbanas. “Antes disso”, explica o autor,

não se considerava sequer produzir quadros ou esculturas como mercadoria para agradar ao gosto popular; nenhum setor da sociedade, exceto as classes sociais mais elevadas, se encontrava em posição de os adquirir. As xilogravuras do período de transição entre a Idade Média e a Renascença foram os primeiros produtos artísticos a serem comprados, de certo modo, pelos habitantes menos abastados da cidade (HAUSER, 1973, p. 312).

Hauser nos fornece algumas pistas sobre o conceito de arte popular, a saber: (i) surgiu com a consolidação dos centros urbanos, (ii) tinha caráter de mercadoria “acessível” (em oposição à arte do clero e da nobreza), e (iii) era consumida pela “classe

média” de pequenos comerciantes. Essa arte popular parece, à primeira vista, guardar muitas semelhanças com o que entendemos hoje como arte popular, ou mais especificamente, música popular. Contudo, se tomada de forma simplista, essa aproximação pode ser enganosa, pois hoje o que se chama de música popular encerra manifestações que tendem ora para uma maior elaboração, ora para elementos de fruição mais fácil.

A música popular “mais elaborada” encerraria algumas qualidades que a aproximam das chamadas Belas Artes (especificamente da poesia literária, dentro de nosso enfoque), como por exemplo: um tema inusitado, o tratamento original de um assunto já utilizado, a capacidade de construir imagens poéticas (por meio de figuras de linguagem) ou o apuro em se manipular os constituintes formais da canção, nomeadamente a letra e o seu substrato musical, dando um tratamento igualmente original aos seus muitos elementos, como melodia, harmonia, ritmo, andamento, tessitura, arranjo, interpretação e mesmo a performance (um elemento que escapa ao poema literário – salvo nas ocasiões em que é declamado). Seguindo em suas elucubrações, Arnold Hauser diferencia a arte folclórica e/ou popular da arte *superior*:

As características negativas que distinguem a arte folclórica e a arte popular da arte superior da camada culta, dos peritos e do *connoisseur*, parecem à primeira vista mais surpreendentes e mais importantes que as características positivas que esses tipos diferentes de arte têm em comum. A arte séria, autêntica, responsável, que implica necessariamente uma luta com os problemas da vida e um esforço para capturar o significado da existência humana, a arte que nos confronta com uma exigência para “mudar a nossa maneira de viver”, tem pouco em comum com a arte folclórica, que é muitas vezes pouco mais do que jogo e ornamento, quer com a arte popular, que nunca é mais do que divertimento e um meio de passar o tempo. Quando pensamos nas criações de Michelangelo ou Rembrandt, de Bach ou Beethoven, de Flaubert ou Baudelaire, sentimo-nos relutantes em considerar como arte quer os adornos e as canções jocosas e grosseiras dos camponeses, quer a literatura e a música da moderna indústria de espetáculos, com a sua coqueteria e lisonja do homem vulgar. [...] Quem quer que tenha conhecido a experiência perturbadora de participar de uma verdadeira obra de arte, facilmente se tornará intolerante para com toda a exploração de efeitos fáceis e se prontificará a manter que há apenas *uma* arte, indivisível e capaz de ser diluída para além da qual tudo o mais é destituído de significado ou valor (HAUSER, 1973, p. 312. Grifos nossos).

Nesta passagem, o autor demonstra certa intolerância para com as “canções jocosas e grosseiras dos camponeses” e para com os *hits* de “música ligeira”. Cabe aqui uma distinção entre música folclórica e música popular, uma vez que Hauser transita de uma para outra de modo abrupto. Para que fique claro, a música folclórica: (i) é cronologicamente muito anterior à música popular, esta sendo um produto da época em que os centros urbanos se consolidaram; no Brasil, o melhor exemplo é o Rio de Janeiro

do século XIX; (ii) prescindem da noção de autoria, sendo seu repertório constituído por canções anônimas que via de regra se tornam de domínio público; (iii) como corolário disto, não há espaço, na música folclórica, para o individualismo; sendo assim, é uma música de participação, sendo entoada coletivamente (não existe a figura do “astro”, como na música de massa). Sobre a música popular, Hauser acertadamente sublinha seu cunho puramente mercadológico, forjado em fórmulas que otimizam as vendas:

O que marca a comercialização da arte na época da cultura de massa não é [apenas] o esforço de produzir obras de arte vendáveis, se possível bastante lucrativas [...] mas antes a noção de se encontrar uma fórmula pela qual o mesmo tipo de coisas possa ser vendido ao mesmo tipo de público na maior escala possível (HAUSER, 1973, p. 375).

Numa tentativa de distinção entre “arte superior” e “arte popular”, Hauser data em meados do século XIX o nascimento da arte popular, que traz consigo a ideia de que a “arte é repouso”, isto é, de que nada tem a ver com *reflexão* ou com o “significado da existência humana”, em sua acepção mais ampla (missão levada a termo pela “arte superior”).

O público pequeno-burguês da centúria dos 1800s encontrou na arte popular – os exemplos fornecidos por Hauser são os folhetins, estampas, etc. –, possibilitada pelas novas técnicas de reprodução em massa, um passatempo, uma fuga da realidade. Só que, ao contrário do artista “sério”, que se refugia em sua arte e elabora um discurso ora inquisidor e não-conformista, ora revelador de aguçada sensibilidade, o público mediano abraça a arte popular de forma alienada. Para Hauser, essa população nutria

[...] um desejo de encontrar na arte um meio de distração em vez de concentração, de entretenimento em vez de educação ou compreensão aprofundada [...]. Surge agora, pela primeira vez, a noção de uma arte que não apresenta quaisquer dificuldades ou problemas, mas que é imediatamente inteligível. Tudo o que hoje se compreende sob os títulos de “música ligeira”, “leitura suave”, “decoração do lar” era antes praticamente inexistente. Evidentemente que se escreviam livros para entreter – que entretinham frequentemente muito mais do que os livros de hoje – que se compunha música melodiosa, rítmica, que se memorizava facilmente, que se pintavam quadros “bonitinhos”, agradáveis; *mas o seu caráter agradável era só um subproduto, um meio para alcançar um fim, não um fim em si próprio.* [...] Cervantes, Voltaire e Swift escreveram livros extremamente divertidos; Rubens e Watteau pintaram quadros que são um puro regalo para os olhos; Mozart compôs a música mais encantadora; mas não teria ocorrido a nenhum deles produzir obras concebidas para tornar as pessoas cegamente satisfeitas; o lado sério da vida, um sentimento acerca da incerteza da existência humana, nunca esteve totalmente ausente de suas obras principais (HAUSER, 1973, p. 380. Grifo nosso).

A verdadeira obra de arte encerra, segundo o autor, esse questionamento mais profundo, mesmo que se dê de forma jocosa – uma característica que identificamos desde *Lazarillo de Tormes* a *Macunaíma*, passando pelos filmes de Charles Chaplin. No entanto, este elemento não bastaria, segundo a percepção de Hauser, para caracterizar a obra de arte, porquanto ela esteja sempre calcada em uma técnica. Isto é, não basta abordar temas “sérios”, ainda que de forma divertida, para que se esteja diante de uma obra de arte. Os critérios de valoração sofreram um processo de vulgarização a partir da disseminação indiscriminada de obras, fossem elas artísticas ou não, que se tornaram acessíveis a uma população *semiculta*. O próximo passo seria o acesso a esse material por parte de uma população *inculta*², na medida em que os meios de reprodução os tornaram disponíveis às massas. Essas camadas medianas e baixas da população recebiam esses objetos estéticos não como veículo de reflexão, mas, ainda segundo Hauser, como mera distração.

Naturalmente essa população não detinha um treinamento do gosto que lhe permitisse fruir as obras consideradas “sérias”. Afinal, mesmo que não tomassem os objetos estéticos como veículo de reflexão, mas apenas como distração, esses indivíduos não poderiam converter em passatempo aquilo que não compreendiam. Para se fruir uma obra de arte “séria”, que requer algum esforço reflexivo, há que se passar, necessariamente, por um treinamento do gosto. E quanto mais “treinado” o espectador, mais ele tenderá à apreciação da sugestão (em lugar da declaração), da originalidade de temas e de forma, e mais aberto estará a novas experiências estéticas. Ainda que não consiga interagir com a obra a um primeiro contato, seu caráter de enigma o instigará a, por meio da reflexão, conferir sentido à obra. Por outra, quanto maior o universo de referências do espectador, mais ele poderá abstrair sentidos e inferir associações a partir da fruição de uma obra original, que, em sentido oposto, lhe parecerá desinteressante se a quantidade de elementos familiares não deixar espaço para o desafio reflexivo.

As ponderações de Hauser nos parecem perfeitamente adequadas à assim chamada “arte séria”, aí incluída a poesia da série literária. Mas como poderíamos aplicar suas posições à apreciação desse objeto tão peculiar, e ao mesmo tempo multifacetado, chamado música popular? Só para ficar no caso brasileiro, desde o seu

² Embora saibamos que o conceito de cultura é hoje bastante abrangente, estamos nos valendo de uma acepção mais tradicional (e que está alinhada com o pensamento de Hauser), em que a cultura corresponde ao “cultivo ativo da mente humana”, por meio da absorção de novos conhecimentos, levando à consequente expansão das capacidades intelectuais (WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. 2.ed. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 2000).

período de formação e consolidação, respectivamente nos séculos XVIII e XIX, até o presente, essa “música popular” sofreu profundas transformações. Da modinha e do lundu ao *mangue beat*, tudo pode ser acomodado nesse rótulo flexível (e, por que não dizer, simplista). Mesmo assim, um traço comum une todas essas manifestações: a fusão de linguagens musicais europeias e africanas, uma característica evidente em toda a música produzida no Novo Mundo de 250 anos para cá.

Seria todo o conjunto da música popular afro-americana mera canção de divertimento, um “passatempo grosseiro”, parafraseando Hauser? Antes, não estaria o teórico alemão cobrando dessa canção de entretenimento um caráter reflexivo que simplesmente não faz parte do seu horizonte de interesses? Ou essa preocupação em ser uma “(...) arte séria, autêntica, responsável, que implica necessariamente uma luta com os problemas da vida e um esforço para capturar o significado da existência humana” se aplicaria apenas a *alguns* gêneros e autores da nossa música popular, principalmente àqueles oriundos dos meios universitários dos anos 60? Essa “profundidade” passaria pelo domínio técnico do material a ser trabalhado (letra e música), ou será que mesmo uma arte rústica (na óptica dos críticos) conseguiria “capturar o significado da existência humana”?

Com o fito de estabelecermos um contraponto às opiniões de Arnold Hauser, e lançando alguma luz sobre nossas inquietações, evoquemos a ajuda de Marta Ulhôa, autora de vários artigos sobre música popular e uma das figuras de proa dessa área de conhecimento, no Brasil. Numa postura bem mais relativista que aquela defendida pelo teórico alemão, ela afirma:

Em geral, os parâmetros para avaliação estética, empregados em grande parte da música popular de qualquer gênero, nem sempre correspondem aos mesmos parâmetros utilizados para a avaliação da música de tradição erudita europeia, objeto principal de estudo da musicologia. Um complicador adicional no estado da música popular é que a canção, sua manifestação mais comum, é um gênero híbrido, empregando simultaneamente elementos de linguagens diferentes. Canção significa alturas ritmadas (melodia), uma fala articulada (letra), um timbre específico (voz) e texturas especiais (acompanhamento). Na música erudita (refiro-me aqui principalmente à tradição clássico-romântica que foi matriz para a música popular) a peça musical é geralmente composta de uma estrutura melódico-harmônica que enfatiza o processo e o desenvolvimento de estruturas lineares e diretivas. A música popular (e a canção em particular) favorece a redundância e a repetição de arquiestruras formais, em grande parte de natureza circular. Temos aqui um problema de *pertinência de ferramentas analíticas*. Se um determinado gênero privilegia timbre vocal, outro textura e volume, e todos enfatizam a letra de suas canções, *não há como misturar categorias. Do ponto de vista melódico-rítmico-harmônico da música erudita, a música popular sempre será “simplificada”, “repetitiva”, “pouco elaborada”. Mas como encontrar as ferramentas adequadas de análise e de crítica? Quem são os ouvintes qualificados dos vários gêneros de música popular?* (ULHÔA, 1999, p. 67. Grifos nossos)

Marta Ulhôa sintetiza nossa hipótese: canção popular e poesia literária são categorias distintas, julgadas a partir de critérios diferenciados, e devemos lançar mão de ferramentas de análise específicas em sua avaliação. Como veremos mais adiante, parece que o principal problema ao se abordar a música popular, no Brasil, é a cobrança de elementos que não lhe são próprios, embora possam estar presentes neste ou naquele autor, nesta ou naquela canção. Dentre esses elementos, interessa-nos sublinhar a exigência de que a letra da canção detenha qualidades literárias (*stricto sensu*). Isso na verdade decorre mais de uma limitação do próprio avaliador relativamente à música, pois que essas letras são muitas vezes analisadas em isolamento (como se fossem poemas). Mais adiante, teremos oportunidade de demonstrar como letras com pouca ou nenhuma carga poética são, ainda assim, ótimas letras de canção (e não poemas); ou que canções cujas letras são medíocres (e, portanto, que nunca se sustentariam como objeto estético autônomo) são compensadas por um bom suporte musical.

Com efeito, observamos que, no Brasil, a música popular parece não ter encontrado um espaço próprio de discussão na esfera acadêmica. A bipolaridade letra-e-música, que marca a canção, faz com que ela não seja objeto específico nem das faculdades de Letras, nem das de Música. Assim, enquanto os conservatórios, de orientação erudita, fecham suas portas à música popular, as faculdades de Letras só ocasionalmente aceitam projetos de teses e dissertações sobre esse tema, a menos que eles assumam um caráter comparatista que contemple, obrigatoriamente, algum *corpus* estritamente literário. Quando muito, deparamo-nos com teses e dissertações das faculdades de Ciências Sociais que se utilizam da canção popular para recompor os costumes de determinada época, ou que investigam a orientação ideológica deste ou daquele autor.

Pensamos que a inserção dos estudos de música popular no âmbito das faculdades de Letras é louvável – naquelas de orientação menos ortodoxa, claro está –, mas que muitas vezes os critérios de valor que permitem o trânsito desse *corpus* nos estudos literários são equivocados. Simon Frith, um dos maiores estudiosos de música popular de tradição anglo-americana, nos lembra que

(...) na academia, estudar usos especiais ou elevados da linguagem corresponde a estudar poesia, e desde os primórdios da história do rock o maior elogio que se poderia fazer – o modo como seria possível levar letras de canção a sério – era tratá-las como poemas, como textos impressos” (FRITH, 1996, p. 176, Trad. nossa).

É verdade que alguns LPs, como o de *Chico Buarque* (1966) ou o revolucionário *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), dos Beatles, foram dos primeiros a trazer as letras das canções impressas na contracapa. Mas não nos parece que Chico ou os Beatles almejassem ser considerados poetas (do contrário, teriam lançado livros, e não discos). Estavam seguros de sua condição de compositores populares, ou *cancionistas* (conforme expressão cunhada por Luiz Tatit). Pode ter havido, neste caso, um problema de recepção: quiçá os estudiosos tenham vislumbrado, nessas letras impressas, a possibilidade de se lhes atribuir qualidades literárias.

Já Cartola, o nosso festejado compositor de sambas, chegou a confessar o desejo (nunca realizado) de publicar um livro de poemas. Inadvertidamente, sua fala reforça um preconceito, aquele apontado por Simon Frith, de que haveria menos mérito em ser um compositor popular que em ser poeta (da série literária). Esse preconceito pode ser confirmado ao nos lembrarmos que alguns críticos reprovaram o envolvimento de Vinicius de Moraes com o grupo bossa-novista (e, a partir daí, suas parcerias com Toquinho), como se ele estivesse desperdiçando seu talento de literato com um gênero menor (uma crítica que não se justifica, conquanto não se trate de gêneros “maiores” ou “menores”, mas de categorias distintas que ocasionalmente apresentam pontos de contato).

O aparente juízo valorativo favorável de se analisar letra de canção como poema, apesar de se pretender um elogio, encerra, com efeito, um preconceito. Trata-se, como dissemos, de gêneros diferentes, que têm de ser avaliados com ferramentas próprias. Foi por não perceber essa distinção que Theodor W. Adorno condenou o *jazz*, justamente por se valer de lentes europeias na sua apreciação. Como resultado, Adorno censurou o caráter de improvisação e a associação com a dança, que marcam o *jazz* da Era do Swing, não enxergando inclusive o caráter intencionalmente alegre desse subgênero num momento de recessão econômica (pós-Crash de 29). Embora isto não justifique o equívoco, a má vontade de Adorno para com os gêneros populares é compreensível quando recordamos que ele, na infância, praticava peças para piano a quatro mãos, com sua mãe. Nessas condições, não haveria mesmo espaço para a improvisação, o que sacrificaria a sincronia dos executantes.

A música de base afro-americana, ao contrário, tende ao improvisado. O trompetista e jazzista americano Wynton Marsalis tem uma explicação de fundo histórico para essa característica de ordem musical. Segundo ele, se não fosse pela capacidade de improvisar, como poderiam os negros trazidos como escravos ter

sobrevivido numa terra estranha, de clima hostil, sem compreenderem a língua local e sendo violentados de todas as formas?

Outro dado que escapou a Adorno, ao tentar cotejar música europeia e afro-americana, foi o cunho participativo desta, oposto à função predominantemente contemplativa da música erudita na Europa. Em outras palavras, nas Américas, o elemento harmônico-melódico europeu foi mesclado ao forte traço rítmico da música africana, tomando desta seu caráter “interessado” (i.e., ritualístico). Assim, a música que se produziu nas Américas após a invasão do colonizador – do lundu ao samba, do *jazz* ao *foxtrot*, do *reggae* ao *hip-hop* – está, como intuiu com acerto Mário de Andrade, a favor da dança e do ritual, ao contrário da música erudita europeia, feita – com exceções como a valsa e do minueto, por exemplo – para ser apreciada.

De fato, no processo de formação da música popular no Novo Mundo, seria necessário muito tempo até que as manifestações populares – fossem elas executadas por negros ou não – gozassem de algum prestígio. Essa posição desfavorável se confirma ao consultarmos as biografias de compositores brasileiros já do início do século XX, como Francisco Mignone e Guerra-Peixe. Ambos músicos de carreira, eles compunham, paralelamente às obras de concerto, peças de gosto popular, resguardando sua reputação ao assiná-las sob pseudônimo. Elizabeth Travassos cita Francisco Mignone (que escrevia valsas, tangos e maxixes sob a alcunha de “Chico Bororó”) e Guerra-Peixe, que usou vários pseudônimos para assinar boleros, marchas, choros e sambas, já na década de 1940. A autora conclui:

Os pseudônimos são curiosos em autores que tentaram aproximar tradições populares e música artística, compondo com inspiração em congadas e maracatus, dobrados e cânticos de xangô. Ocultaram seus nomes quando faziam música que eles mesmos consideravam popularesca, comercial e transitória, cuja qualidade artística e técnica não os satisfazia. Ademais, ela poderia fechar-lhes as portas do meio restrito e exigente da música de concerto, com poder de desqualificar produções e produtos identificados como populares. (TRAVASSOS, 2000, p. 12)

O próprio Ernesto Nazareth, apesar de hoje ser citado na linhagem da Música Popular Brasileira, pretendia ser lembrado como um compositor de concerto. Segundo Edinha Diniz, biógrafa de Chiquinha Gonzaga, o autor de “Brejeiro” “(...) não gostava de tocar as suas valsas, os seus tangos, as suas polcas ‘para dançar’. Isso o humilhava... Queria ser ‘ouvido’ e se não lhe davam atenção, parava” (DINIZ, 2005, p. 113). Esse relato nos revela a postura eurocêntrica de Nazareth com relação à música, e confirma

sua ambição de se tornar um compositor de repertório erudito. Todavia, sua verve popular revelou-se mais original e vigorosa, e hoje ele é mais lembrado como o autor de “Brejeiro”, “Odeon”, “Ameno Resedá” e “Apanhei-te, Cavaquinho!”, dentre outras, todas elas peças obrigatórias no repertório de qualquer regional de choro. Ficamos nos indagando se esse certo desdém para com os gêneros populares seria comum a outros artistas; trazendo a questão para o nosso objeto específico, propomo-nos a averiguar, por exemplo, se Laurindo Rabelo, poeta da segunda geração romântica, se utilizaria de uma técnica de alguma maneira “inferior” ao escrever letras de modinhas. Dedicaremos, mais adiante, uma seção específica ao assunto.

Ainda sobre o contato de gêneros e artistas populares e eruditos, é interessante a informação de que Villa-Lobos – a propósito, amigo de Alfredo da Rocha Viana, o Pixinguinha, e frequentador de rodas de choro, de onde tirou inspiração para muitas de suas obras – foi daqueles que mais se empenharam em minimizar as tensões erudito/popular, estrangeiro/nacional, verdadeiras “linhas de força da música brasileira”, no dizer da já citada estudiosa Elizabeth Travassos. Provam-no a série de “Choros”, em que o maestro utilizou instrumentos como o reco-reco, a cuíca e o caracaxá. Provam-no ainda os “Estudos” e “Prelúdios” para violão, instrumento musical que até as vésperas da Semana de 22 era associado a capadócios. A esse respeito, transcrevemos uma deliciosa passagem da biografia de Chiquinha Gonzaga em que Edinha Diniz nos dá a exata dimensão de como o violão – hoje símbolo de brasilidade – era associado a pessoas de “má vida” no final do século XIX e início do século XX:

O violão ainda sofria um estigma de maldição. É certo que já não dava cadeia, mas continuava sendo olhado com desprezo. [...] Nas primeiras décadas do século o Major Vidigal (imortalizado por Manuel Antônio de Almeida) efetuava diligências com os seus homens, irrompendo de assalto nos batuques do Catumbi e da Saúde, de chibata em riste, aplicando com valentia o que o vulgo chamava de *ceias de camarão* na fina flor dos sambistas, prendendo-os a torto e a direito e recolhendo-os à Casa da Guarda. Este mesmo Vidigal que, no comando da Guarda Real da Polícia da Corte, enviou certa vez ofício a um Juiz Ouvidor desta cidade sobre um rapaz “acusado de serenata”, onde dizia: “e se V. Ex. ainda tiver dúvida quanto à conduta do réu, queira examinar-lhe as pontas dos dedos e verificará que ele toca violão”(DINIZ, 2005, p. 138).

Em atitude oposta, Villa-Lobos contribuiu para que o violão se tornasse um instrumento respeitável entre as elites brancas e no meio erudito. Mas o maestro não foi o primeiro a tentar revestir o instrumento de melhor reputação (extensiva à música popular como um todo). No início do século XX, Catulo da Paixão Cearense (um dos

autores sobre os quais nos debruçaremos) foi um dos que mais lutaram – segundo ele próprio –, para inscrever o “pinho” no templo sagrado da música erudita. Na introdução de seu volume de *Modinhas*, narra, com a empáfia que lhe é característica, como contribuiu para a inserção do violão no rol dos instrumentos “respeitáveis”:

[...] resolvi em 1908 dar uma audição no antigo Instituto Nacional de Música, à rua Luís de Camões. Isso foi no dia 5 de julho daquele ano. Parecia impossível obter o salão daquele Instituto, por não ser o violão um instrumento oficial. Pois bem. O Maestro Alberto Nepomuceno, seu diretor, levou muito tempo a vacilar com medo da crítica burguesa, que eu nunca temi. Mas acabou cedendo. O Instituto ficou cheio das personagens mais ilustres desta Capital. Músicos, literatos, médicos, jornalistas, advogados, engenheiros, professores, pintores, o escol da nossa sociedade, diplomatas, como o Conde de Prozoor, então ministro plenipotenciário da Rússia, tudo, se encontrava ali no meio da massa popular! Inúmeras pessoas ficaram de pé, por não haver mais lugar. Os aplausos eram tão retumbantes que se ouviam da rua. O crítico musical Oscar Guanabara, que havia escrito um artigo atacando o maestro Nepomuceno, por haver permitido que eu introduzisse o violão naquele templo, onde só pisavam celebridades, depois do meu triunfo confessou a sua falta, saudando-me com palmas delirantes (CEARENSE, 1972, p. 18).

Ainda sobre a má-fama do violão, Cacá Diegues, em depoimento sobre o papel de Nara Leão no cenário da bossa nova, muito bem nos lembra de que foi ela uma das primeiras mulheres a corajosamente empunharem esse instrumento. Felizmente, o gesto e o bom gosto de Nara contribuíram para desfazer a imagem negativa que era associada ao violão, alçando-o à condição de instrumento nacional por excelência (graças, também, às contribuições de seus contemporâneos João Gilberto, Baden Powell e Carlinhos Lyra, bem como de seus antecessores Quincas Laranjeira, João Pernambuco, Aníbal Augusto Sardinha, Luiz Bonfá, Américo Jacomino e Paulinho Nogueira – enfim, graças à longa e excelente linhagem do violão brasileiro). *Last but not least*, não nos esqueçamos do episódio envolvendo a primeira dama Nair de Tefé, que em 1914 organizou um sarau em pleno Palácio do Catete para lançar o “Corta-Jaca”, de Chiquinha Gonzaga, ao som do violão.

O livro *O mistério do samba*, do antropólogo Hermano Vianna, nos fornece uma valiosa contribuição no sentido de deslindar os mecanismos que redimensionaram o papel da música popular no Brasil, de sua condição de passatempo de desocupados, no final do século XIX, a marca de identidade nacional, pelos idos de 1930. O autor narra um curioso encontro, numa mesa de bar no Rio dos anos 30, entre representantes da cultura erudita e popular, a saber: Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Prudente de Moraes Neto, Luciano Gallet e Villa-Lobos. Partindo desse acontecimento,

debruça-se sobre o papel dos *mediadores transculturais* (a expressão é dele), como Villa-Lobos, que apresenta o maestro Leopold Stokowsky, nos anos 40, à nata da música popular brasileira, para que suas composições fossem gravadas a bordo do navio Uruguay, atracado no Rio de Janeiro.

Embora a noção de mediador transcultural não seja o lastro teórico de nosso trabalho, e ainda que não pretendamos utilizá-la ao longo desta exposição, a ideia nos parece pertinente, haja vista estarmos lidando com dois universos culturais, o erudito e o popular. Ademais, a função de mediador transcultural certamente pode ser atribuída aos autores sobre os quais nos deteremos e que nos interessam em especial, nomeadamente Caldas Barbosa, Laurindo Rabelo, Catulo da Paixão Cearense, Noel Rosa e Cartola, mas que também é perfeitamente aplicável a Francisco Alves, Mário Reis, Vinicius de Moraes, Carlos Lyra, Nara Leão, Inezita Barroso, Rolando Boldrin, Renato Teixeira, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque, para citarmos apenas alguns.

Porém, como muito bem aponta Vianna em seu trabalho, a conversão do samba em símbolo da identidade cultural brasileira, representando a unidade nacional – e opondo-se às manifestações regionais – foi um construto criado artificialmente pela Era Vargas, com o objetivo de debelar as tendências separatistas que volta e meia emergiam de vários pontos do Brasil, desde as revoltas regionais do século XIX, e que encontram seus ecos mais recentes no movimento “O Sul é meu País”, noticiado pela mídia nos anos de 1990. Segundo Hermano Vianna, intelectuais da virada do século, como Joaquim Nabuco, Afrânio Peixoto e João Batista de Lacerda aceitavam a idéia de mestiçagem não com o entusiasmo de Gilberto Freyre, mas com reservas, sendo apenas aceita “(...) na falta de algo melhor” (VIANNA, 2004, p. 68). Sílvio Romero, por exemplo, vai afirmar que “todo brasileiro é um mestiço, quando não no sangue, nas ideias” (ROMERO, *apud* VIANNA, 2004, p. 68). Conclui Vianna: “A mestiçagem era a única coisa que o Brasil tinha de original, embora essa originalidade não significasse necessariamente vigor ou riqueza” (VIANNA, 2004, p. 68). Continua o autor:

(...) um novo modelo de autenticidade nacional foi fabricado no Brasil pós-1930. Não foi escolhido um dos antigos modelos regionais para simbolizar a nação, mas desses modelos foram retirados vários elementos (um traje de baiana aqui, uma batida de samba ali) para compor um todo homogeneizador” (VIANNA, 2004, p. 61).

O autor ressalta que a cultura carioca foi eleita como elemento de coesão da identidade nacional, e o samba como sua trilha-sonora “oficial”. Vianna atribui a Gilberto Freyre, com o lançamento de *Casa-Grande e Senzala*, em 1933, a façanha de

conferir um caráter positivo ao mestiço, esse mesmo mestiço que no final do século XIX foi tomado como bode expiatório para o atraso brasileiro. Curioso observar como 1933 também marca a ascensão de Hitler ao poder, impulsionado pela crítica à miscigenação, suposta causa da *Degeneration* da Alemanha de sua época. Entretanto, uma política de limpeza étnica, que já havia sido tentada no Brasil com a importação de imigrantes para a região Sul – a política de “branqueamento” – esbarrou nas tendências separatistas, política e biologicamente falando, dessas comunidades. E se a “pureza” étnica podia até certo ponto ser defendida como traço diferenciador da identidade germânica, a “originalidade” do Brasil como nação estava calcada justamente em seu caráter miscigenado, tão bem representado em nossa música popular.

Nossa vocação ao hibridismo se confirma ao fazermos uma comparação entre o Brasil e o outro gigante do Novo Mundo, os Estados Unidos. Citando o Caetano Veloso da canção “Americanos”, lá as fronteiras ideológicas e étnicas são bem delimitadas (“Branco é branco, preto é preto, bicha é bicha, macho é macho, mulher é mulher e dinheiro é dinheiro”), enquanto que na América do Sul “reina a indefinição”. Evidentemente, há também elementos históricos que contribuem para essa distinção, haja vista que a ocupação dos EUA ocorreu pela transplantação de famílias inglesas e irlandesas para solo americano, principalmente nas Treze Colônias; paralelamente, houve a importação de mão-de-obra escrava, mas que foi empregada apenas no sul, principalmente nas fazendas de algodão dos estados de Lousiana e do Mississippi. Enquanto isso, o restante do país, mais desenvolvido, já absorvia os avanços da Revolução Industrial.

O Brasil, em contrapartida, foi palco de uma ocupação exploratória, e a própria escassez de mulheres brancas (já que os homens vinham sós, em busca de riquezas e trabalho) favoreceu a miscigenação. Além disso, toda a economia brasileira dependeu da mão-de-obra do africano durante praticamente 250 anos, tendo a Abolição da Escravatura quase causado um colapso em nossa economia (daí a vinda dos imigrantes italianos e alemães, principalmente, para trabalhar nas lavouras de café do Vale do Paraíba, em substituição à força de trabalho negra, e para ocupar a região sul do Brasil, como fito de evitar a invasão dos países vizinhos).

Como resultado dessas diferentes estratégias de ocupação, principalmente no que diz respeito à presença do negro, a discriminação racial se revela de maneiras distintas nos EUA e no Brasil. Aqui, a população afro-descendente sempre foi numericamente expressiva, ao contrário dos que ocorreu na América do Norte, em que,

na época da colonização, os negros correspondiam a apenas 10% do total de habitantes. Sendo assim, enquanto aqui a discriminação se mascara sob o véu da miscigenação, lá, por serem numericamente uma minoria, os negros se isolaram em guetos (tanto no sentido físico quanto cultural). Nos Estados Unidos, o racismo foi até muito recentemente exposto sem rodeios, como nas designações de lugares públicos destinados, até os anos de 1950, a “white” ou “colored”, passando pela esfera da música – pop (branco), *rhythm & blues* (negro)³. No Brasil, optou-se por escamotear essas barreiras sociais elevando o elemento miscigenado à condição de representante da unidade nacional: “A conversão de símbolos étnicos em símbolos nacionais não apenas oculta uma situação de dominação racial, mas torna muito mais difícil a tarefa de denunciá-la” (FRY *apud* VIANNA, 2004, p. 31). A saída do sincretismo impediria “a luta aberta ou o conflito pela percepção nua e crua dos mecanismos de exploração social e política” (DA MATTA, *apud* VIANNA, 2004, p. 32).

Mesmo havendo preconceito, o processo de fusão ética e cultural ocorreu e tem ocorrido em solo brasileiro, tendo ganhado impulso na virada dos séculos XIX-XX, ainda sob os efeitos da abolição da escravatura. Ainda assim, nota-se que o processo de absorção da matriz musical negra pela sociedade branca dá-se quase sempre de modo atenuado, disfarçando-lhe as referências sensuais/sexuais e tornando-a mais “respeitável”.

Foi assim que Caldas Barbosa levou o lundu, originalmente batuque de escravos, para a Corte de D. Maria I, em Lisboa, não reproduzindo a dança que culminava com a umbigada, mas criando um gênero derivado, o lundu-canção; foi assim que o samba de morro desceu para o asfalto pela primeira vez pelas mãos e pela voz de um branco, Noel Rosa; e foi assim que a bossa nova se tornou o gênero de exportação da música brasileira, a partir de uma estilização “de boutique” do ritmo cadenciado do samba, realizada principalmente por João Gilberto.

Como se vê até aqui, uma das principais dificuldades enfrentadas na formulação deste trabalho reside na delimitação do objeto de análise, isto é, a *canção popular*, principalmente no que ela difere ou tem em comum com a poesia literária. Em outras palavras, assumimos a espinhosa tarefa de confrontar uma manifestação oriunda das

³ Em entrevista para o documentário *A História do Rock 'n' Roll*, o cantor americano Carl Perkins considera que a música popular teria colaborado significativamente para derrubar essa barreira racial. Ilustra citando o caso das *jukeboxes* dos anos 50, que não traziam qualquer indicação sobre a etnia do intérprete (*The History of Rock 'n' Roll*. Warner Bros., 2004. 5 DVDs (578 min.): laser, estéreo. ZP 34991). Ou seja, na esfera do entretenimento musical da juventude, ninguém se importava se Carl Perkins era “white” ou Fats Domino, “black”.

assim chamadas Belas Artes, e outra da esfera popular, termo que também deve ser tratado com cautela, por se diferenciar do folclórico (apesar de alguns estudiosos rechaçarem essa tripartição, defendendo que ela não faz sentido no ambiente de sincretismo das Américas).

Adensa-se o desafio ao nos lembrarmos que, sendo nossa pesquisa de caráter diacrônico, essa mesma terminologia – “poesia”, “erudito”, “popular”, “folclórico”, etc. – assume diferentes conformações com o passar do tempo. Por exemplo, ao ouvirmos, com a nossa percepção de ouvintes de final de século XX e início de século XXI, as modinhas dos séculos XVIII-XIX em sua versão mais aristocrática, a duas vozes (dois sopranos) e com acompanhamento ao cravo, tendemos a classificá-la como um gênero erudito; mas basta confrontarmos essas canções com as peças de música sacra e erudita do mesmo período para relativizarmos essa avaliação e percebermos como, naquele contexto, as modinhas representavam um gênero que tendia muito mais ao popular.

Há, portanto, um contato entre diferentes modalidades de manifestação artística, com diferentes graus de contaminação. Mas seria ingênuo pensar que essa mescla as torna indissociáveis. Há, sim, critérios que permitem a sua compartimentação, como o prova o compêndio *História da Música no Brasil*, do respeitado musicólogo Vasco Mariz. Ali, não encontramos quaisquer referências à modinha, ao lundu, ou ao choro e seus congêneres. Isso porque o autor parece ter considerado como “música brasileira” apenas aquela produzida pelos autores eruditos, como o padre José Maurício Nunes Garcia, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno, Brasília Itiberê da Cunha, Carlos Gomes ou Edino Krieger, dentre outros. De fato, Mariz dedicaria outro volume, *A canção popular no Brasil*, a esse *corpus*, mas o tratamento reservado a este revela claramente um menor interesse do autor pelos gêneros populares.

Os critérios que norteiam os estudos de música folclórica igualmente excluem aqueles gêneros que supúnhamos encontrar na *História da Música* de Vasco Mariz. Os livros escritos por estudiosos como Câmara Cascudo, Sílvio Romero e, mais tarde, por Mário de Andrade, ocupam-se não de modinhas, lundus, maxixes, choros, sambas, etc., mas de cateretês, cocos-de-roda, congadas, aboios, cantigas infantis e outros gêneros mais. Ou seja, de manifestações musicais populares transmitidas oralmente, ainda anteriores à época da comercialização da música pelo som gravado, e que talvez por isso mesmo prescindam da noção de autoria. Confirma-o o fato de a maioria das canções folclóricas serem de domínio público e/ou anônimas, a não ser quando algum compositor mal-intencionado delas se apropria indevidamente.

A esse respeito, e para ilustrar a distinção autoral entre a música folclórica e a popular, evoquemos a célebre declaração de Donga (Ernesto dos Santos), quando questionado sobre a verdadeira autoria de “Pelo Telefone” (1917), considerado o primeiro samba gravado. Contornando as acusações de plágio, ou de apropriação indevida do que seria uma composição coletiva, Donga afirmou que “Samba é como passarinho: é de quem pegar”. Corre também o rumor de que Catulo da Paixão Cearense costumava se valer desse expediente, registrando em seu nome canções folclóricas que recolhia, ou registrando como único autor canções que na verdade havia composto em parceria. O caso mais célebre é o de “Luar do Sertão”. Escrita a quatro mãos com o violonista João Pernambuco, a canção seria o pivô de uma longa disputa judicial, pois Catulo sustentava ser essa toada composição exclusivamente de sua lavra.

Se há posturas diferenciadas sobre a autoria no terreno da música folclórica e da música popular, existem também diferenças quando investigamos a questão na seara da literatura, onde a noção de autor é fundamental. Enquanto que na música folclórica esse conceito é irrelevante, na música popular, por suas implicações comerciais, ele já se reveste de alguma importância, levando inclusive a processos judiciais sobre plágios, co-autorias, etc. Na era do registro magnético, não nos esqueçamos, inclusive, de que a obra fonográfica é produto não de um autor, mas de uma equipe (técnicos de gravação, produtor, músicos, etc.). Para culminar, hoje assistimos à briga das gravadoras contra os *sites* de compartilhamento na Internet, que cada vez mais vem assinalando a extinção do CD e de seu caráter de produto vendável.

Compare-se essa situação com aquela própria da série literária, sempre marcada pela definição de autoria. Mesmo quando não se consegue defini-la, há sempre uma preocupação nesse sentido, como nos manuscritos identificados como “anônimos”, “apócrifos” (isto é, de autoria duvidosa), “atribuído a”, etc. De resto, ao contrário do que ocorre na música popular, a prática da parceria é rara na literatura, senão inexistente.

Diante de tudo que foi exposto até aqui, pensamos já ser possível uma definição, ainda que sujeita a aperfeiçoamentos, do que seja o objeto de nossas investigações, a canção popular brasileira. Trata-se da *canção popular urbana* surgida no Brasil na virada dos séculos XIX e XX, e *consolidada ao longo dos 1900s*, quando, à proporção que os preconceitos sociais se afrouxam, vai gradualmente deixando o âmbito das classes sociais mais baixas, negras e mestiças, e passa a ser praticada e consumida

também por membros da classe média e da burguesia, brancos, num processo de *hibridismo cultural das matrizes europeia e africana*.

Para dar um exemplo, a canção popular brasileira abrange manifestações que vão desde o lundu à bossa nova (além de outras ramificações), num processo histórico que remonta ao batuque das tribos africanas transplantado em solo brasileiro, laicizado pelo lundu, urbanizado com a ida dos negros para as cidades – uma migração que teve motivos vários, destacando-se a crise cafeeira –, transmutado em maxixe, em samba (com todas as suas denominações: de partido alto, de breque, de gafieira, samba-canção, etc.) – e finalmente aristocratizado e intelectualizado pela bossa nova.

A propósito, a bossa nova é um marco divisor, no sentido de definir o ponto de partida da MMPB (Moderna Música Popular Brasileira, na expressão de Walnice Nogueira Galvão), a partir do qual a canção popular passaria a ocupar os interesses das elites intelectuais, não sem o envolvimento de artistas com formação erudita, seja musical, com Tom Jobim, seja literária, com Vinicius de Moraes. Deflagrado o Golpe de 64, essa música popular “ponta-de-lança” passa para as mãos do público universitário, que elege como seus representantes os então estreantes (nos festivais dos anos 60) Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, Edu Lobo, Elis Regina e Milton Nascimento, dentre outros.

A partir daí, em vez de a canção popular ser apenas um “passatempo grosseiro”, como se referiu Hauser à música popular e folclórica, ou “música ligeira” (em oposição à “música séria”, de Adorno), ela passa a atender às exigências estéticas de uma camada mais culta da população. Esse processo de refinamento, inclusive, contribuiria para a inserção da música popular no raio de interesse dos estudos literários, como veremos a seguir.

*

Em “Democratização no Brasil – 1979-1981 (Cultura *versus* Arte)” (SANTIAGO *apud* ANTELO, 1998, p. 11-23), Silviano Santiago afirma que, nos anos 70, a abertura política propiciou uma redefinição de mentalidade que se traduziria numa ampliação de paradigmas dentro da esfera acadêmica. Nesse sentido, Santiago nos coloca, ao longo de seu texto, questões instigantes, como, por exemplo, o espaço de interseção entre crítica literária e crítica cultural e a nova definição do *corpus* a ser investigado; ou o momento em que a cultura brasileira “se despe do luto da ditadura e

assume cores democráticas”, quando “a arte brasileira deixa de ser literária e sociológica, passando a ter uma dominante cultural e antropológica”; quando “se rompem as muralhas da reflexão crítica que separavam, na modernidade, o erudito do popular e do *pop*” (SANTIAGO *apud* ANTELO, 1998, p. 11).

Um dos primeiros frutos dessa democratização foi a Poesia Marginal, que ganha aliados nos meios acadêmicos, como Heloísa Buarque de Hollanda, que publica em 1976 a coletânea *26 poetas hoje*, e Affonso Romano de Sant’Anna que, já em 1973, organiza, no Departamento de Letras da PUC-RJ, a “Expoesia I”, mostra de poesia e ciclo de debates envolvendo o passado recente da poesia e as vinculações desta com a MPB.⁴ Assim, pode-se dizer que a Poesia Marginal deu sua parcela de contribuição para que a Música Popular Brasileira se transformasse em assunto de discussão nos meios acadêmicos, até porque vários desses “poetas marginais” atuavam também como letristas. Um deles é Bernardo Vilhena, autor de “Vida Bandida”, poema que, convertido em canção, se transformaria alguns anos mais tarde em sucesso nacional na voz de Lobão. Outros poetas-letristas de destaque são Capinam e Torquato Neto, que participaram do antológico LP *Tropicalia ou Panis et Circensis*, de 1968.

Parece-nos que a partir daí percebeu-se, finalmente, que muitas das obras integrantes do cancionário popular brasileiro, apesar de sua não-especificidade enquanto texto literário, possuíam “qualidades intrinsecamente literárias”, apesar de seu formato híbrido de letra e música, em maior grau até que alguns poemas que se davam ao público como tais. Vejamos, a seguir, as considerações de quatro estudiosos oriundos da área de Letras que se colocaram, desde o primeiro momento em que essa discussão aflorou, nos anos 60, a favor da incorporação da Música Popular Brasileira no debate acadêmico.

O primeiro deles é o poeta concretista Augusto de Campos. Ele conheceu Caetano Veloso ainda nos anos 60, e foi o responsável por lhe apresentar a poesia de

⁴ O evento contou com as presenças de João Cabral de Melo Neto, Chico Buarque e Gilberto Gil, dentre outros, e é bastante interessante o capítulo “Mesa-Redonda sobre poesia e música popular”, em que João Cabral, conhecido por *não* gostar de música, reconhece nesta um veículo de divulgação da poesia. Ao ser indagado sobre a validade de a poesia ser musicada, responde: “O que responde a esta pergunta é a presença de vocês aqui. Se aqui estivessem Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, haveria 30 pessoas aqui. Como aqui estão Gilberto Gil, Chico Buarque, Ronaldo, Jards Macalé, está essa beleza que eu estou vendo. Eu acho que a música popular pode ajudar enormemente a poesia, *não digo no sentido desta poesia vir a ser melhor*, mas no sentido de aumentar a propagação da poesia. Eu tenho a impressão de que um disco com os trabalhos de Carlos Drummond bem musicado ia fazer de Drummond um homem tão conhecido no Brasil como Chico Buarque e Gilberto Gil. [...]”. In: SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. 4.ed. São Paulo: Landmark, 2004, p. 191-2. Grifo nosso.

Oswald de Andrade e seu conceito de Antropofagia, que estaria no cerne da proposta tropicalista. Ao anunciar a música antropofágica e carnavalizante (no sentido bakhtiniano) dos dois artistas baianos como a saída para o impasse “violão *versus* guitarra” que se instaurara na Música Popular Brasileira, Campos, valendo-se de sua autoridade de poeta, tradutor e crítico de literatura, certamente auxiliou no processo de aceitação e legitimação da música popular no meio literário. Aliás, arriscaríamos mesmo afirmar que Augusto de Campos contribuiu significativamente para a leitura que se fez do Tropicalismo a partir daí, enquanto movimento de vanguarda com propósitos intelectuais (e não como mais um modismo na vaga das canções de consumo, ou como mera anarquia, como muitas famílias interpretaram os programas de auditório “Divino, Maravilhoso”, protagonizados pelos tropicalistas no final dos anos sessenta, onde Caetano “plantava bananeira” diante das câmeras).

Balanço da Bossa e Outras Bossas é o livro em que Augusto de Campos reuniu seus artigos escritos na primeiríssima hora do Tropicalismo, e em que sai em defesa dos jovens compositores e intérpretes Caetano Veloso e Gilberto Gil (alguns dos textos são de 1967, ano em que Caetano e Gil apresentam ao público, respectivamente, “Alegria alegria” e “Domingo no Parque”). Em “A explosão de ‘Alegria alegria’”, por exemplo, Campos não hesita em equacionar a canção de Caetano a “Desafinado” (Tom Jobim / Newton Mendonça), no sentido de que ambas promoveram uma profunda ruptura de paradigmas, possibilitando uma ampliação de conceitos estéticos no terreno da canção popular. Em suas análises das canções de Caetano e Gil, Campos identifica princípios antropofágicos e carnavalizantes, bem como uma técnica de composição que, por seu caráter fragmentado, guardaria alguma relação com o cinema. Não se restringindo à análise das letras, Augusto de Campos leva em conta o potencial expressivo do arranjo, da interpretação e também o estilo musical adotado, tratando a *canção* como modalidade lírica autônoma.⁵

Affonso Romano de Sant’Anna é o teórico que logrou aproximar, de maneira sistematizada, a Música Popular Brasileira e a assim chamada série literária. Em seu pioneiro estudo *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*, de 1976, traça paralelos entre as diversas escolas literárias e as manifestações musicais no Brasil. No excelente artigo introdutório, “De Noel e o Modernismo aos ‘Secos & Molhados’”, demonstra como objetivos estéticos e políticos caminharam lado a lado tanto nas escolas literárias

⁵ Portanto, Campos não incorre no equívoco, tão comum entre os críticos literários, de confrontar “poema” e “canção” chegando à precipitada conclusão de que esta é um “gênero menor”.

quanto na música brasileira. Assim, se os modernistas perseguiram uma “fluência espontânea” em sua linguagem, o mesmo efeito era buscado em Noel Rosa em suas composições, no processo por ele realizado de transplantação da cultura do morro para o ambiente urbano. De modo análogo, o tom direitista de poetas como o verde-amarelista Cassiano Ricardo encontra equivalentes nos hinos ufanistas de Ary Barroso, cujo sabor nos faz lembrar um Romantismo tardio, revelado, por exemplo, no gosto por palavras preciosas e inversões sintáticas.

Sant’Anna não deixa de mencionar os poemas que tratam explicitamente de formas musicais, como “Toada de Amor” e “Quadrilha”, de Drummond, em que se parece desejar essa aproximação entre letra de canção e poesia.⁶ Do mesmo modo, o romance regionalista de 30 encontra sua expressão musical em Dorival Caymmi e em Catulo da Paixão Cearense, por meio de suas temáticas locais e pela mimese dos falares regionais. Finalmente, o autor compara a “limpeza” do traço de Niemeyer à concisão da Poesia Concreta e delega à bossa nova a tarefa de fornecer a “trilha sonora” para essa época de otimismo, em que se canta um Brasil radiante, de praia (“Wave”), sol (“O barquinho”) e belas mulheres (“Garota de Ipanema”).

Esse ambiente idílico seria arrasado pela Ditadura Militar, a partir de 64, e o fundo musical conseqüentemente passaria a retratar o cenário político adverso. Assim, surgem a canção de protesto, o Tropicalismo, o Clube da Esquina (cujas canções, apesar de não serem incluídas no gênero “Canção de Protesto” carregam um sentido profundamente contestatório, de caráter mais dissimulado) e, mais tarde, o rock brasileiro de inspiração política (Legião Urbana, Titãs, Cazuza, Lobão).

Affonso Romano de Sant’Anna, em suma, defende a existência de um movimento pendular entre uma postura mais parodística ou parafrásica na esfera da arte, fenômeno que se verifica também na música popular, e que se revela, por exemplo, no tom provocador, inquisidor e às vezes debochado de obras das décadas de 50-60 (bossa nova, Poesia Concreta, Tropicalismo, Festivais), versus o conservadorismo formal da arte produzida nos anos de 1930-40 (canções da Era do Rádio, Romance de 30). Além de detectar esse movimento tanto em manifestações literárias quanto na música popular, Sant’Anna tece considerações sobre momentos em que essas linguagens se entrecruzam, como nos poemas musicados de Cecília Meireles (por Camargo Guarnieri, Ernst Widmer e Francisco Mignone), Jorge de Lima (Lorenzo Fernandes) e Manuel Bandeira

⁶ Há abundantes exemplos dessa prática na Literatura Brasileira, desde os rondós e madrigais de Silva Alvarenga em *Glaura* até o volume *Canções*, de Mário Quintana.

(Villa-Lobos, Camargo Guarneiri), ou em Vinicius de Moraes, do qual poesia e letra de canção brotam com igual inspiração.

José Miguel Wisnik (USP) tem-se dedicado principalmente aos pontos de contato entre a música e a literatura, em especial à música na Semana de 22, a Heitor Villa-Lobos e à Moderna Música Popular Brasileira (isto é, da Bossa Nova para cá). Em particular, é hoje considerado um dos maiores especialistas na obra de Caetano Veloso. Em seu artigo “A Gaia Ciência”, faz ponderações sobre a aproximação entre letra de canção e poesia:

Torquato Neto, que participou do tropicalismo como letrista, produziu uma poesia que circula entre a canção e o livro, o que acontecerá com uma série de poetas surgidos nos anos 1970, como Wally Salomão, Paulo Leminski, Antonio Carlos de Brito (Cacaso), Alice Ruiz, Antonio Risério, sem falar em Jorge Mautner, que combinava efervescência filosófica e literária com canção popular havia mais tempo, ou Antônio Cícero, poeta, letrista, filósofo. [...] Arnaldo Antunes faz uma ponte entre a poesia concreta e o rock, desenvolvendo a partir daí uma poética muito pessoal que trabalha simultaneamente com poesia-livro, vídeo e música (WISNIK, 2004, p. 217).

João Gilberto é apontado por Wisnik como uma das maiores contribuições para que se entenda a especificidade da palavra cantada / falada e que estaria, no limite, na origem da distinção entre canção e poesia. Segundo Wisnik, a grande inovação de João Gilberto para a dicção da música popular no Brasil é justamente a de turvar as distinções entre ambas (neste particular, João parece retomar as experimentações de Noel Rosa em canções como “Conversa de Botequim” ou “Gago Apaixonado”, que parecem mais *faladas* que *cantadas*). Como veremos em momento oportuno, esse processo é denominado *figurativização* (segundo Luiz Tatit), e trabalharia em prol da persuasão da canção sobre o ouvinte, sendo que o registro informal de linguagem (usado, por exemplo, pelos poetas marginais), potencializaria esse efeito. O estudioso italiano Lorenzo Mammi⁷, citado por Wisnik, faz algumas considerações a este respeito:

João Gilberto vem demonstrando até onde se pode captar a velocidade contínua e irregular da sonoridade da fala sem correr o risco de desagregação (...) as fronteiras entre voz que fala e voz que canta vai se diluindo e dando lugar ao grão que, a essa altura, podemos entender como o encontro feliz da interinidade com a perpetuação (MAMMI *apud* WISNIK, 2004, p. 223).

Acrescente-se a essa argumentação o comentário de Tatit sobre João Gilberto:

⁷ Mammi é autor de belíssima análise de “Sabiá”, de Chico Buarque de Holanda e Tom Jobim, em que deixa claro o movimento recíproco de letra e música na construção do sentido da canção. Conferir MAMMI, Lorenzo; NESTROVSKI, Arthur; TATIT, Luiz. *Três canções de Tom Jobim*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

(...) buscando o que há de mais específico em termos de execução e equilíbrio entre música e fala, João Gilberto atinge o protocanto, modelo virtual que está na base das principais realizações da canção popular anterior e posterior à bossa nova. Estudá-lo, com profundidade, é definir os próprios critérios gerais de análise da canção brasileira (TATIT, 1995).

Como vimos, Augusto de Campos foi um dos pioneiros, no campo das Letras, a tratar da música popular; Affonso Romano de Sant’Anna, aquele que conseguiu uma melhor sistematização dos paralelos entre a poesia e a música popular por meio de correspondências entre escolas literárias e gêneros musicais; e Wisnik, por sua vez, tem sido um continuador e multiplicador – por meio de seus muitos orientandos – dessa proposta de aproximação entre literatura e música popular.

No entanto, foi Luiz Tatit quem logrou formular um método de análise adequado à especificidade da canção popular, um modelo que contempla tanto letra como música, e que por isso mesmo nos interessará de modo mais estreito, neste trabalho. Por esta razão, deixaremos para pormenorizar sua contribuição a este campo de estudos numa seção específica, mais adiante.

*

Retomando a linha de raciocínio de Silviano Santiago, a ruptura estética promovida pelos diversos movimentos literários e musicais desde a década de 1950 (Poesia Concreta / Bossa Nova), passando pelo Tropicalismo (nos anos 60), contribuiria para uma maior abertura de mentalidade com relação àquilo que se considera objeto de apreciação literária, nos anos de 1970. Um dos motivos óbvios é que a música popular tornou-se o espaço privilegiado para a reflexão de teor político-social no país, por sua circulação mais ampla que a literatura. Segundo Marcos Napolitano, “(...) a música tem sido, ao menos em boa parte do século XX, a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais”. E conclui: “(...) o Brasil, sem dúvida uma das grandes usinas sonoras do planeta, é um lugar privilegiado não apenas para *ouvir* música, mas também para *pensar* a música” (NAPOLITANO, 2005, p. 7).

Mas esse argumento ainda nos mantém na esfera da abordagem sociológica, enquanto que a carência de que sofre a música popular é de metodologias de análise que se ocupem de seus elementos constituintes, isto é, letra e música. No que tange a esse olhar analítico que se ocupe da *canção* enquanto modalidade lírica, percebemos uma

tímida abertura nas faculdades de Letras, que durante tanto tempo isolaram os estudos literários em “torres de marfim” e que começam a reconhecer, nessa forma de expressão, elementos de inovação e de qualidade composicional. Não é demais lembrarmos que a formação eclética de artistas como, por exemplo, Caetano Veloso, empresta argumentos para a inclusão da música popular no cânone literário (além das suas declaradas influências literárias, que incluem Clarice Lispector, Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto, Caetano recebeu a (in)formação erudita de Stockhausen, Cage e Boulez quando aluno da Universidade da Bahia).

Se na bossa nova a revolução que se deu foi muito mais musical que literária (lembrando que até mesmo Vinicius de Moraes, muito antes de ser letrista, era poeta, tendo publicado *O caminho para a distância*, seu primeiro volume de versos, em 1933), e se na fase das canções de protesto o teor panfletário das letras lhes sacrificava a nuance literária, no Tropicalismo o caráter inovador tanto de música como de letra arrebatou poetas e críticos. A produção de Caetano e de seus companheiros tinha, de fato, um traço de originalidade que não lhe permitia mais ser enquadrada em categorias como “música ligeira”, para Adorno, ou “gastronômica”, no dizer de Umberto Eco, isto é, música para as massas. O elaborado tratamento dispensado aos arranjos – na esteira do que haviam feito os Beatles em *Sgt. Pepper* – além da inegável qualidade poética das letras (veja-se, por exemplo, o caleidoscópico mosaico de “Alegria, alegria”, ou a experimentação concretista de “Batmacumba”) começavam a abrir espaço para a música popular, que passava, pouco a pouco, a conquistar o respeito da crítica, saindo da esfera de meras “canções de consumo”.⁸

À provocação tropicalista soma-se a contribuição de Chico Buarque de Holanda, cujo estilo lhe granjeou a alcunha de “trovador”, o que promovia um resgate ao hibridismo entre letra e música, próprio da lírica trovadoresca. Não foi por acaso que os primeiros trabalhos dedicados à música popular dentro das academias de Letras voltaram-se à obra do autor de “A Banda” que, por sua qualidade literária, conseguia mais prontamente a aceitação desse meio.⁹

⁸ A respeito da interseção entre o Tropicalismo e a obra dos Beatles, veja-se nossa dissertação de mestrado: MELLER, Lauro. *Sugar Cane Fields Forever: carnavalização, Sgt. Pepper's, Tropicalia*. Florianópolis, 1998. 116 p. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Curso de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em www.4shared.com.

⁹ Dentre esses trabalhos, merecem citação os pioneiros *A Poética de Chico Buarque*, de Anazildo Vasconcelos da Silva (Rio de Janeiro: Sophos, 1974) e *Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque*, de Adélia Bezerra de Meneses (São Paulo: Hucitec, 1982), além do interessante estudo comparativo *Poesia e Política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque*, de Ligia Vieira Cesar (São Carlos: EDUFSCar; São Paulo: Estação Liberdade, 1993).

O fato de alguns compositores populares terem musicado poemas também pode ter auxiliado na aceitação da canção como modalidade literária. Caetano Veloso, por exemplo, grava, já em 1968, “Onde Andará”, de Ferreira Gullar, dando início a uma série de poemas musicados, como “Escapulário” (de Oswald de Andrade, musicado para o LP *Joia*, de 1975), “O Pulsar” (de Augusto de Campos, do LP *Velô*, de 1984) e “Circuladô de Fulô”, de Haroldo de Campos (CD homônimo, de 1991), que também trazia a canção “A terceira margem do rio”, inspirada no conto de Guimarães Rosa.

Outro grupo que se apropriou de poemas, transformando-os em canções, foram os Secos & Molhados. Nos anos de 1973 e 1974 lançaram dois LPs que continham adaptações musicais de poemas de Fernando Pessoa, Cassiano Ricardo, Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes e Júlio Cortázar. Entendemos que esses “empréstimos” ajudaram a legitimar o discurso da música popular, revestindo-a de um caráter academicamente “respeitável” e facilitando o seu trânsito nas discussões literárias (ainda que a via de entrada fosse, segundo nossa hipótese, as letras-poemas). No nível da realização propriamente dita, o sucesso dessas adaptações é discutível, pois o aspecto “musical” de um poema se restringe às rimas e à cadência, não correspondendo à experiência de escuta musical, assim como o caráter tátil da poesia de João Cabral de Melo Neto não corresponde à experiência sensorial do contato da mão com o mármore ou com o bronze de uma escultura.

Silviano Santiago menciona também, em seu artigo, a retomada da *tradição* da Música Popular Brasileira. O gradual relaxamento do quadro de repressão nos anos 70, e a conseqüente abertura de paradigmas que se seguiu nas faculdades de Letras – que passaram a acolher, por exemplo, a linguagem informal e instantânea da Poesia Marginal – fez com que, a partir do sucesso da geração de compositores que revelou Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque, se fizesse o mapeamento de suas influências.

Remonta-se, assim, a compositores como Cartola, Assis Valente, Lupicínio Rodrigues, Orlando Silva, Luiz Gonzaga e Noel Rosa, autores que, por sua extração popular, não faziam parte do universo de interesse das academias até então. Porta-vozes das camadas populares numa época em que só se considerava música séria aquela que, segundo Adorno, se prestava à contemplação estética, esses compositores retomavam as velhas linhas de força que regiam o fazer artístico entre nós (isto é, as velhas dicotomias estrangeiro-nacional, erudito-popular, tradicional-moderno), contribuindo para a

consolidação de uma manifestação musical *brasileira, popular* e, por seu caráter inovador, *moderna*.

É comum encontrarmos o elogio de músicos eruditos, ou de poetas – quando se trata de um juízo acerca das letras de canção – que funcionam como instância de legitimação da produção de música popular. Talvez desejosos da aprovação desses artistas cultos, os compositores populares passaram, nas primeiras décadas do século XX, a escrever letras num estilo empolado, tributário do romantismo literário. Mas, assim como numa pirâmide linguística (que esquematiza os níveis culto, coloquial e vulgar da língua) apenas aqueles que detêm o nível mais alto podem transitar pelos demais registros, os compositores populares não logram produzir uma poesia genuinamente culta. Luiz Tatit, por isso, os classifica como poetas semi-eruditos. Permitimo-nos retificar o termo e batizá-los de pseudo-eruditos, por não concordarmos com a noção de semi-erudição (*ex-rudes*, etimologicamente, não nos dá opção de meio-termo). Feita essa pequena ressalva terminológica, vejamos o que Luiz Tatit tem a dizer sobre o assunto:

Desejosos de serem reconhecidos como talentos que ultrapassam a simples esfera popular, os artistas semi-eruditos carregam suas obras com indícios de outro registro causando impressão de maior sofisticação. Entretanto, não convivendo realmente com as questões e preocupações que movem a atividade erudita da época [década de 1920], pautam seu trabalho por produções obsoletas, como se a arte culta fosse uma arte à maneira dos clássicos consagrados. [...] Resultado: linguagem empolada e melodias que lembram árias europeias do século XIX, ainda que simplificadas e reduzidas no tamanho. [...] Por intermédio dessas formas, ligadas ao espírito, os compositores [populares] constroem a metáfora da ascensão social e cultural (...) (TATIT, 2002, p. 32-3).

Conforme tentaremos demonstrar, pode-se afirmar que a letra de canção se distingue da poesia por dois aspectos básicos. Primeiramente, pelo substrato musical, presente numa e ausente na outra, o que torna a construção de uma letra diversa da de um poema; em segundo lugar, pela questão dos níveis de erudição abordada por Tatit, que faz com que, no caso dos compositores populares que não tiveram acesso à cultura letrada, sua produção não passe de um símile daquela. Luiz Tatit resume a natureza do elogio da canção popular feito pelo artista erudito. A respeito do sambista Sinhô, que escreve versos como “Aí então, dar-te eu irei / O beijo puro na catedral do amor” (“Jura”), afirma Tatit:

Os poetas eruditos gostam. Mas neste “gostar” há uma relação de tolerância paternal, de justificativa do *Kitsch* pela autenticidade da proveniência sociocultural. É quando Mário de Andrade acha “delicioso” ou Manuel Bandeira diz que o trecho citado é “uma dessas

coisas incríveis que parece descer dos morros lendários da cidade, Favela, Salgueiro, Mangueira [...]”. Não chega a ser um respeito artístico de mesmo nível. Um erudito vê o semi-erudito como um aristocrata vê um novo-rico: admira a vitalidade e “compreende” os excessos. (TATIT, 2002, p. 34).

A admiração que o artista erudito tem pelo aspecto visceral do artista “primitivo” é também verificada no universo da música popular anglo-americana, cujo processo de formação e consolidação se assemelha, e muito, com o da nossa música popular, pelo hibridismo afro-europeu que caracteriza ambas. O estudioso Richard Pattinson cita grupos e intérpretes brancos que de alguma forma prestam tributo às raízes negras da sua cultura musical. Para ilustrar, citemos apenas um exemplo: o do guitarrista inglês Eric Clapton, que saúda o *bluesman* negro Robert Johnson, dedicando-lhe todo um CD de regravações de suas canções; no Brasil, Ney Matogrosso prestaria um tributo parecido a Angenor de Oliveira, o Cartola. Mas é importante que se diga que a leitura que se faz desses empréstimos é variada. Se os brancos (= mais “sofisticados”) acreditam estarem prestando um tributo à contribuição da cultura negra (= mais “primitiva”, “genuína”, “espontânea”), estes não raramente vezes interpretam essa assimilação de gêneros de base africana pelos brancos como uma deturpação com fins meramente comerciais; ou, na melhor das hipóteses, trata-se de uma versão suavizada, artificial, isenta de qualquer insinuação sexual que fosse ofensiva à sociedade branca (como, por exemplo, a umbigada do lundu – abolida no samba – às letras de blues, fortemente sensuais, e que só circulavam entre a população negra).

Sublinhemos que no Brasil essas distinções de origem dão-se mais por critérios sociais e de instrução formal que raciais, como na América. Em outras palavras, as dicotomias que encontramos no Brasil giram mais em torno de distinções como rico *versus* pobre, ou cultura popular iletrada *versus* elite intelectual. Mesmo assim, todo o resto da argumentação de Pattinson é aplicável à nossa realidade.

Devemos ter essas reflexões em mente ao abordarmos as composições populares de alguns dos nossos poetas românticos que se aventuravam pela seara das modinhas; ou quando falamos sobre Catulo da Paixão Cearense, um escritor que, assim como os românticos, poderia ter moldado seus versos numa fôrma culta, mas que opta por traçar um retrato estilizado do sertanejo, ainda que se utilizando de uma linguagem “cabocla” (o que estaria de acordo, alguns anos depois, com a plataforma estética e ideológica dos modernistas). O critério da cultura popular iletrada *versus* cultura erudita (e não o

critério racial, como nos EUA) também se aplicaria a Noel Rosa, um compositor popular cujo epíteto – O Poeta da Vila – procura alçá-lo à condição de autor literário.

Apesar desses exemplos, também há, no Brasil, casos de aparente tentativa de valorização da cultura negra, pela sociedade branca. O caso em que esse processo se deu de modo mais explícito foi o de Cartola, ao qual dedicaremos a última seção do capítulo 4. Por ora, basta recordar que este compositor popular do Morro da Mangueira e autor dos primeiros sambas-enredo da Estação Primeira, nos anos 30, amargou um longo período de ostracismo, sendo “redescoberto” pelo jornalista Sérgio Porto (Stanislaw Ponte Preta), no final dos anos 50.

Cartola (e depois Nelson Cavaquinho e Zé Kéti, todos sambistas de morro) foi “adotado” por Nara Leão e por outros bossa-novistas, como Carlinhos Lyra, que pretendiam com sua música promover uma estilização do samba tradicional (conseguida por João Gilberto e sua “batida” ao violão) e de elementos harmônicos do jazz. Assim, por um breve momento nos anos 60, quando Cartola e Dona Zica abriram o restaurante Zicartola, o samba “de raiz”, por assim dizer, tornou-se uma coqueluche entre os boêmios e intelectuais cariocas, assim como entre a juventude pequeno-burguesa, que debandaram de volta para os bares da Zona Sul assim que a sua curiosidade quase que antropológica foi saciada – o que resultou na falência do Zicartola.

Apesar desse fracasso comercial, Cartola teria seu talento de cancionista reconhecido em 1974, quando finalmente conseguiu gravar, já aos 65 anos de idade, seu primeiro LP. Aclamado pela crítica, seguir-se-iam outros três títulos, que compõem sua curta mas consistente discografia. Interessa-nos investigar se o papel de centralidade ocupado por Cartola na Música Popular Brasileira deve-se à qualidade de suas canções – e aqui examinaremos que qualidades poderíamos atribuir às suas melodias e às suas letras, e se estas podem ser tomadas de uma mirada literária ou não – ou se o culto à sua obra se deve mais àquela aura arquetípica atribuída pelos intelectuais a esses artistas “primitivos”.

Nossa hipótese é de que as letras de Cartola, escritas a partir dos anos de 1930 e só levadas ao público em seu primeiro LP, de 1974, são tributárias de uma estética romântica anacrônica. Havia ainda o agravante de ele, oriundo das classes menos abastadas e tendo tido um contato apenas superficial com a poesia de Castro Alves e seus colegas de escola literária, não dispor das ferramentas que garantissem às suas letras fidelidade ao modelo oitocentista. Anazildo Vasconcelos da Silva, um dos pioneiros nos estudos de música popular no Brasil, que já em 1974 publicava em livro

sua dissertação de mestrado, *A poética de Chico Buarque*, nos empresta alguns argumentos:

Num apanhado geral da década de 30 a 50, o que se observa é uma superioridade criativa da poesia propriamente dita sobre a letra poética da MPB. São raros os letristas que conseguem elaborar uma poesia de valor, e esses poucos ficaram quase marginalizados sob alegação de que não elaboravam produto comercializável. (...) No início da década de 50, a defasagem qualitativa entre letra poética e poesia [literária] é enorme. Se a poesia brasileira por um lado se caracterizava pela busca de novas estruturas e o estabelecimento de novos padrões artísticos, e por outro lado, já contava com a grande poesia de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto e outros, a letra da MPB apresentava ainda os cansados padrões românticos (SILVA, 1974, p. 1-2).

De fato, René Wellek e Austin Warren nos lembram que o período de “maturação” das várias modalidades artísticas pode apresentar certo descompasso, destacando-se, em determinado período, o progresso alcançado por uma delas, em relação às demais:

Cada uma das várias artes – artes plásticas, literatura e música – tem uma evolução individual, com diferente cadência e diferente estrutura interna de elementos. Sem dúvida que elas mantêm constantes relações umas para com as outras, mas essas relações não são influências que comecem num dado ponto e determinem a evolução das outras artes [...] A literatura parece, por vezes, ficar para trás das artes [aqui, no sentido de artes plásticas]: por exemplo, mal se podia falar numa literatura inglesa no momento em que se construíam as grandes catedrais inglesas. Noutras ocasiões, é a música que se atrasa em relação à literatura e às outras artes: exemplificando, é impossível aludir a uma música “romântica” antes de 1800, mas muita poesia romântica é anterior a essa data (WELLEK & WARREN, 1976, p. 164-5).

Inicia-se um processo de recuperação da “defasagem”, nas palavras de Anazildo Vasconcelos da Silva, entre a poesia literária e a letra de canção. Ainda de acordo com esse autor, a vaga dos festivais, na década de 60, obrigou os compositores populares a conferirem às letras de suas canções um tratamento mais cuidadoso, havendo inclusive aqueles (como Caetano Veloso e Chico Buarque) que recorreram aos mecanismos da criação literária na elaboração de suas letras. Neste sentido, é notável a clareza de Alberto Moby, autor de *Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura*, ao declarar: “[...] a expressão MPB não se refere a toda e qualquer manifestação da música popular brasileira, mas à música urbana, produzida e consumida prioritariamente pela classe média intelectualizada” (MOBY, 1994). O ápice desse processo de atualização seria, como defende Anazildo Vasconcelos da Silva, a suposta ultrapassagem qualitativa

da letra de canção em relação à poesia que se fazia no Brasil na década de 1970. O autor arremata, categórico:

(...) em termos de criatividade, a letra poética, no estágio atual [1974], representa a melhor poesia brasileira. A ponto de o historiador da nossa literatura já não poder ignorar a obra de alguns letristas, cujos nomes devem figurar ao lado dos nomes de nossos melhores poetas. E com isso, a literatura brasileira só tem a ganhar. (SILVA, 1974, p. 4)

Em que pese essa suposta rivalidade das letras de canções *vis-à-vis* da nossa produção poético-literária, há momentos em que as duas manifestações apresentam propostas estéticas convergentes. Um deles, já apontado, é a ruptura paradigmática de temas, estrutura e vocabulário que se detecta tanto em Noel Rosa como na poesia modernista de 22. Quarenta anos mais tarde, essa confluência se repetiria na proposta revolucionária da Poesia Concreta e no arrojo das composições tropicalistas de Caetano Veloso, como “Alegria, alegria” e “Tropicália”, ambas marcadas pela fragmentação, pela sintaxe não-linear e pelo alto poder de sugestão imagética. Neste sentido, destaquemos o parentesco entre a obra dos concretistas e a do contemporâneo Arnaldo Antunes, que, seja como compositor ou como poeta, apresenta-nos um trabalho claramente influenciado pelo caráter sintético e denso que marca os trabalhos dos irmãos Campos e de Décio Pignatari.

*

Como vimos tentando defender ao longo desta exposição, é necessário certo resguardo ao nos depararmos com abordagens que postulam uma análise estritamente literária da canção, prescindindo de seu acompanhamento musical e interessadas apenas em sua qualidade como “poema”. Afinal, a mesma tensão que se instaura entre forma e fundo, entre significante e significado, no poema, pode também se dar, de forma inusitada e criativa, entre a palavra e seu apoio musical. É necessário definir modelos de análise da canção que contemplem letra e música conjuntamente, se não como uma regra, ao menos como uma opção ao procedimento de se ater apenas às letras de canções que, por sua qualidade lírica, podem ser lidas como poemas.

Este procedimento de se voltar apenas para a palavra, desprezando-se por completo seu substrato musical – e, portanto, mutilando a obra – é precisamente o que vem acontecendo em muitos trabalhos levados a cabo por estudiosos das Letras. Acreditamos que a atribuição de toda a carga significativa das canções às letras, como

se todo o suporte musical fosse mero acessório, é, discutível, ainda que fácil de se justificar: os pesquisadores que se debruçaram sobre este material – oriundos das faculdades de Letras, História, Sociologia, etc. – raramente detêm algum conhecimento de teoria musical e, em decorrência dessa limitação, preferem se concentrar na mensagem textual. A análise do texto escrito, seja numa mirada sociológica, historiográfica ou literária, é a garantia, para esses autores, de circular por um território que lhes é familiar. Susan McClary e Robert Walse corroboram essa opinião:

(...) alguns problemas persistem em algumas abordagens aplicadas à música popular. Por exemplo, muitas análises de música popular são fortemente calcadas nas letras. Isto não surpreende: a dimensão verbal de uma canção é muito mais rapidamente apreendida e discutida em termos de significado. (...) A espinha dorsal de uma análise é frequentemente a discussão de sua letra – e a música é levada em conta apenas se serve para resolver as ambiguidades que o texto deixou para trás. O texto leva vantagem sobre a música. (McCLARY & WALSER *apud* FRITH & GOODWIN, 1990, p. 285. Trad. nossa).

Evidentemente há letras de canções cuja qualidade superlativa lhes confere independência, o que permite ao leitor-ouvinte lê-las como se tivessem sido escritas como poemas. No entanto, na análise da *canção*, não se deve tomar essa mesma autonomia como critério valorativo em si. Afinal, ainda que tenham sido compostas, letra e música, isoladamente, a definição do gênero *canção* está respaldada na interação recíproca entre ambas. Wellek e Warren indiretamente afirmam que as letras de canção sairiam em desvantagem qualitativa quando confrontadas com poemas da série literária, talvez, justamente, por essa relação de “comensalismo” entre letra de canção e sua estrutura musical, em que as possíveis deficiências de uma são compensadas pela outra:

Os poemas de estrutura muito cerrada e altamente integrada [vale dizer: os grandes poemas] não se prestam a serem postos em música, ao passo que a poesia medíocre ou inferior, como muitas das primeiras produções de Heine ou de Wilhelm Muller, têm servido de texto às mais belas canções de Schubert e de Schumann. Se a poesia tem alto valor literário, muitas vezes o pô-la em música distorce ou obscurece completamente a sua tessitura, ainda que a música em si também tenha valor. [...] A colaboração entre poesia e música existe, não há dúvida; mas a mais alta poesia não tende para a música, e a maior música não precisa de palavras (WELLEK & WARREN, 1976, p. 156-7).

Poderia o leitor objetar a essa observação citando o exemplo de “Águas de Março”, em que de fato Jobim se supera como melodista, arranjador e letrista – em outras palavras, numa canção em que a música e a letra são qualitativamente

equivalentes, não se dando a situação mais comum de uma “auxiliar” a outra –, mas, citando novamente Wellek e Warren, são raros os casos em que “poeta e compositor foram uma e única pessoa” (1976, p. 156). E, mesmo nesse caso, sabemos que nem sempre as letras de Tom Jobim acompanharam a absoluta genialidade de suas criações como melodista e arranjador.

A atribuição do suporte musical como um mero “otimizador” da mensagem poética é igualmente discutível, conforme defendem Wellek & Warren, e apesar da opinião de Anazildo Vasconcelos da Silva, que afirma:

[...] dissociada da música e confinada ao silêncio do livro, a poesia perdeu muito de seu poder comunicativo e deixou de desempenhar seu papel na sociedade moderna. Desse modo, o reencontro de música e poesia é um importante reforço comunicativo para a poesia. (SILVA, 1974, p. 6)

Não obstante a bem-intencionada disposição do autor em prol desse “reencontro” (as aspas são intencionais, pois ao cindir letra e música em suas análises, ele acaba promovendo o seu isolamento completo, em prejuízo de ambas), o processo de adaptação do poema para o formato de canção apresenta algumas dificuldades – aliás, comuns a qualquer exercício de transposição intersemiótica. Uma delas seria a relativa imutabilidade métrica da música (popular, sobretudo), que se confirma ao observarmos que a quase totalidade das composições populares ocidentais dos últimos três séculos foi forjada em compasso binário, ternário ou quaternário (a despeito das síncopes e deslocamentos de acentuação que caracterizam a música afro-americana, nomeadamente o *jazz* e o *samba*).

O poema literário, por outro lado, está livre de amarras métricas e de rimas desde o Modernismo (e mesmo antes, em autores isolados), o que lhe conferiu considerável liberdade formal. Não é de surpreender, portanto, que ao se musicar um poema da era romântica não haja maiores dificuldades, pois em ambas as linguagens (poética e musical) há uma regularidade métrica, rítmica e de rimas que favorece a sua conjugação. Já ao se tentar musicar um poema escrito em versos brancos, a inadequação entre a instabilidade da letra *vis-à-vis* da regularidade do acompanhamento é, quase sempre, flagrante.

Não é raro encontrarmos canções excelentes cujas letras não se sustentariam se lidas, justamente porque os elementos lítero-musicais postos em contato trabalham cooperativamente. A avaliação da letra de canção em isolamento pode conduzir o crítico a construir um juízo desfavorável dessa obra, essa mesma avaliação negativa se

aplicaria a várias canções da MPB, caso as destituíssemos de seu acompanhamento musical. Ilustram-no alguns clássicos da bossa nova como “Só danço samba” ou “O Pato”, cujas letras funcionam muito bem quando cantadas, mas que claramente não detêm carga poética se consideradas como textos – mesmo se escritas por ninguém menos que Vinicius de Moraes:

Só danço samba, só danço samba, vai vai vai vai vai
Só danço samba, só danço samba, vai! (2x)

(...)

O pato vinha cantando alegremente, qüém, qüém
Quando o marreco de repente pediu
Para entrar também no samba, no samba, no samba (...)

Analisando-se a questão do viés oposto, uma letra excelentemente composta não garantiria a eficácia da canção, mormente se os elementos expressivos musicais postos em circulação acabassem por gerar uma tensão indesejada, causando um efeito de inadequação. Se por um lado ignorar que a letra de canção foi composta tendo-se em mente seu substrato musical é um equívoco, é igualmente precipitado crer que a inserção desse mesmo suporte musical num poema – oriundo da série literária, bem-entendido – lhe conferiria maior expressividade. Para confirmá-lo, basta ouvirmos quaisquer das numerosas adaptações musicais que já foram feitas de poemas, e não raramente sentiremos falta do já aludido “silêncio da página”.

Evocando Maurice Blanchot, sabemos que o artista – seja ele um poeta, um músico, um pintor – busca exprimir o indizível, e nesse sentido a economia de elementos resulta numa carga expressiva maior, num aumento do poder de sugestão da obra. Provam-no, dentre tantos outros exemplos, as *Gymnopédies* de Erik Satie, ou o *Coup de dés*, de Mallarmé, ou mesmo a já citada canção “Águas de Março”, de Tom Jobim. Aliás, a esse respeito, o musicólogo Artur da Távola já assinalou, com acerto, a elegante economia de recursos de que Jobim se valia em seus arranjos, traço que potencializava sua carga expressiva.

Edward Cone é da opinião que a poesia, quando lida na página, confere ao leitor uma maior liberdade interpretativa que quando cantada, uma vez que aí os versos não estão confinados a uma melodia pré-determinada (ainda que possam estar “presos” a certa metrificação e cadência, assim como a música flui de acordo com o compasso e o

andamento). Musicar um poema, portanto, é delimitá-lo a *uma* possível interpretação, a *uma* voz. Esse processo, se executado com propriedade, trabalhando-se as tensões entre os elementos literários e musicais, pode descortinar uma leitura iluminadora; ainda assim, corre-se o risco de se “engessar” o poema, que a partir daí passará a ser “ouvido” naquela versão, pelo leitor, mesmo quando ele o estiver lendo.

O resultado mais indesejável desse procedimento é aquele que resulta na simples inadequação entre poema e música. Ned Rorem relata a desagradável impressão que Elizabeth Bishop teve ao ouvir seu poema “Visits to St. Elizabeth’s” interpretado por uma *mezzo-soprano*:

Minha queixa é que soa histérico demais. Por algum motivo, eu não a tinha imaginado daquela maneira. Sim, eu havia pensado numa voz masculina, eu suponho – mas eu não acredito que seja isso que me incomoda. É o andamento rápido e o tom crescente de histeria. Porque o poema é contemplação, no fundo, e não participação... (BISHOP *apud* FRITH, 1996, p. 179, Trad. nossa).

O pesquisador de música popular enfrenta, portanto, o desafio de ter de elaborar um método de análise do seu material de estudo; como se viu, aplicar conceitos da teoria da poesia, considerando-se a letra de canção como poema pode resultar numa análise desfavorável desse *corpus*. Por outro lado, os conceitos da teoria musical tradicional de base europeia, habituada a lidar com intervalos harmônicos e esquemas rítmicos matematicamente calculados, talhados para a análise das obras de tradição erudita, nem sempre logram abarcar a espontaneidade e a instabilidade tonal e rítmica do gênero popular.

Em suma, se de uma parte os métodos de análise musical tradicionais não captam todas as nuances das composições de gosto popular, por outra, considerar as letras isoladamente, como nas análises de base sociológica ou historiográfica, bem como nas tentativas de se interpretar letras de canções como poemas, são vieses inadequados, ou pelo menos insuficientes, por mutilarem a obra, ao se lhes “filtrar” somente aquilo que interessa, vale dizer, a mensagem textual.

A tarefa que nos propusemos a realizar é, portanto, a de fazer uma radiografia diacrônica de como a canção popular brasileira tem sido tratada, em especial em alguns autores que são representativos desse contato com a poesia literária (Caldas Barbosa, Laurindo Rabelo, Catulo, Noel, Cartola). Pretendemos, com este trabalho, lançar alguma luz sobre a *mélange* epistemológica que se instaurou nos estudos de música popular, que não é especialidade de ninguém e que, ao mesmo tempo, é abordada por

pesquisadores das mais variadas áreas. Em última análise, *nosso objetivo é o de verificar até que ponto é pertinente tratarmos a canção popular como uma categoria literária (nossa hipótese vai em sentido oposto), e quais seriam as peculiaridades da canção como gênero autônomo. Além disso, pretendemos colimar, com base nos estudos de música popular realizados até aqui, modelos de análise que tratem a canção de modo justo, contemplando tanto seus elementos literários (letra) como musicais (melodia, harmonia, ritmo, andamento, timbres, arranjo, interpretação, dinâmica, recursos de gravação, performance).*

3 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES E MODELOS DE ANÁLISE DA CANÇÃO POPULAR

“[A canção é] poema para a voz, não para a folha. E, poema público, que pode ser fruído coletivamente, que toca no rádio, na TV, que pode ser dançado. São diferentes mecanismos de criação, suportes de veiculação, relações com o mercado, modos de recepção e, por fim, outras são as expectativas do criador. As palavras do *poema cantado* vêm parar aqui, num livro, por um gesto de extrema violência: a supressão da música. Letra só. Letra desamparada.”

Eucanaã Ferraz, na introdução do volume *Letra Só*,
contendo as letras de canções de Caetano Veloso

“Sem nunca deixar de lado o lirismo ou mesmo a comicidade que já reinavam no período oitocentista, a *nova letra*, que só se consolidou nos anos de 1920 com Sinhô, *substituiu o compromisso poético pelo compromisso com a própria melodia*, ou seja, o importante passou a ser a adequação entre o que era dito e a maneira (entoativa) de dizer, bem mais do que o valor intrínseco da letra como poema escrito ou declamado.”

Luiz Tatit, *O século da canção*

Desde a década de 70, vimos assistindo aos esforços de vários estudiosos no sentido de garantir à canção popular um espaço de discussão no meio acadêmico. Conforme vimos no capítulo 2, Augusto de Campos e Affonso Romano de Sant’Anna figuram entre os pioneiros. A eles se seguiram José Miguel Wisnik e Luiz Tatit, e muitos outros pesquisadores, quase sempre oriundos das faculdades de Letras.

Nosso questionamento é se realmente os profissionais de Letras detêm o instrumental necessário para se ocuparem de um gênero híbrido como a canção. Afinal, a letra é apenas metade do problema, e mesmo assim as letras de canções são de natureza bem distinta dos poemas da série literária. Antes de mais nada, cumpre esclarecermos que não desconhecemos a sua remota origem comum, desde os aedos gregos à lírica trovadoresca. Mas sabemos também que a poesia seguiu caminho distinto da música, principalmente a partir do advento da imprensa, em meados do século XV. A partir daí, a poesia encontrou no livro impresso seu suporte preferencial, e, claro, isso acarretaria implicações na relação que se estabelece entre obra e receptor, isto é, leitor (e não mais ouvinte-espectador).

No século XX-XXI, quando nos referimos a canções, evocamos, principalmente o gênero surgido nos centros urbanos desde o final do século XIX e que se consolidou ao longo dos 1900s, acompanhando o desenvolvimento do processo de gravação e difusão do som gravado. Como um adendo, lembremo-nos de que um percentual

esmagador de toda a música que ouvimos é gravada, tendo ela como suporte e/ou meio de difusão os cilindros de cera (1870s-1890s), discos de 78rpm (início do século XX), rádio (década de 1920), LP (década de 1940), fita cassete (1960s), CD (a partir da década de 1980-1990), ou os atuais mp3 (já ligeiramente obsoletos, haja vista os mp4, mp5...), iPods, etc. Em contrapartida, o poema da série literária continua tendo o livro como seu suporte por excelência, apesar (i) dos experimentos do já citado Augusto de Campos ou de Arnaldo Antunes e outros mais com a poesia a laser e outras tecnologias, e em que pese o surgimento (ii) dos e-books em formato pdf (que, em nosso entender, constituem o futuro do livro, seja por sua praticidade, baixo ou nenhum custo, seja por não trazer danos ao meio ambiente, uma vez que não utiliza papel). Ainda assim, o livro resiste em seu formato tradicional.

Retornando à questão inicial, estariam os estudiosos de Letras munidos das ferramentas necessárias para a análise da canção? Em nossa opinião, não. Primeiramente, porque o ato de escrever uma letra de canção é regido por procedimentos diferentes daqueles utilizados na composição de um poema, conforme explicaremos mais adiante (pediremos o auxílio de Chico Buarque para esse fim). Mas não apenas por isto os especialistas em Letras não estão totalmente habilitados a analisar canções; há ainda a “outra metade do problema”, isto é, o suporte musical, sendo esta uma peça fundamental para o funcionamento (ou, “eficácia”, no dizer de Luiz Tatit) da canção.

E quem detém essas ferramentas? Os estudiosos da música, dir-se-ia num impulso. Mas a música enquanto campo de estudos está quase sempre fechada nos conservatórios, cujo próprio nome é indicativo de *respeito* a uma *tradição* (europeia, bem-entendido). Esses dois eixos (respeito, tradição) são quase sempre estranhos no domínio da música popular. Desde o maxixe à canção de protesto nos anos 60, passando pelos debochados sambas de Noel Rosa e culminando nos debochados *funks* de nossa atualidade, o que se vê é uma postura anti-*establishment*, e a única tradição que se respeita é aquela representada por determinada “linhagem” da música popular. Por exemplo, quando se diz que Caetano Veloso (que sempre assumiu posturas e opiniões ousadas, portanto não tradicionalistas) pertence à mesma “linha evolutiva” (a expressão é dele) de João Gilberto. Mesmo assim, não se deseja que essa continuação da linhagem se reduza a uma reprodução *verbatim* da tradição, mas que seja uma reformulação do que foi dito e, principalmente, de *como* foi dito.

Comparemos a natureza da música popular com, digamos, a execução do repertório erudito. Este universo se baseia numa disciplina de estudos e dedicação ao instrumento (*versus* a noção, ou a crença, em um talento inato, dentro da concepção vigente na música popular); obediência à partitura (*versus* oralidade e improviso); submissão à figura do regente (que só se encontra no universo da canção popular quando se tenta simular a tradição erudita, como nos desfiles de carnaval – pensemos no mestre de bateria); a contenção do público que aflui aos teatros, onde até o ato involuntário de tossir é censurado (*versus* o engajamento popular e a dança, o “cantar junto”, os gritos, a interação entre artista e público, na esfera popular); o sentimento de que misturar gêneros corresponderia a uma heresia (*versus* os gêneros híbridos “maracatu-rock” ou *mangue beat* – Chico Science e Nação Zumbi –, samba-rock, etc.); a valorização da complexidade composicional e nível técnico dos instrumentistas na execução das peças (*versus* a relativa simplicidade de composição, às vezes até mesmo despojamento, e a democratização do gênero popular, cujo instrumento-ícone, o violão, é economicamente acessível e de fácil execução técnica); o fato de que o artista erudito maneja as técnicas composicionais visando a um efeito premeditado (*versus* o artista popular, que geralmente conta com uma boa dose de “inspiração” e improviso). Sobre este último argumento, é evidente que motivos como o da 5ª sinfonia de Beethoven são “achados” que não dependem de fórmulas nem de técnicas de composição; mas o que queremos inferir é que o músico erudito passa por um treinamento da arte da composição, enquanto o músico popular conta, *prioritariamente*, ou com a inspiração, ou apela para o método da tentativa-e-erro.

Em suma, o músico erudito (e, por extensão, as escolas de música), talvez não seja o melhor especialista para tratar da música popular, uma vez que tudo o que ele valoriza numa composição musical está quase sempre ausente nas composições populares. Nomeadamente, originalidade no tratamento dos elementos musicais, sejam eles a harmonia (evitam-se sequências harmônicas óbvias e mais ainda modulações ascendentes no final das peças, pois isto constitui marca *Kitsch*), a melodia (que deve ser revestida de um *je ne sais quoi* de originalidade), e assim por diante.

O mesmo se aplica ao especialista da área de Letras em se tratando das letras de canções: aquilo que se busca num poema da série literária (originalidade no tratamento do tema – aliás, originalidade de tema –, ocorrência de figuras de linguagem e de retórica, sugestões imagéticas e fônicas, não apelo a soluções fáceis e clichês, etc.) se verifica num percentual muito reduzido de obras do cancioneiro popular, justamente

naquelas que, por definição, não são tão populares assim, pois partiram de compositores com algum conhecimento e treinamento no campo das letras eruditas. Não nos causa nenhum espanto o fato de ter sido justamente Chico Buarque, e não, digamos, Cartola, ou Zé Keti, o primeiro autor a merecer a atenção de estudiosos oriundos da seara da Literatura. E, ao se buscar essas características num texto de fonte popular, por mais que se adote uma postura de valorizar o músico popular por via da sua autenticidade, o que de fato ocorre, como apontado com honestidade por Luiz Tatit, é uma avaliação benevolente por parte do estudioso erudito.

Mas, então, estariam equivocados todos os estudiosos que se debruçaram sobre a canção nesses últimos 30 anos, conferindo-lhes tratamento de poemas, ou simplesmente de textos que servem como testemunho documental de uma época, de costumes, do cenário político, etc.? Naturalmente, não precisamos ser tão taxativos. São valiosas as contribuições das faculdades de História, Sociologia, Psicologia, Ciência Política, Antropologia, etc., que não apenas resgataram a história do surgimento e desenvolvimento da canção popular, como também realizaram estudos sobre o papel da canção como instrumento político, em especial, no caso brasileiro, nas ditaduras de Vargas e Militar. José Ramos Tinhorão, em que pese sua postura às vezes intolerante com relação a gêneros como a Bossa Nova, não deixa de ser, por isso, provavelmente o maior historiador da Música Popular Brasileira, com muitos livros dedicados ao tema. Se Tinhorão não entra no mérito valorativo da canção popular por meio da análise das canções, atribuindo qualidades literárias onde elas não existem (eis o maior perigo de se querer “elevar” a canção à condição de poema), ele indiretamente infere o valor da música popular, ao dedicar ao tema um enorme volume de escritos.

Seguindo em nossa argumentação sobre a apropriação da canção de modo apenas parcial pelos estudiosos de Letras, citemos um exemplo hipotético envolvendo as escolas de Música. Nesses recintos, não temos notícia de grupos de instrumentistas que se dediquem ao *funk* ou ao rock brasileiro dos anos 80, pelo fato de que esses gêneros são desprovidos de elementos que, na escala de valores da música erudita, sejam de interesse para esses pesquisadores. Por outro lado, tem havido um crescente interesse de músicos eruditos pelo choro, porque aí sim, há elementos que lhes são atraentes. Uma pesquisa sobre o *funk* ou o rock brasileiro, por sua vez, teria mais pertinência para especialistas da Sociologia, por exemplo.

No caso das Letras, o choro tem interesse menor, pois é um gênero marcadamente instrumental (apesar de alguns artistas isolados, como Ademilde

Fonseca, que cantavam choros, quase sempre sob os olhares de desaprovação dos músicos mais tradicionais). Igualmente, as letras dos *funks* não detêm elementos qualitativos dentro da escala de valores da análise de poemas; no máximo, as palavras de baixo calão terão um sabor de transgressão, como na década de 1970 aquelas que encontrávamos abundantemente na Poesia Marginal:

quando você se abaixa pra pegar um disco
 com seu vestido curtinho
 delicioso
 aparece a calcinha no rego moreno da bunda
 curto muito
 meu olhar derrete de prazer
 não há como enganar a evidência
 desculpe o volume do lado esquerdo da calça sem cueca
 com tesão não se trinca
 antes todos entendessem e se dedicassem de corpo e cama

obs: meu pau esquecidamente duro
 cai no amolecimento

(CHARLES *apud* HOLLANDA, 1976, p. 185)

Passados pouco mais de trinta anos do surgimento da Poesia Marginal, seu interesse não é mais que documental, constituindo um apêndice da historiografia literária, jamais ocupando um lugar de centralidade.

Retomemos por um momento o tom argumentativo de Arnold Hauser, citado nas páginas de abertura desta tese. Nas grandes obras (aquelas que eventualmente acabam sendo absorvidas como parte do cânone, seja ele literário ou de qualquer outra modalidade) existe uma concentração de elementos estéticos e uma profundidade de tema que conferem à obra esse status. Abordar temas sérios ou profundos sem o manejo técnico ou a originalidade no talhe da obra não basta, pois que não passaria de reflexão pessoal, sem interesse estético; igualmente estéril resulta o apuro técnico que se revela somente num nível epidérmico, mas que não provoca no receptor uma reflexão mais profunda. Leonardo e Michelângelo detêm ambas as qualidades, assim como Shakespeare e Fernando Pessoa no terreno da poesia, Mozart e Beethoven na música erudita, Machado na prosa, os Beatles (da segunda fase), Bob Dylan (de todas as fases) e Chico Buarque (*idem*), na esfera da canção popular.

Então, em que compositores populares encontramos essas características que valorizamos na série literária tradicional? Justamente naqueles que tiveram (ou têm) uma vivência intelectual mais próxima daquela que prezamos. Os três exemplos que imediatamente nos ocorrem? Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Gilberto Gil.

O primeiro, filho de antropólogo (Sérgio Buarque de Holanda, autor de *Raízes do Brasil*), interessou-se pela música popular (pensemos em Chico como continuador da linhagem de Noel Rosa, só que num nível mais intelectualizado); Caetano e Gil, jovens “antenados” nas transformações culturais dos anos 60, frequentadores do ambiente efervescente da Universidade da Bahia na época em que Edigar Santos era reitor (para detalhes, consultar *Avant-Garde na Bahia*, de Antônio Risério).

Em nosso entender, essa filtragem de acordo com os interesses das artes assim chamadas eruditas (dentre as quais a Literatura) deixaria de fora compositores populares “autênticos” como Cartola, ou “semi-eruditos”, como Catulo da Paixão Cearense. Ou seja, artistas que aspiraram a uma condição de poetas, mas que não detinham o instrumental adequado para atingir essa meta. Temos, então, duas opções: ou ignorá-los (como fizeram muitos historiadores da Literatura com respeito a Domingos Caldas Barbosa), ou valorizá-los pelas razões erradas, numa espécie de compensação histórica de talhe paternalista. É o caso de algumas “análises” que foram feitas de canções de Noel Rosa e de Cartola, em que o admirador acaba atropelando o crítico, em prejuízo da isenção do método científico (observação, evidência, etc). Vejamos alguns casos.

O livro *Noel Rosa – língua e estilo*, de Castelar de Carvalho e Antonio Martins de Araujo, nos fornece copiosos exemplos de como se *não* deve analisar canções. Ao tentarem valorizar seu objeto, para isso apelando ao impressionismo mais inconsistente, os autores acabam mais prejudicando que exaltando a imagem do artista. Carvalho e Araujo parecem confundir esses papéis (de fã e de crítico), desde a insistência em chamar Noel Rosa de poeta (sem justificá-lo tecnicamente; cancionista, termo cunhado por Luiz Tatit, seria mais adequado), até passagens como aquela em que se vale do local de nascimento de Noel e de Machado de Assis (segundo os autores, ambos “cariocas da gema”) para justificar uma aproximação (!). Afora isso, o livro peca pelo excesso de levantamentos estatísticos, aparentemente imotivados, a não ser talvez por uma tentativa ingênua de impressionar o leitor com cifras: “(...) Trabalhando com um *corpus* de 240 composições, constatamos que 107 letras (44,6%) tratam do amor, da mulher ou da relação homem-mulher. Em 104 dessas 107 letras, o eu poético se apresenta na primeira pessoa; nas 3 restantes, na 3ª pessoa (...)”. A partir disto, eles equivocadamente concluem: “Ora, essas 104 letras na primeira pessoa correspondem a cerca de 43,5% do *corpus* de 240 composições por nós pesquisado, o que, a nosso ver, confere aos textos de Noel sobre o amor um caráter significativamente autobiográfico” (CARVALHO & ARAUJO, 1999, p. 15); ou ainda em afirmações para as quais não oferecem evidências

e que partem mais da incapacidade dos autores de emitirem um juízo imparcial sobre seu objeto: “É *indiscutível* que Noel Rosa deu status de poesia às letras de seus sambas” (CARVALHO & ARAUJO, 1999, p. 117, grifo nosso); a esta afirmativa, retorquiríamos: é *claro* que é *discutível* se Noel Rosa conferiu status de poesia à canção popular, é esta justamente a empreitada a que nos propusemos nesta tese. Fechemos as citações da frágil argumentação desses autores, ao comentarem uma afirmação de Affonso Romano de Sant’Anna, segundo o qual as canções de Noel estariam no mesmo diapasão das propostas modernistas, haja vista sua linguagem brasileira e coloquial. Os autores fazem uma ressalva quando Sant’Anna diz que esse procedimento de Noel teria sido “instintivo” (e não intencional), defendendo-o da seguinte maneira:

A ressalva cautelosa representada pelo advérbio “instintivamente” não tira de Noel o mérito de ter sido o nosso primeiro poeta-compositor modernista ou, pelo menos, com fortes tendências modernistas (...) o samba de estreia, o moderníssimo [note-se o superlativo] “Com que roupa?”, definia desde logo, em termos linguísticos e poéticos, a que viera o seu autor. Viera para renovar, para criar uma linguagem poético-musical diferente, com fisionomia brasileira e nacional. Nada mais modernista. Nada mais Noel.” (CARVALHO & ARAUJO, 1999, p. 118).

Os autores parecem estar defendendo Noel *contra* os poetas da série literária, como se estivessem competindo pela primazia num terreno comum, quando na verdade eles, apesar de compartilharem algumas noções (defesa de uma língua brasileira, emprego de coloquialismos, etc), tinham espaços de circulação distintos.

Que não haja dúvida, conhecemos o valor de Noel Rosa, alguns dos quais muito bem apontados por esses mesmo autores: originalidade de composição, por exemplo, na utilização de números em suas rimas (“Rio, sete de setembro de trinta e um”, em “Cordiais Saudações”; “Telefone ao menos uma vez / para 34-43-33”, em “Conversa de Botequim”); papel como cronista do cotidiano (quase toda sua obra serviria como exemplo); canções feitas em forma de diálogo (a já citada “Conversa de botequim”), técnica que, aliás, seria assimilada mais tarde por Paulinho da Viola (“Sinal Fechado”) e Chico Buarque (“Meu caro amigo”), entre outros; canções em forma de carta (“Cordiais saudações”), etc. Mas, reforçamos, os autores insistem em levantar qualidades “sérias” nas canções de um compositor cuja principal arma era o deboche; parecem questionar o fato de Noel não ter ainda sido agraciado com uma edição de suas obras completas pela Editora Nova Aguilar, quando o maior desejo do autor de “Três apitos”, segundo seus principais biógrafos, Máximo e Didier, era o de ouvir suas canções entoadas e

assoviadas nas ruas, isto é, absorvidas e postas em circulação pelo público, e não silenciadas em estantes.

Marília Trindade Barbosa e Arthur de Oliveira Filho adotam postura semelhante em *Cartola, os tempos idos*. Ao tentar defender esse ícone da música popular, apelam para os argumentos errados:

Quem nasceu Pixinguinha, não vai ser Armstrong. E Cartola nasceu na pá errada, na pá dos pobres, na pá dos negros, na pá dos excluídos. Um príncipe aprisionado num corpo de sapo. Parecendo preconceituosa, a afirmação é pura verdade. Ah, Deus, se Cartola tivesse nascido em Ipanema-RJ, com a cor da pele e o rosto perfeito de Tom Jobim, quando jovem, se tivesse estudado música com grandes professores, se tivesse uma irmã de olhos azuis... Não eram só as rosas que iam falar, não, minha gente. Era o jardim inteiro. (BARBOZA & OLIVEIRA FILHO, 2003, p. xv-xvi).

A passagem dispensa comentários. E, à revelia dos seus autores, apenas deixa evidente o seu próprio preconceito, para com a pobreza, a raça negra, a cultura popular. Esse desejo de “elevar” o compositor popular à condição de poeta parece só reforçar o preconceito, como se para ser um grande artista, ele devesse obrigatoriamente se filiar à linhagem erudita. Outros trechos do livro sublinham esse equívoco: “Sem ter estudado música, foi músico genial, como disse Villa-Lobos! (...) Sem ter estudado literatura, foi poeta maior, como afirmou Carlos Drummond de Andrade!” (BARBOZA & OLIVEIRA FILHO, 2003, p. xvii).

Para que não cansemos o leitor, citemos apenas a grosseira comparação que os autores estabelecem entre a letra do samba “Por que vamos chorando”, de Cartola, com os versos finais de “Navio Negreiro”, de Castro Alves. Barboza e Oliveira Filho parecem obcecados com a noção de erro/acerto gramatical, defendendo algumas licenças poéticas empregadas por Cartola, como as rimas de singular com plural, o que é revelador do desconhecimento de teoria da poesia por parte daqueles autores. De resto, deixamos ao leitor quaisquer conclusões a partir da leitura de ambos os fragmentos:

<p>Por Deus, não posso entender Por que vamos chorando Se os nossos cicerones São aves cantando Lateralmente as flores Deitam aroma sorrindo E ouço da Natureza Que sejam bem-vindas</p> <p>O vento de quando em quando Num sussurro ameno Obriga toda a floresta A nos fazer acenos</p>	<p>Fatalidade atroz que a mente esmaga! Extingue nesta hora o brigue imundo O trilho que Colombo abriu nas vagas, Como um íris no pélago profundo! Mas é infâmia demais!... Da etérea plaga Levantai-vos, heróis do Novo Mundo! Andrada! Arranca esse pendão dos ares! Colombo! Fecha a porta dos teus mares!</p>
--	--

<p>É um festival de alegria Que me ponho a imaginar Não sei se devemos rir Ou chorar. (CARTOLA, “Por que vamos chorando”)</p>	<p>(CASTRO ALVES, “Navio Negreiro”)</p>
---	---

Mesmo admitindo que só alguns compositores populares de feitio mais intelectualizado teriam seu lugar garantido como objeto de interesse dos centros de estudos literários, ainda assim temos o problema de que esses pesquisadores, por desconhecimento do instrumental teórico que lhes permitiria analisar o suporte musical da canção, preferem ignorar esse aspecto, voltando-se exclusivamente à letra. O próprio Chico Buarque sai em defesa da distinção entre letra de canção e poema da série literária, quando explica a diferença entre escrever uma canção sozinho e escrevê-la em parceria, ou seja, compor uma letra para uma melodia pré-existente:

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.

Chico protesta contra a prática de se conferir um tratamento de poemas (da série literária) às suas letras, hajam vista as diferenças que ele mesmo aponta entre o processo de composição de (i) um poema, (ii) uma canção, em que um mesmo autor é responsável por letra e música, e (iii) uma canção composta em parceria, em que um dos parceiros é responsável por escrever uma letra para uma melodia preexistente. Ao questionar a equação poeta=cancionista, mesmo em se tratando de um letrista como ele, Chico Buarque nos dá a dimensão do equívoco, ou no mínimo do reducionismo que é fazê-lo no caso de autores “semi-eruditos”, no dizer de Tatit, ou mesmo simplesmente populares. Mesmo que se tenha uma letra de canção fornida dos mesmos elementos que valorizam o poema da série literária (tratamento de linguagem, sugestões imagéticas e

fônicas, originalidade do tema, etc.), ainda assim estaremos diante de um gênero de natureza distinta, e que por conseguinte merece tratamento e metodologia de análise específicos.

De tudo que foi exposto, chegamos ao ponto que pretendemos defender. A elaboração de um modelo de análise da canção popular que, mesmo lançando mão de alguns critérios e técnicas oriundas da teoria literária e da teoria musical tradicionais, leve em conta a natureza *sui generis* desse objeto. E mais: que delimite adequadamente o objeto “canção”, pois ele também é multifacetado. Não se pode usar as mesmas ferramentas para mensurar as qualidades (ou ausência delas) em se tratando, por exemplo, de (i) uma modinha do século XVIII (aliás, por cobrar de uma letra de modinha os procedimentos de um poema da série literária Caldas Barbosa foi tão criticado pelos historiadores da literatura); (ii) um choro de difícil execução, como “Apanhei-te, cavaquinho!”, de Ernesto Nazareth; (iii) “Lua Branca”, (iv) “Atraente” (polca bem saltitante, verdadeiro convite à dança) e (v) “Ó abre-alas”, primeira marchinha de carnaval, todas de Chiquinha Gonzaga; (vi) um *jingle* que não seja mera música comercial descartável, mas que seja daqueles memoráveis, como “As pílulas de vida do doutor Ross”, ou “Quem bate? É o frio...”, ou “Varig, Varig, Varig”; (vii) um samba que foi sucesso no carnaval de 1931, como “Com que roupa?”, de Noel Rosa; (viii) uma canção sobre desventuras amorosas (mais conhecidas como “dor-de-cotovelo”), e que encontram em “O Ébrio”, de Vicente Celestino, seu exemplo mais desbragado, quase (?) uma caricatura; (ix) uma canção de protesto, como “Pra não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré; (x) “Festa de arromba”, de Erasmo Carlos; (xi) “Travessia”, de Milton Nascimento e Fernando Brant; (xii) “Águas de Março”, de Tom Jobim; (xiii) “Televisão”, dos Titãs; (xiv) “Festa”, de Ivete Sangalo; (xv) “Minha eguinha pocotó”, de MC Serginho.

Traçando um paralelo com as muitas vertentes de obras literárias, seria igualmente descabido ignorarmos as distinções de elaboração e de público presumido que diferenciam obras como: (i) *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões; (ii) um dos poemas satíricos de Gregório de Matos; (iii) um poema lírico ou (iv) sacro desse mesmo autor; (v) um sermão do Pe. Antônio Vieira; (vi) as *Cartas Chilenas*, de Tomás Antônio Gonzaga, aliás, “Critilo”; (vii) o poema “I-Juca Pirama”, de Gonçalves Dias, dentro do projeto nacionalista que se seguiu a 1822; (viii) o poema “Navio Negreiro”, de Castro Alves, poeta engajado com a causa abolicionista; (ix) um folhetim do século XIX que, ao contrário de *Memórias de um sargento de milícias*, por exemplo, não tenha entrado

no cânone literário, desaparecendo nas hemerotecas públicas (e/ou no olvido) tão logo sua função de entreter as senhoras e senhoritas tivesse sido cumprido; (x) os manifestos “Pau-Brasil” e “Antropófago” de Oswald de Andrade, ou os poemas-piada desse autor; (xi) os romances de José Lins do Rego; (xii) os poemas de João Cabral de Melo Neto; (xiii) a Poesia Marginal; (xiv) um gibi da Turma da Mônica; (xv) *Diário de um mago*, de Paulo Coelho.

Parece ser a função a que se destina, ou o efeito pretendido, o elemento que diferencia tão radicalmente as obras supracitadas. E de acordo com o contexto, ou do efeito que se espera da obra, esse texto, seja ele canção ou obra literária, desempenhará, melhor ou pior, sua função. Apesar de a maioria dos exemplos literários citados no parágrafo anterior seguirem alguns princípios de composição que são valorizados na área da literatura erudita (embora mesmo esses critérios sejam flutuantes, de acordo com a Escola do dia), não se pode desconsiderar as motivações e o papel que cada obra dessas cumpriu, ou pretendeu cumprir, em sua época. Assim, a Camões interessava exaltar o povo português; a Gregório de Matos, ou cantar a beleza da amada, ou exaltar a Deus, ou insurgir-se contra os poderosos de sua época; Vieira pretendia converter os leitores à fé católica; Gonzaga, ora desejava tecer versos líricos a Marília, ora denunciar abusos de poder, ridicularizando os mandatários das Minas dos setecentos; Gonçalves Dias, retratar o nativo, mas ainda preso a uma óptica europeizante; Castro Alves, entre outros projetos, desejava conquistar adeptos à causa abolicionista; para o autor de um folhetim, a função da obra seria, talvez, bastante prosaica: pagar as suas contas; além disso, e se possível, entreter suas leitoras; Oswald queria pôr em outras bases o conceito de poesia e resgatar um sentimento nativista; para Zé Lins, inicialmente, a literatura foi um modo de prestar uma homenagem a seu avô, conforme se sabe do projeto inicial de *Menino de engenho*, em que relataria com cores nostálgicas sua infância no interior da Paraíba; pouco a pouco esse relato foi se ficcionalizando, e acabou engendrando todo um ciclo de romances (da cana-de-açúcar); para João Cabral, interessava burilar a palavra, moldando-a qual escultura, manejando-a como lâmina; ocasionalmente, utilizava-se da literatura para fins mais explicitamente políticos, como em *Morte e Vida Severina*; os poetas marginais, por sua vez, se valeram da literatura (e do mimeógrafo) como forma de insurreição contra o poderio das editoras (isto é, da voz oficial), mostrando que, mesmo excluídos do *mainstream*, poderiam dar vazão ao seu inconformismo pela palavra; para Maurício de Souza, a letra impressa visa a entreter o público infantil (mas não apenas), não se furtando seu autor (e sua equipe) de polvilhar

as aventuras com pitadas moralizantes aqui e acolá; para Paulo Coelho, a literatura talvez lhe conceda a chance de ser o arauto de uma nova ordem pseudofilosófica. Ou talvez ele objetive, simplesmente, obter um bom retorno financeiro.

Aplicando a mesma lógica funcional para os exemplos musicais citados mais acima, a modinha do século XVIII apelaria à sensibilidade das damas nos salões aristocráticos; na segunda metade do século XIX, um choro de difícil execução proporcionaria ao executante e ao público um prazer de outra ordem, provocando menos (ou nenhum) enlevo ou introspecção reflexiva, e mais admiração pela destreza do instrumentista; “Lua Branca” comoveria sua platéia, “Atraente”, com seu compasso binário, arrastaria os pares irresistivelmente para o meio do salão, e “Ó abre-alas” seria entoada como hino – como o foi – pelo cordão “Rosa de Ouro”, no Carnaval de 1899. Os *jingles* ficariam “martelando” na mente dos consumidores, levando-os a adquirir os produtos anunciados; os sambas de Noel nos trariam um sorriso aos lábios (mas apenas em alguns casos isolados uma reflexão mais aprofundada); “O Ébrio”, de Vicente Celestino, desencadearia reações distintas de acordo com a faixa etária, o estado emocional e o nível de refinamento estético do ouvinte. As reações a “O Ébrio”, poderiam variar, desde *co-mover* o ouvinte até às lágrimas, provocar uma crise de riso ou, no limite, levá-lo ao suicídio; “Pra não dizer que não falei das flores” se tornaria hino de uma geração, como de fato aconteceu, esvaziando-se assim que seu agente motivador – a repressão militar – arrefecesse; “Festa de arromba”, sem nenhuma preocupação de ordem política e nenhum remorso por sua “alienação”, serviria somente para embalar os “brotos” nos “bailinhos” regados a *cuba libre*; “Travessia”, de Milton Nascimento e Fernando Brant nos arrebataria pelo timbre vocal de seu intérprete, e pelos procedimentos já poéticos de seu jovem letrista; “Águas de Março” causaria o mesmo efeito no ouvinte, graças ao timbre vocal cristalino, à afinação perfeita mesmo diante de tantos saltos intervalares e à interpretação brejeira de Elis Regina e pela concisão da letra de Tom, a esta altura (1974), já mestre incontestável; o tom crítico de “Televisão”, dos Titãs, não seria percebido por uma boa parcela de seu público ouvinte, assíduos telespectadores da Rede Globo e congêneres; “Festa”, de Ivete Sangalo, poderia ser trocada por qualquer outra de suas canções (ou de qualquer outro intérprete de Axé Music) num ambiente de carnaval de rua em Salvador (ou em qualquer estádio de futebol brasileiro ou em qualquer cidade litorânea do Brasil), pois qualquer uma delas forneceria o clima perfeito para a integração do numeroso público com a cantora, incluindo coreografias e, quem sabe, algum romance sazonal; e quanto aos *funks*, são,

como diz a letra de um deles, “som de preto, de favelado, mas quando toca ninguém fica parado”. Ou seja, constituem o gênero marginalizado social e esteticamente neste início de século XXI, assim como o maxixe o fora no final do século XIX (as damas eram proibidas de executar maxixes de Chiquinha Gonzaga ao piano – por isso as partituras traziam outras identificações de gênero, como “tango brasileiro”, por exemplo). Por isso o *funk* (assim como o lundu e suas “umbigadas”, no século XVIII), sendo o gênero porta-voz daqueles que são culturalmente marginalizados, esforça-se por cumprir sua função de chocar a estética dominante.

Resumindo: tanto os gêneros literários como, para o que mais nos interessa nesta argumentação, os gêneros e subgêneros da música popular, são norteados por *funções* distintas, e perseguem *efeitos* variados em públicos diferenciados. Valoriza-se um soneto pela sua adequação a uma forma preexistente; valoriza-se um poema-piada de Oswald de Andrade por sua liberdade formal; enxergar respeito à métrica em Oswald ou procurar irreverência num soneto sacro de Gregório de Matos é o mesmo que procurar características poéticas nas letras de canções quando tomadas em seu conjunto, indiscriminadamente. É evidente que há aquelas em que essa qualidade se revela, mas este não pode ser seu único critério valorativo. E mesmo quando uma letra de canção oferece uma qualidade literária, há que se analisar essa letra não em silêncio, pois que o *efeito* pretendido pelo seu autor não previa essa hipótese, mas executada sobre um suporte musical. Ainda neste aspecto, não sobre qualquer suporte musical, nem na voz de qualquer cantor. As explicações de Philip Tagg sobre “musema” nos trarão esclarecimentos neste sentido.

A exposição acima evidencia que a música popular é uma disciplina relativamente recente no âmbito acadêmico, e como tal enfrenta dois problemas: (i) a conquista de aceitação e credibilidade em face de outros domínios do conhecimento já consolidados e (ii) o estabelecimento de um método de investigação apropriado ao seu objeto. Antes de se sugerir a adoção das ferramentas de análise da teoria musical tradicional, é bom lembrar que, em se tratando da música popular ocidental, existem distinções radicais que nos impedem de transplantar esse modelo de análise sem que ele sofra mudanças severas. Por exemplo, ao contrário da música erudita, a música popular ocidental do século XX (i) é concebida para distribuição em massa a grupos de ouvintes heterogêneos, (ii) é *armazenada e distribuída em forma não-escrita* e (iii) só entra em

circulação ao se tornar *commodity*, isto é, um bem de consumo¹⁰ (TAGG *apud* MIDDLETON, 2003, p. 75). Desenvolvendo a segunda justificativa, Philip Tagg argumenta que a notação tradicional não deve ser a principal ferramenta do analista de música popular:

(...) ainda que a notação seja um ponto de partida viável para a maior parte das análises musicais, e lembrando que foi a única forma de armazenamento por mais de um milênio, a música popular, pelo menos em suas configurações afro-americanas, não é concebida para ser armazenada ou distribuída sob forma notacional, sendo um grande número de importantes parâmetros de expressão musical ou difíceis ou impossíveis de serem codificados pela notação tradicional (TAGG *apud* MIDDLETON, 2003, p. 75. Trad. nossa).

Ao confrontarmos a música popular com a poesia – o outro pólo de nossa comparação –, salientamos como um dos principais traços diferenciadores, de uma mirada sociológica, o fato de a música popular ser geralmente fruída coletivamente (ou permitir essa fruição), ao passo que a poesia literária é quase sempre destinada a uma fruição individual (excetuado o caso em que é declamada). Levando em conta seus elementos estruturais, a distinção que imediatamente nos salta aos olhos é o já citado caráter híbrido da canção (letra e música), que normalmente se materializa através da performance de um artista (corpo) e do som (deslocamento do ar em ondas sonoras que nos chegam aos ouvidos, sendo então decodificadas). O poema também possui a sua dimensão material (letras impressas na folha) e psíquica (decodificação desse material e construção de imagens mentais e sugestões fonostilísticas, que quase sempre são elaboradas em nosso ouvido interno), mas, como se vê, o itinerário do material para o psíquico é distinto, em cada caso.

Um dos objetivos a que nos propusemos, neste trabalho, foi o de tentar apresentar um modelo de análise da canção popular – principalmente no que se refere ao suporte musical – que fosse acessível aos estudiosos que se interessassem pelo tema, sem que isso significasse, como vem acontecendo, prescindir completamente de considerações acerca da música e concentrar todos os esforços da análise das letras, por uma limitação desses mesmos pesquisadores em questões de teoria musical.

De Mário de Andrade aos pesquisadores do *blues*, está claro que o modelo de análise musical tradicional, que remonta ao século XIX, não dá conta de abarcar a especificidade do que aconteceu no terreno da música popular, principalmente depois do advento do som gravado (1877), o que mudou completamente a relação entre intérprete-

¹⁰ Esta é uma noção que vem sendo derrubada na era dos sites de compartilhamento de arquivos.

ouvinte, agora mediada pelos avanços tecnológicos (cilindro, disco de 78rpm, compacto, LP, cassete, CD, MP3, download de músicas pela internet) e pela possibilidade de *registro fiel e distribuição em massa de música não-transcrita*.

Além desse argumento para uma mudança de paradigma, Philip Tagg arrola mais alguns: (i) o grande aumento na fatia percentual que a música ocupa no orçamento do homem ocidental (mesmo depois da era de compartilhamento de arquivos pela internet; lembremo-nos que o disco/CD, agora em fase de desaparecimento, por causa das vendas em queda livre, era um artigo inexistente até o início do século XX); (ii) o desenvolvimento de um ruído de fundo contínuo na era industrial (ar condicionado, ventilador, geladeira, automóvel, etc.)¹¹, que se reflete, por exemplo, nas batidas insistentes e cadenciadas da música com pulso regular; e (iii) a aceitação quase unânime da música popular de base afro-americana como espécie de *língua franca* da expressão musical no ocidente.

Analisemos somente um desses fatos que mudaram por completo o caráter da música ocidental de 100 anos para cá e veremos como as ferramentas de análise da música tradicional não conseguem abarcar esse objeto. Os avanços tecnológicos se tornaram, a partir dos anos de 1960-70, a mola propulsora de discos considerados “ponta-de-lança” (como os LPs *Sgt. Pepper*, dos Beatles; *Dark Side of the Moon*, do Pink Floyd; ou *A Night at the Opera*, do Queen, dentre outros), obras cuja genialidade de composição só podia ser materializada no vinil por meio dos recursos tecnológicos oferecidos pelo estúdio de gravação. Assim como a Poesia Concreta explorou o suporte em que os poemas eram veiculados – a página impressa, e neste caso, a página até mesmo como objeto tátil, como *origami* – esses discos exploravam os recursos que o suporte tinha a oferecer no processo de composição da obra.

Realmente, a teoria musical tradicional não poderia prever os desdobramentos que o processo de gravação sonora acarretaria para o crítico musical, e de fato ela não apreende a especificidade desse *corpus* em constante mutação. Mesmo assim, existem ferramentas de análise que a teoria musical ocidental nos legou que são perfeitamente aplicáveis à nossa pesquisa, e que utilizaremos quando oportuno.

Mas sendo nosso propósito explorar novos modelos de análise, iremos, neste capítulo, apresentar algumas propostas de abordagem da canção popular. Começaremos

¹¹ A esse respeito, conferir o pioneiro trabalho de R. Murray Schaffer, *A afinação do mundo* (Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: UNESP, 2001), em que propõe o conceito de *soundscape* (paisagem sonora), investigando como ela foi se transformando no decorrer da história.

por considerações um tanto gerais, mas que se ajustam muito bem à nossa discussão, formuladas por Simon Frith acerca do papel das letras de canções. Frith discorre também sobre outros elementos que concorrem para que a realização da música popular, como a voz e a performance.

A partir daí, faremos uma exposição de três modelos já existentes para a análise da canção popular: primeiramente o de Philip Tagg, com o conceito de “musema”, que, inspirado em outras “unidades expressivas mínimas”, como fonema, morfema, lexema, semantema, etc., é definido como a mínima unidade expressiva em um enunciado musical.

A seguir, trataremos do modelo desenvolvido por Luiz Tatit e da noção de eficácia da canção. Enfatizando a linha melódica como elemento musical responsável pela identidade da canção, Tatit elabora um diagrama para a análise de trechos musicais e estabelece três grandes modalidades de persuasão do ouvinte (figurativização, passionalização, tematização). Estas serão tratadas com alguns exemplos.

Finalmente, apresentaremos os resultados das investigações desenvolvidas por Gabrielsson e Lindström sobre as implicações emocionais das diferentes estruturas musicais, com uma ênfase especial à contribuição de uma pesquisadora por eles mencionada, Hevner, que formula um interessante quadro de adjetivos para tentar uma correspondência entre elementos musicais e estados emotivos.

Como um apêndice, retomaremos essa noção da função a que se presta determinada manifestação musical, conforme apresentada na abertura deste capítulo, e recorreremos a um modelo de análise proposto pelo sociólogo Paul Friedlander.

3.1 Simon Frith: Por que as canções têm letras?

Dos muitos escritos de Frith sobre a música popular, centrar-nos-emos em um capítulo de seu livro *Music for pleasure* e em três capítulos de *Performing rites: on the value of popular music*, tecendo, a partir deles, algumas considerações¹². Embora Frith não nos ofereça um método de análise da maneira sistemática, como Luiz Tatit o faz, ele toca na espinhosa questão do juízo de valor, central para nosso trabalho,

¹² Os capítulos a que nos referíamos são: em *Performing Rites*, “Songs as texts”, “The Voice” e “Performance”. Em *Music for pleasure*, “Why do songs have words?”. As informações sobre essas obras constam na seção “Referências”.

principalmente quando defende a distinção entre o poema e a letra de canção, sem que isso implique uma divisão hierárquica.

Simon Frith inicia suas considerações afirmando que, ao ouvirmos uma canção, ouvimos, ao mesmo tempo, *palavras*, que são uma fonte semântico-interpretativa; *retórica*, que são essas palavras sendo usadas de uma maneira especialmente elaborada (neste caso, musical); e *vozes*, que por si sós já carregam implicações de sentido. Sendo assim, o autor está provavelmente correto ao afirmar que “(...) a análise da letra de canção não envolve apenas palavras, mas *palavras em performance*” (FRITH, 1996, p. 166. Grifo nosso).

Frith relembra a função mnemônica de se cantar palavras, uma necessidade que foi eliminada com o advento da imprensa, mas que voltou na era do surgimento e disseminação da canção popular urbana, i.e., a partir do final do século XIX. Com efeito, ao nos lembrarmos de uma canção, é quase impossível pensarmos na letra dissociada da melodia. Ao se indagar qual o sentido de se *cantar* palavras, ou qual a diferença entre se enunciar palavras por meio da fala normal ou fazê-lo por meio de um suporte musical, o autor sugere que “(...) cantar palavras é elevá-las de algum modo, torná-las especiais, conferir-lhes uma nova forma de intensidade” (FRITH, 1996, p. 172).

Mas ao cantar palavras, nós impomos a elas obediência a regras às quais elas não estão “habitadas”, no seu uso cotidiano de conversação. Na canção, as palavras têm de se moldar a um quadro melódico e rítmico; enquanto todos nós, mesmo os mais tímidos, dominamos as palavras para fins de comunicação normal, a experiência de cantá-las nos torna vulneráveis. Daí a natural insegurança de se cantar (ou falar) em público ou, por outra, daí o fascínio exercido por aqueles que o sabem fazer com propriedade.

A junção de palavras e música oferece vários desafios ao compositor. Frith lembra, por exemplo, que um padrão determinado pela sintaxe nem sempre é adequado à música; ou ainda, uma palavra que deve ser destacada na enunciação para que seja enfatizada semanticamente nem sempre está posicionada num trecho da melodia que seja revestido desse destaque; ou, ainda, nem sempre o “som” de uma palavra é musicalmente atraente. A tarefa do cancionista será contornar essas dificuldades.

Naturalmente que, dependendo do gênero de canção, as estratégias de adequação entre letra e música trilharão caminhos diversos. À guisa de ilustração, temos o *rap*, que deriva dos rituais de insulto e que encontra um exemplo brasileiro na música dos repentistas. Esses gêneros se aproximam mais da fala cotidiana, por sua enunciação

contínua e ágil, ainda que obedecendo a padrões de rima e métrica. Na outra ponta do espectro, temos as canções em que, longe de se pretenderem simulacros da fala, as palavras são enunciadas em vogais distendidas que cobrem tessituras melódicas amplas. As composições que tratam de lamentos, em especial as disjunções amorosas, tendem a adotar esse artifício.

Se cantar palavras é enquadrá-las de uma maneira especial, imprimi-las num livro surte igual efeito, pois em ambos os casos a palavra reclama para si um olhar interpretativo diferenciado. Citemos um exemplo brasileiro. No início da década de 1980, a editora Abril lançou, em sua coleção “Literatura Comentada”, fascículos dedicados a Noel Rosa, Caetano Veloso, Chico Buarque de Holanda e Gilberto Gil. A inclusão de compositores da Música Popular Brasileira numa série em que figuravam expoentes das tradições literárias portuguesa e brasileira, de Luís de Camões a Cesário Verde, de Gregório de Matos a Castro Alves, sinalizava talvez uma abertura paradigmática do conceito de literatura, uma tentativa de se legitimar, na esfera acadêmica, a obra desses compositores. A ordem de publicação desses volumes parece confirmar esse critério: primeiramente, em 1980, foi lançado o volume dedicado a Chico Buarque, possivelmente por ser considerado, dentre os quatro compositores, aquele dotado de maior qualidade estritamente poética, de modo a justificar sua inserção numa série dedicada à publicação de textos literários; a seguir, Caetano Veloso, em 1981. Finalmente, Gilberto Gil e Noel Rosa, em 1982. Sublinhemos que os quatro artistas tiveram contato com a cultura universitária, ainda que apenas Gilberto Gil tenha se graduado (em Administração de Empresas). Noel Rosa (Medicina), Chico Buarque (Arquitetura) e Caetano Veloso (Filosofia) abandonaram seus cursos.

Nossa hipótese é a de que a publicação de letras de canção em livro se pretende um gesto de legitimação, ainda mais em se tratando, como no caso supracitado, de uma coleção consagrada a autores literários. Mas, como vimos frisando, não apenas essa inclusão, se se pretende homenagem, é equivocada – pois a canção popular não precisa ser legitimada pela poesia literária –, como do ponto de vista da estrutura híbrida da canção ela mutila a obra.

O poema literário, forjado para ser fruído na página, outorga ao leitor maior liberdade, em termos de som, ênfase em determinadas palavras, ritmo de leitura do que se ele fosse declamado (e, claro, muito maior liberdade do que uma canção que se ouve, onde elementos como velocidade, ênfase, entoação, acento, inflexão, etc. já estão definidos). À medida que lemos um poema, refletimos sobre ele; voltamos aos versos

que não compreendemos bem, inferimos associações de sons, imagens e ideias. Enfim, interpretamo-lo de acordo com nosso “repertório” e treinamento, e segundo o nosso “ritmo”. Numa performance, seja de um poema declamado ou, no que nos interessa em particular, de uma canção, não dispomos dessa liberdade. Somos obrigados a seguir o fluxo enunciativo da canção, e só podemos fazer inferências *a posteriori* (muitos de nós, co-movidos muito mais pelo substrato rítmico-harmônico-melódico que lírico, não nos ocupamos com essa análise).

Se isso parece raro, basta pensarmos na enorme massa de ouvintes que consome canções em idiomas que não lhes são familiares, e que se não fruem o elemento lírico, absorvem os demais elementos da composição. Nos casos em que a letra é ininteligível, ou por ser cantada num idioma estranho, ou pela velocidade e dificuldade de compreensão, a voz se converte em instrumento – é significante sem um significado *stricto sensu*, verbal, mas certamente desencadeia um efeito, e terá um significado mais atrelado ao emocional (expresso pelo timbre, melodia e outros elementos sonoros) que pelas associações verbais. Aliás, como afirma Frith, os poetas (assim como os cancionistas) não são os únicos a explorarem a sonoridade das palavras: sabemos identificar um pregador, ou um sedutor, ou um político só pela entonação, mesmo sem compreender as palavras.

Um excelente exemplo disto são as composições de Wim Mertens, músico belga de vanguarda, cujas linhas vocais não são apenas ornamentações melódicas de tipo melismático (tipicamente constituídas por vogais que oscilam), mas por formarem sílabas que, embora não pertencem a nenhum idioma, passam essa impressão ao ouvinte¹³. Lawrence Kramer resume esta ideia, ao dizer que há

(...) ocasiões em que a canção se torna profundamente comovente, não por ser uma fusão expressiva de texto e música, mas como uma manifestação da voz que canta, apenas a voz, independentemente do que canta. O texto, nessas ocasiões, não importa – é até melhor que permaneça ignorado; a canção aqui trabalha não pelo que significa, mas pela presença material dos significantes (...) (KRAMER, 2002, p. 52. Trad. nossa).

Voltemos ao caso de cancionistas célebres cujas canções são publicadas em letra impressa (às vezes publicadas como “poemas”). Suponhamos que o editor pretendesse não fazer o elogio do cancionista chamando-o de poeta, mas tão-somente, e de forma bem-intencionada, franquear ao ouvinte-leitor o acesso às palavras das canções com o

¹³ Conferir, no CD anexo, composição de Wim Mertens, “Naviamente”, que ilustra este comentário (pasta 2, faixa 14).

tempo necessário para elaborar uma reflexão estética a partir desse material (coisa que no fluxo contínuo da canção é muitas vezes difícil, a menos que a escutemos várias vezes e com a atenção voltada à letra). Mesmo assim, veremos que uma enorme quantidade de letras não terá nenhum atrativo como textos para serem lidos, justamente porque sua força reside na conjunção com seu suporte musical.

Frith se posiciona sobre este assunto indagando: “Olhe para a letra de uma canção numa página. De quem é a voz que está lá?”. Se já conhecemos a melodia, provavelmente a voz do cantor que a interpretou; no caso de um poema, normalmente a nossa própria voz, ou nenhuma voz. Mas a canção não é interpretada apenas pela voz do cantor; ali também estão as “vozes” dos instrumentos, cada uma com sua identidade. Neste sentido, e conforme já assinalado, temos de entender a voz não apenas como “portador de significantes verbais”, mas como um instrumento.

Mesmo assim, na prática é muito difícil perceber a voz como um instrumento “sem palavras”, isto é, apenas provido de linguagem não-verbal, como os demais instrumentos. Edward Cone, citado por Frith, chega ao ponto de afirmar que mesmo no estilo vocal *scat*, em que não se enunciam palavras, mas apenas sílabas desprovidas de significado verbal, ainda assim a percebemos como uma língua que não entendemos, ou como sons que são enunciados daquela forma deliberadamente pelo cantor. A voz que canta – esclarece Frith – é portadora não apenas de palavras “com significado”, mas de “gestos”. A questão central – e nisso reside a distinção básica entre poema e letra de canção – não é o significado verbal (palavras) ou ausência dele (substrato musical), mas inter-relação entre eles, com as tensões e potencialidades expressivas daí resultantes. Ao fim e ao cabo, e seguindo na reflexão de Cone, a voz ocupa um lugar de centralidade no tecido da canção, haja vista a posição de destaque do vocalista (ou, em outros tempos, *crooner*) nos conjuntos musicais, ou expressões como “ela se acompanhou ao piano” (e não “ela se acompanhou nos vocais”, o que dá a entender que a voz do intérprete equivale, em alguma medida, ao seu próprio eu).

Transcrever uma letra de canção num livro para que seja lida como um poema, deixando de lado todas as implicações das várias “vozes” musicais (em seu sentido lato) encerra, portanto, um duplo impasse: sacrifica-se toda essa riqueza polifônica; e, mesmo que se queira compensar essa perda com a abertura interpretativa que a palavra “nua” nos oferece, ela já está por demais atrelada ao componente musical, de modo que essa liberdade não funcionará como funcionaria em um poema.

Segue-se um ponto importante: musicar poemas tampouco terá efeito cumulativo, uma vez que as palavras “em letra impressa” já detêm os elementos expressivos que lhe permitem a classificação como “poemas”. Um compositor pouco talentoso poderá conferir a um poema já existente um suporte musical que não resulte num todo harmonioso (falamos aqui não apenas no sentido musical, mas dessa adequação entre letra e música que está no centro das preocupações do cancionista). Na melhor das hipóteses, o poema, antes material “aberto”, será enquadrado a apenas uma leitura, uma voz, uma inflexão.

Frith nos informa que boas letras de canção não raramente “[...] carecem dos elementos que fazem a boa poesia [literária]. Ao retirá-las do contexto da performance, elas parecem não possuir quaisquer qualidades musicais ou têm características tão óbvias que se tornam banais” (FRITH, 1996, p. 181-2). Fazemos nossas as palavras de Simon Frith, e que resumem nossa hipótese: “Boas letras de canção não são bons poemas porque não precisam sê-lo.” (FRITH, 1996, p.181).

3.2 Luiz Tatit: estratégias de persuasão do cancionista

Professor Titular do Departamento de Linguística da FFLCH (USP), Luiz Tatit é, dos vários estudiosos de música popular, no Brasil, aquele que melhor sistematizou um modelo de análise desse objeto. Dos seus vários livros publicados, centramo-nos em três, que trabalham de forma mais detida nesse modelo (*A Canção, O Canticista, O Século da Canção*), ainda que sem mergulhar nos meandros da semiótica greimasiana, (sua especialidade, explorada nos livros *A semiótica da canção* e *Musicando a semiótica*) mas cujo detalhamento prejudicaria nossa intenção de fornecer ao estudioso que se interessa pela análise de canções um modelo acessível. De resto, excluímos de nosso raio de interesse o volume *Análise semiótica através das letras*, em que, em nossa opinião, o autor retrocede, ao se debruçar apenas à mensagem linguística das canções, prescindindo de seu suporte musical.

Em seu primeiro livro, *A Canção* (1986), Tatit lança as bases de seu modelo para análise da canção popular. Partindo do pressuposto de que o estrato musical da canção, ao trabalhar conjuntamente com a letra, pode abrir um vasto leque de possibilidades interpretativas, afirma:

A eficácia da canção popular depende fundamentalmente da adequação e da compatibilidade entre o seu componente melódico e seu componente linguístico. Arranjos

e gravações podem não só intensificar a compatibilidade entre os componentes, como também podem criar outros graus de adequação e outros espaços de compatibilidade, o que aumentaria, por certo, a eficácia da canção (TATIT, 1986, p. 3).

Essa mesma noção de compatibilidade entre letra e música seria o fio condutor de seu livro *O cancionista*, em que, valendo-se de uma imagem bastante didática, compara o compositor popular a um malabarista que tem de equilibrar letra e música.

Fixando-se na melodia – para Tatit, responsável por garantir a identidade da canção – o autor inicia sua formulação pelo conceito de entoação, comparando os fragmentos desordenados e em várias alturas da fala cotidiana com qualquer fragmento *melódico*. A distinção básica que se estabelece, desde já, é que qualquer melodia possui algum tipo de reincidência (diferentemente da fala), “(...) de modo a garantir ao ouvinte uma memória daquilo que já soou e uma antevisão (ou ‘anteaudição’) daquilo que está por soar” (TATIT, 1986, p. 7).

Para analisar essa melodia da voz, o autor elabora um gráfico musical que permitiria ao leitor não familiarizado com a partitura compreender o movimento melódico das canções e o modo como a música, somada à letra, trabalha em prol da *eficácia* da canção. “Eficácia” é aí entendida no sentido semiótico, isto é, trata-se do “(...) êxito de uma comunicação entre destinador e destinatário, cujo objeto comunicado é a própria canção” (TATIT, 1986, p. 3). Ainda sobre seu modelo de transcrição, reconhece algumas limitações (como o fato de ele não indicar a duração das notas), mas ressalta suas qualidades, como a fácil visualização da tessitura e perfil melódico, mesmo para quem não lê música. Para ilustrar, vejamos como funciona esse gráfico, numa transcrição de “Samba de uma nota só” (Tom Jobim), onde é fácil visualizar o jogo especular de letra e música, que se comentam mutuamente.

No gráfico, temos linhas que representam, cada uma, um semitom (lembrando que a escala diatônica ocidental é composta por sete tons e cinco semitons). Como a tessitura (amplitude que vai do som mais grave ao mais agudo), nestas primeiras estrofes de “Samba de uma nota só”, não extrapola o intervalo de oitava (aliás, restringe-se a um intervalo de 5^a), bastará para nosso propósito um diagrama que registre uma nota-base (escolhemos, neste caso, o Si) até sua repetição, uma oitava acima:

Si	
Lá#	
Lá	
Sol#	
Sol	
Fá#	
Fá	
Mi	Eis a-qui es-te sam-bi-nha fei-to nu-ma no-ta só // Ou-tras notas vão en-trar, mas a ba-se é u-ma só
Ré#	
Ré	
Dó#	
Dó	
Si	

Ao passarmos para a estrofe que introduz uma nova nota (“Esta outra é consequência, etc.”), coerentemente muda-se a altura melódica, retornando-se, a seguir, à nota de partida e utilizando-se, no desfecho, uma única repetição da 2ª nota (Lá), como que delimitando a tessitura melódica:

Si	
Lá#	
Lá	Es-ta ou-tra é a com-se-quên-cia do que a-ca-bo de di-zer -cê.
Sol#	
Sol	
Fá#	
Fá	
Mi	Co-mo eu sou a con-se-quên-cia i-ne-vi-tá-vel de vo-
Ré#	
Ré	
Dó#	
Dó	
Si	

Finalmente, na seção seguinte, que funciona como refrão, é introduzida uma pletora de notas que, tendo sido “reprimidas” na primeira parte da canção, espalham-se por todas as alturas melódicas. O gráfico de Tatit contribui para visualizarmos esse movimento, assim como a brusca ampliação na tessitura (que agora é de quase duas oitavas):

Ré#	
Ré	te e-
Dó#	
Dó	Gen- -xis
Si	-ta -te
Lá#	
Lá	Quan- por
Sol#	
Sol	a-
Fá#	
Fá	-í
Mi	que diz -se
Ré#	
Ré	fa- não
Dó#	
Dó	-la -to e qua-
Si	tan- na- ou na-
Lá#	
Lá	-da -da
Sol#	

A seguir, reitera o tema, sendo que modalizado de Lá para Sol, isto é, introduz-se uma novidade, porém em “chão firme” (o tema, já familiar ao ouvinte). Essa mesma sensação de novidade dentro da redundância se repete ao final do verso, pelo novo contorno melódico introduzido em “não deu em nada”:

Dó#	
Dó	li-
Si	
Lá#	ti- -zei
Lá	me u- de
Sol#	
Sol	Já to-
Fá#	
Fá	da es- na-
Mi	-da
Ré#	ca-
Ré	-la -brou em
Dó#	
Dó	no so-
Si	
Lá#	fī- não deu
Lá	-nal na-
Sol#	
Sol	-da não
Fá#	

Entendido o funcionamento do gráfico, passemos à proposta de classificação das melodias por Tatit, que as divide por estratégia de persuasão (leia-se encanto, envolvimento, arrebatamento) do ouvinte, a saber: persuasão figurativa (ou figurativização), passional (passionalização ou modalização) e decantatória (ou tematização). Pelo bem da uniformidade, referir-nos-emos a elas como (i) *figurativização*, (ii) *passionalização* e (iii) *tematização*. Essas três estratégias de convencimento vinculam-se, respectivamente,

- (i) ao parentesco do canto com a fluência do ato de fala cotidiana (que surte efeito de naturalidade, de espontaneidade), espécie de simulacro da locução. Um exemplo ilustrativo é a canção “Sinal Fechado”, de Paulinho da Viola;
- (ii) ao cunho emocional do canção, caracterizado por uma tessitura ampla e pelo alongamento das vogais, simulacro de estados afetivos exacerbados (por exemplo, nas canções “dor-de-cotovelo”, desde aquelas da Era do Rádio à atual música sertaneja);
- (iii) e à repetição de microtemas que facilitam a assimilação do contorno melódico, pelo ouvinte (por exemplo, a melodia reiterativa das estrofes de “Garota de Ipanema”).

Outros exemplos de *figurativização* (onde há aproximação do canto com a fala cotidiana, ou onde se mimetiza um diálogo) são o gênero *rap*, ou canções como “Meu caro amigo” e “Amigo é pra essas coisas” (Chico Buarque) e “Tereza da Praia” (Tom Jobim-Billy Blanco); de *passionalização*, canções populares cuja inflexão vocal se aproxima da ópera (por exemplo, as interpretações grandiloquentes de Vicente Celestino, em que a inteligibilidade do texto pode eventualmente ser sacrificada em favor da expressividade vocal, conseguida pelo alongamento das vogais, em processo inverso à figurativização, onde essa inteligibilidade deve ser preservada acima de tudo); e de *tematização*, as canções que arrebatam o ouvinte pela reiteração de temas *musicais*, pela força de uma linha melódica que “gruda” no ouvido e que o leva a vivenciar um processo de catarse, de epifania (por exemplo, “Carinhoso”, de Pixinguinha; “Samba de Verão”, de Marcos Valle; “Ponteio”, de Edu Lobo). “Garota de Ipanema” também se insere nesta categoria, por causa da reiteração do tema melódico (“O-lha que coi-sa mais lin-da”, etc.) que, de resto, mimetizam o andar da garota rumo ao mar. Neste caso,

assim como em “Samba de uma nota só”, existe uma perfeita compatibilidade entre letra e melodia, que trabalham em prol da eficácia da canção. Note-se que é muito rara a ocorrência de canções onde se dê exclusivamente um desses mecanismos de persuasão, sendo a tendência geral uma situação apenas de dominância figurativa, passional ou temática.

Outro aspecto levantado por Tatit é o da modalização da melodia, que diz respeito a um contorno melódico ascendente, descendente ou linear que vai acompanhando a letra. Como regra geral, tonemas (as terminações de frases melódicas) que descrevem um movimento descendente indicam uma afirmação categórica, ou conclusiva; ascendentes, questionamento ou dúvida; e a manutenção da melodia num registro intermediário, sem que haja resolução nem por meio da dúvida (movimento melódico ascendente) nem da asseveração (descendente) contribuem para estabelecer uma tensão. Novamente, o exemplo citado por Tatit é a canção “Sinal Fechado”, de Paulinho da Viola, em que a falta de resolução melódica reproduz a tensão vivida pelos actantes¹⁴, que esperam o semáforo abrir enquanto travam um rápido diálogo.

3.3 Philip Tagg (“Musemas”)

Selecionamos, deste eminente estudioso da Música Popular vinculado, sintomaticamente, à Universidade de Liverpool, o texto “Analysing Popular Music: Theory, Method, and Practice” (*apud* MIDDLETON, 2000, p. 71-103), em que destrinça o conceito de *musema* e seu método de demonstração, chamado de substituição hipotética. Além do artigo supracitado, colhemos, de modo esparso, materiais de seu site, www.tagg.org, onde há vários escritos sobre seu método de análise da canção popular e seus desdobramentos.

Tagg é um dos defensores da música popular como objeto de investigação acadêmica séria. Para isto, insiste na necessidade de se criarem novos paradigmas de análise haja vista as profundas mudanças ocorridas no panorama da música ao longo do século XX – o século em que a gravação se tornou predominante sobre a música ao vivo, ocasionando um intercâmbio cultural jamais imaginado. Segundo o autor, o modelo de teoria e análise musical do século XIX – que é, grosso modo, aquele

¹⁴ O termo actante (cunhado por Lucien Tesnière e retomado por Greimas) é aqui utilizado na sua acepção comumente usada na semiótica, isto é, aquele que realiza o ato.

ensinado nos conservatórios até hoje – simplesmente não dá conta de abarcar aspectos da música que surgiram no século XX-XXI, como o seu caráter comercial, a música como identidade coletiva, o desenvolvimento de um “som de fundo” mecânico, alto e permanente e seus reflexos como música com pulso regular (pensemos na música eletrônica tipo “bate-estaca” como a *mimesis*, no plano musical, dos sons da era industrial – as composições de Philip Glass, principalmente do disco *The Photographer*, servem como ilustração). Nesse ponto, Tagg conclama os professores de música a terem a coragem de mudar o padrão segundo o qual “música séria” não pode gerar prazer, assim como aquelas que são divertidas, para os alunos, não podem ser estudadas seriamente. De modo sucinto, o autor afirma que a música popular não pode ser analisada utilizando-se as ferramentas da musicologia tradicional, porque a música popular,

(...) diferentemente da música de arte, ela é (1) concebida para a distribuição em massa para grandes grupos de ouvintes, muitas vezes socioculturalmente heterogêneos, (2) armazenada e distribuída numa forma não-escrita, (3) somente possível numa economia monetária industrial onde se torna uma mercadoria, e (4) nas sociedades capitalistas, sujeita às leis do “livre” mercado, de acordo com as quais ela deveria idealmente vender o máximo possível do mínimo possível para o máximo possível de pessoas (TAGG *apud* MIDDLETON, 2003, p. 79-80. Trad. nossa).

Essas afirmações dizem respeito à música de consumo, em especial àquela da era da indústria cultural. Sendo nossa abordagem diacrônica, de saída temos de ter o cuidado de não aplicar essas considerações àqueles artistas que não se inserem nesse momento histórico, nomeadamente, no nosso caso, Domingos Caldas Barbosa, Laurindo Rabelo e Catulo da Paixão Cearense. Noel Rosa e Cartola, por outro lado, já poderiam ser lidos sob esta luz, embora (principalmente Cartola) não sirvam como modelos de artistas “de consumo”.

Decorre da afirmação inicial de Tagg que a notação musical tradicional não deve ser a ferramenta do especialista em música popular, por ela não abarcar uma série de nuances que seriam apenas perceptíveis na performance. Embora o autor pareça querer justificar o não-conhecimento de teoria musical tradicional por parte dos pesquisadores de música popular, parece-nos que a assertiva é de certa forma verdadeira, pois há de fato características que escapam à musicologia tradicional, como timbre, detalhes de mixagem, “sonoridade” geral da gravação (por exemplo, há artistas, como os Beatles, que soam mais “orgânicos” em vinil que em CD – o lançamento de sua obra em CD, em meados dos anos de 1990, causou estranhamento a muitos daqueles que haviam se habituado ao suporte original, i.e., vinil).

Mas, ao mesmo tempo, é cultural a importância que se atribui à música “no papel”, e qualquer outro tipo de documentação (magnética: LP, CD, MP3) carece de sua força de legitimação. Nesse sentido, é comum ouvirmos, em conversas entre “chorões” (instrumentistas do gênero “choro”) expressões como “tocar *por música*”, uma habilidade que confere distinção ao músico (embora no choro, assim como no jazz, seja justamente a insubordinação à partitura, por meio do improvisado, a parte mais saborosa do gênero).

Tagg parte de uma abordagem multidisciplinar. Sua sugestão de trabalho é tentar conciliar, de um lado, certo conhecimento formal da música, para conferir às análises algum rigor científico; de outro, abraçar uma postura holística, que receba contribuições da semiótica, da sociologia, etc. Por um lado, tendendo-se apenas a uma crítica formalista, teremos uma descrição estéril do objeto de análise. Isto sói acontecer em muitas análises de música erudita, desprovidas de um “salto” interpretativo, e que quase sempre se resumem a descrições da peça musical, com indicações de ordem técnica que visam à sua execução; por outro, privilegiando-se apenas a intuição ou a sensibilidade, o pesquisador corre o risco de produzir uma crítica impressionista ou, no dizer de Tagg, mero *guesswork* (TAGG *apud* MIDDLETON, 2000, p. 79-80).

Em termos práticos, Tagg nos oferece, no que chama de “método hermenêutico-semiológico”, um *checklist* de parâmetros de expressão musical a ser executado pelo analista da peça musical. O autor esclarece que ela lista não precisa ser aplicada rigorosamente, mas que foi elaborada de forma minuciosa para garantir que nenhum parâmetro de expressão musical fosse ignorado. Transcrevemo-la abaixo:

1. Aspectos de tempo: duração do OA (Objeto de Análise) e sua relação com outras formas de comunicação; duração das seções do OA; pulso, andamento, metro, periodicidade; textura rítmica e motivos;
2. Aspectos melódicos: registro; tessitura; motivos rítmicos; vocabulário tonal; contorno; timbre;
3. Aspectos de orquestração: tipo e número de vozes; instrumentos; partes; aspectos técnicos da performance; timbre; fraseado; acentuação;
4. Aspectos de tonalidade e textura: centro tonal e tipo de tonalidade (se houver); idioma harmônico; ritmo harmônico; tipo de mudança harmônica; alteração de acordes; relações entre vozes, partes, instrumentos, textura composicional e método;
5. Aspectos dinâmicos: níveis de força sonora; acentuação; audibilidade das partes;
6. Aspectos acústicos: características do local da apresentação; grau de reverberação; distância entre a fonte de som e o ouvinte; sons exteriores simultâneos;
7. Aspectos eletromusicais e mecânicos: *panning*, filtragem, compressor, *phasing*, distorção, *delay*, mixagem, etc.; *muting*, *pizzicato*, *tongue flutter*, etc.

(TAGG *apud* MIDDLETON, 2003, p. 82)

Tagg busca apreender, no conjunto de uma canção, que elementos são responsáveis por determinados efeitos, e para isso “desmonta” a canção em musemas, i.e., partes constituintes. Todos os itens arrolados acima podem ser entendidos como musemas, e cabe ao analista da canção operar substituições e verificar se há mudança no efeito global.

Por exemplo, os hinos nacionais, de modo típico – e ele utiliza o hino da Suécia para ilustrar – são marcados por uma aura de gravidade e altivez. Que elementos contribuem para isto? A instrumentação, geralmente orquestral? A fórmula de compasso? O andamento? A dinâmica? O contorno melódico? A letra? Do mesmo modo, em qualquer exemplo musical, o que lhe confere identidade própria? Que elementos sobressaem para engendrar um determinado efeito global? Tagg sugere que, ao identificarmos cada um desses elementos, substituindo-os um por vez, podemos mapear quais deles são responsáveis por gerar certos efeitos em particular. Por exemplo, um andamento rápido tende a gerar um efeito de alegria, ou festividade, ou impaciência (a diferença dependerá da conjunção desse andamento rápido com outros elementos); modo maior, em geral, confere otimismo à sonoridade geral da canção, assim como modo menor, tristeza e melancolia, assim como acordes aumentados, um quê de ansiedade.

Uma ótima maneira de verificar essa hipótese é ouvindo várias versões de canções conhecidas, e nisso os Beatles nos oferecem farto material, por terem sido gravados e regravados por um sem-número de artistas das mais variadas orientações. Após pesquisa em sites da Internet, conseguimos reunir 12 diferentes versões da canção “A Hard Day’s Night”, além da versão original, gravada pelos *Fab Four* em 1964¹⁵. A seguir, faremos a exposição de algumas características presentes em cada uma dessas versões, a fim de demonstrar o método de substituição hipotética, de Philip Tagg, ou seja: ao se permutar elementos constituintes da canção (que ele chama de musemas), ocorre uma alteração no efeito geral da canção. As versões são as seguintes:

- 1) A Hard Day’s Night (Beatles – Versão Original);
- 2) George Martin (produtor e arranjador dos Beatles, versão “Big Band”);
- 3) Goldie Hawn (versão arranjada e produzida por George Martin, cantada por G. Hawn em estilo *cool jazz*);

¹⁵ Nesta seção, será útil proceder à leitura consultando as gravações, disponíveis no CD anexo. As gravações de “A hard day’s night” estão na pasta 2, e seguem a ordem descrita acima.

- 4) Johnny Rivera (versão “caribenha”);
- 5) “In swiere dei's nacht” (Versão com banda de rock, sonoridade mais atual, cantada em holandês, pela banda cover *Beatles yn it Frysk*);
- 6) Rita Lee (versão da cantora brasileira, em formato acústico, mas cantada em inglês);
- 7) Peggy Lee (versão com sonoridade anos 50-60);
- 8) Otis Redding (versão cantada por Otis Redding, com a aspereza que caracteriza as interpretações de artistas negros (Ray Charles, Little Richard, Joe Turner, etc));
- 9) Emmerson Nogueira (versão acústica, ao violão de 12 cordas e coro de gosto *country*, em inglês);
- 10) The Kennedy Choir (versão *a capella* para coro, acompanhando-se apenas do estalar de dedos, *finger snapping*);
- 11) Beatles ‘n’ Choro (versão em estilo “chorinho”, projeto idealizado por Renato Russo, e que rendeu quatro CDs com releituras das canções dos Beatles neste gênero brasileiro);
- 12) Armenian Philharmonic (Versão orquestral – de gosto duvidoso, diga-se de passagem, pela presença da bateria em compasso 4/4 muito marcado, elemento que parece destoar do formato proposto);
- 13) The Supremes (Versão cantada pelo trio de cantoras negras americanas surgidas com a ascensão da gravadora Motown, nos anos 60, e que revelou Diana Ross).

Como um comentário geral, adiantamo-nos em dizer que a melodia original foi mantida em todas as versões, e é este elemento que, segundo Luiz Tatit, garante a identidade da canção. A estrutura da canção é incomum, pois as estrofes iniciais têm mais identidade como refrão que a parte que, estruturalmente serviria como tal. Mesmo assim, em vez de as chamarmos de refrãos, o que seria estranho, referir-nos-emos a elas como Estrofe 1 e Estrofe 2, e a seção que se inicia com os versos “When I’m home (...)”, em vez de a caracterizarmos como refrão, preferimos chamá-la de *Middle 8*, termo que os músicos ingleses usam para uma pequena estrofe com solução melódica distinta das precedentes, mas que não constitui propriamente um refrão.

Estrofe 1

It's been a hard day's night
 And I've been working like a dog
 It's been a hard day's night
 I should been sleeping like a log
 But when I get home to you
 I find the things that you do
 Will make me feel all right

Estrofe 2

You know I work all day
 To get you money to buy you things
 And it's worth just to hear you saying
 You're gonna give me everything
 So why on Earth should I moan
 'Cos when I get you alone
 You know I feel O.K.

Middle 8

When I'm home everything seems to be right
 When I'm home feeling you holding me tight, tight yeah

Estrofe 1 (repetida)

It's been a hard day's night
 And I've been working like a dog
 It's been a hard day's night
 I should been sleeping like a log
 But when I get home to you
 I find the things that you do
 Will make me feel all right

(Guitar solo)

So why on Earth should I moan
 'Cos when I get you alone
 You know I feel O.K.

Middle 8

When I'm home everything seems to be right
 When I'm home feeling you holding me tight, tight yeah

It's been a hard day's night
 And I've been working like a dog
 It's been a hard day's night
 I should been sleeping like a log
 But when I get home to you
 I find the things that you do
 Will make me feel all right
 You know I feel all right
 You know I feel all right

Após identificarmos as diferentes partes da canção, vejamos a melodia, que se divide em duas linhas básicas, uma para as estrofes e outra para o *Middle 8*. Nas estrofes, temos:

“A hard day’s night”, Ex. 1 (Estrofe 1, solução melódica 1)

Fá		-ing
Mi		
Ré#		
Ré	Hard day’s night	I’ve work- like do-
Dó#		
Dó	Been	And been a -o-
Si	It’s a	-g

“A hard day’s night”, Ex. 2 (Estrofe 1, solução melódica 1 – cont.)

Fá		-ing
Mi		
Ré#		
Ré	Hard day’s night	should sleep- like lo-
Dó#		
Dó	Been	I be a -o-
Si	It’s a	-g

“A hard day’s night”, Ex. 3 (Estrofe 1, solução melódica 2)

Fá#		things
Fá		the that
Mi	get	I find you
Ré#	I home	
Ré	But when to	do fe-
Dó#		
Dó	you	make -all
Si		will me right
Lá#		a-
Lá		
Sol#		
Sol		-el

“A hard day’s night”, Ex. 4 (*Middle 8*)

Lá#		
Lá		Tight, tight
Sol#		
Sol	I’m eve-	be home feel- me
Fá#	home -ry	to ri- I’m -ing -ing
Fá		
Mi	thing seems	you hold-
Ré#		
Ré	When	-ght When

A letra, em linhas gerais, trata de um tema cotidiano: a queixa de um eu lírico sobre um dia estafante de trabalho, mas a compensação que ele sente ao voltar a casa, no reencontro com a amada. Dentro do esquema tripartite proposto por Tatit, podemos classificar a canção predominantemente regida pela *tematização*, i.e., existe a presença de pequenos motivos melódicos que, cantados de forma reiterada, prendem o ouvinte à canção.

Esses motivos estão nas estrofes 1 e 2, de melodia idêntica, e podem ser identificados pelo movimento ascendente e descendente da frase melódica inicial – “It’s been a” –, assim como nas longas vogais em “Hard / days / night”, indicando, no plano musical, o “arrastar” de uma rotina de trabalho. Após a apresentação do tema inicial, existe a reiteração daquela mesma frase melódica, sendo que agora em um tom diferente: “And I’ve been” (desenho melódico parecido com o de “It’s been a”, só que cantado em outro tom); assim, ao mesmo tempo que se oferece ao ouvinte terreno familiar para que aprenda a melodia, apresenta-se a novidade do tom, o que garante o interesse.

A mesma estratégia de se apresentar um tema para depois entrar com uma modulação (cantá-lo em outro tom) é reaproveitado na sequência “But when I get home to you” e “I find the things that you do”, surtindo o mesmo efeito de apresentar um terreno melódico conhecido, ao mesmo tempo instituindo uma novidade. Finalmente, o desfecho da estrofe (“Will make me feel all right”) retoma o motivo inicial, pois que o desenho melódico de “Will make me” é o mesmo de “It’s been a”, “And I’ve been”, “I should be”, “Will make me” e de “You know I”, isto é, um movimento ascendente e descendente, de tensão e repouso:

Ex.1	Ex.2	Ex.3	Ex.4	Ex.5
	I’ve	should		
Been	And	been	I	be
It’s	a		Will	me
			make	know
			You	I

Tendo como base o texto, que trata da batalha diária pela sobrevivência, e as compensações de se ter um lar onde se pode “depor as armas” são semioticamente indicadas na linha melódica da canção, que descreve esses “altos” e “baixos”. Além dos exemplos transcritos no gráfico acima, no desenho melódico do trecho “But when I get home to you” / “I find the things that you do” / “Will make me feel all right” esse princípio é evidente: o eu lírico se esforça, em desenho melódico ascendente, para chegar a casa, e quando logra seu intento, repousa, fato indicado pela melodia em registro mais grave e idêntica, melodicamente, ao início da canção, seu ponto de partida, portanto, sua “casa”:

“A hard day’s night”, Ex. 5

Fá#	Things			
Fá	the	that		
Mi	get	I find	you	
Ré#	I	home		
Ré	But when	to	do	fe-
Dó#				
Dó	you	make	-all	
Si	will	me	right	
Lá#				
Lá				
Sol#				
Sol				-el

Finalmente, o *Middle 8* traz uma melodia tensionada, não pelo stress do dia-a-dia, e que pode ser interpretada sob uma óptica sensual, culminando num clímax melódico que coincide com os versos “Feeling you holding me tight / Tight, yeah”, não por acaso reforçados pela interjeição final:

“A hard day’s night”, Ex. 6

Lá#								
Lá								tight, tight yeah
Sol#								
Sol	I’m	eve-	be	home	feel-	me		
Fá#	home	-ry	to	ri-	I’m	-ing	-ing	
Fá								
Mi		thing	seems			you	hold-	
Ré#								
Ré	When			-ght	When			

Após o solo de guitarra (duplicado pelo piano, em registro grave), repetem-se os versos “So why on Earth should I moan / ‘Cos when I get you alone / You know I feel O.K.”, que servem de introdução ao *Middle 8* e novamente à estrofe inicial, anunciando o final da canção. Este se dá de modo suspensivo, não na tônica (Sol), mas em um acorde de Fá maior dedilhado que desaparece em *fade out*.

A respeito dos elementos, ou musemas presentes na versão original de “A hard day’s night”, vejamos pontualmente:

- a) Melodia: já descrita acima, com ajuda do gráfico de Luiz Tatit, com algumas implicações interpretativas;

- b) Arranjo: Banda de rock – Guitarra de 12 cordas, guitarra-base, baixo, bateria, percussão ocasional (*cow-bell* no *middle 8*); chimbau da bateria “aberto” o tempo todo, o que, em conjunção com a guitarra de 12 cordas (que desfere o acorde inicial, como que “convocando” os demais instrumentos), torna a sonoridade geral da canção bastante densa;
- c) Voz: masculina, John Lennon nas estrofes, Paul no *middle 8*. Sobre a identidade vocal de John, vale a pena transcrever a opinião de Simon Frith em seu *Music for Pleasure*:

A genialidade de Lennon é usualmente vinculada à sua habilidade como compositor, mas é a sua voz que sempre se fez marcante. Ele emitia uma intimidade controlada e direta que lhe permitia cantar rocks nos primeiros tempos com uma fúria mal-disfarçada, e mais tarde, após os Beatles, expressar remorso e otimismo de forma igualmente pungente. (FRITH, 1988, p. 74. Trad. nossa).

Sem dúvida, a voz de John Lennon possui um caráter viril que, quando colocado lado a lado com o timbre mais suave de Paul McCartney, formava um todo equilibrado. É esse tipo de percepção que o analista de música popular deve possuir, atendo-se principalmente ao timbre da voz e o caráter que emana dele, bem como dicção, marcas regionais (sotaque) etc., e avaliando as implicações estéticas daí resultantes.

- d) Compasso: Quaternário (4/4), típico de rock, sem maiores alterações. Funciona como um alicerce para que a música se desenvolva, embora o próprio estilo não se preste a passagens mais complexas (como ocorre, por exemplo, no jazz ou no rock progressivo).
- e) Andamento: 135bpm, *Allegro* (ligeiro e alegre)

Muitos mais elementos poderiam ser esmiuçados; contudo, como a análise das canções dos Beatles não é nosso interesse central, mas está servindo apenas como ilustração, passemos, panoramicamente, a um quadro comparativo da versão original com as demais versões que coletamos de “A hard day’s night”, tecendo breves comentários sobre o efeito provocado pelos diferentes musemas em circulação:

VERSÃO	Melodia	Arranjo	Voz	Compasso /Andamento ¹⁶
Beatles, original	Original, transcrita acima	Banda de rock: guitarras, baixo, bateria	Áspera, viril (John, principalmente; em menor medida, Paul); dueto em 3as em partes das estrofes	4/4 Allegro (Ligeiro e alegre) (135bpm)
George Martin	Original, com pequenas variações que são previstas dentro do gênero escolhido (jazz)	Grupo de jazz: bateria, metais (estilo Big Band)	Instrumental	Inicia-se em 6/8, o que confere um caráter “flutuante” à música; depois, passa para 4/4, mais “duro”. Andamento: Presto (Veloze e animado) (180bpm)
Goldie Hawn	Original	Banda de jazz para acompanhamento vocal	Feminina, “sexy”, rouca, insinuante	Andantino (Agradável e compassado) (100 bpm)
Johnny Rivera	Original; após executar a canção inteira, permite-se improvisar, inclusive inserção de trechos em espanhol	Banda de rumba: Metais, percussão, baixo, marimba, piano	Masculina, com sotaque hispânico, registro médio-agudo	Vivace (Rápido e vivo) (153 bpm)
<i>Beatles yn it Frysk</i>	Original; cantado em holandês.	Banda de rock mais “pesada”/ densa que a gravação dos Beatles: bastante distorção, guitarra slide (indicação de blues)	Timbre de voz do vocalista mais grave que o original, emissão mais agressiva, contribuindo para a densidade e agressividade. O idioma pouco familiar causa estranhamento não apenas linguístico, mas estético.	Vivace (Rápido e vivo) (148 bpm) – Apesar da vivacidade do andamento, os outros elementos (guitarras distorcidas, timbre vocal grave, idioma estranho) conferem uma atmosfera sombria à gravação.
Rita Lee	Original, mas com tempo “dobrado”, resultando num canto mais <i>cool</i> e com mais intervalos entre as palavras, de acordo com a proposta do arranjo (acústico)	<i>Unplugged</i> : violões, guitarras “limpas” (sem distorção), baixo, bateria, percussão (pandeirola), teclado (pontualmente), várias vozes em harmonia.	Rita canta a letra original em inglês, aproximando-se da pronúncia nativa (não há uma intencionalidade “antropofágica”, por exemplo, Caetano interpretando “Help!”. Há intervenções em que a voz imita uma cuíca (neste sentido sim, antropofágico). Timbre “limpo”, mas firme (não há conotação sexual, como na interpretação sussurrada de Goldie Hawn).	4/4 – Andantino (Agradável e compassado) (101 bpm). A versão de Rita Lee é mais “suavizada”, com síncopes bem marcadas que revestem a canção de um caráter dançante, “gingado”.
Peggy Lee	Original, com alterações nos versos “But when I come back to you etc.” que não chegam a comprometer a	Banda de rock com sonoridade anos 50-60 (guitarras “limpas” e “estaladas”)	Voz feminina, “preguiçosa”, de acordo com a letra, que fala num dia exaustivo de trabalho.	4/4 – Allegro (Ligeiro e alegre) (145bpm)

¹⁶ O andamento foi aferido utilizando-se um metrônomo eletrônico (MUSED0, Metro-Tuner MT-31GB), com base nas gravações originais. Os valores são aproximados.

	identificação da canção.			
Otis Redding	Original, com algumas alterações pontuais de efeito ornamental. Mais importante: há a supressão do final de alguns versos, bem como mudança da letra: “But when I get home to [...] / I got nothing to / Cause everyhting’s gonna be alright”	Banda de rhythm&blues (guitarras, baixo, bateria, naípe de metais). Desenho harmônico da guitarra típico do blues (Acordes alternando entre Tônica + 5ª/7ª)	Das versões coletadas, é a única cantada por um músico negro. A aspereza que caracteriza o estilo de canto dos negros americanos é prontamente identificada, conferindo à interpretação um caráter visceral. Essa marca de negritude se confirma na pronúncia de algumas palavras. O intérprete parece realmente exaurido pela rotina de trabalho de que fala a letra, nisto agregando verossimilhança à interpretação.	4/4 - 4/4 – Allegro (Ligeiro e alegre) (142bpm)
Emmerson Nogueira	Original; Tom alterado, de Sol Maior (original) para Mi Maior (mais grave, conferindo maior profundidade)	Em oposição à proposta da versão anterior (Otis Redding), Emmerson Nogueira traz uma versão <i>clean, unplugged</i> , ao violão de 12, baixolão, piano e bateria, com pitadas de Kitsch, por conta do arranjo evocativo do country de Nashville (guitarras slide, estilo de emissão vocal e backing vocal).	Voz principal: Emmerson Nogueira, masculina, ligeiramente rouca; backing vocals femininos; voz solo feminina no <i>middle 8</i> “When I’m home(...)”, em estilo típico do country comercial americano (certa implicação <i>kitsch</i>).	
The Kennedy Choir	Original, com algumas alterações pontuais, de gosto ornamental	A <i>capella</i> (somente vozes), com acompanhamento de estalar de dedos, depois de palmas, à medida que há um adensamento.	Várias vozes (primeiramente apenas femininas; a partir do <i>middle 8</i> tanto masculinas (simulando linha de baixo, sem letra) como femininas cantando em harmonia.	4/4 – Allegro (Ligeiro e alegre) (120bpm)
Beatles ‘n’ choro	Original, com pequena alteração na 2ª parte das estrofes (“So when I get home to you (...)”); também solução diferenciada de desfecho, com trecho razoavelmente longo de improvisos (assim como <i>jazz</i> , uma marca do choro, também gênero instrumental por excelência).	Grupo instrumental de choro. Linha melódica tocada por gaita-de-boca, acompanhamento clássico de regional: violão, violão de 7 cordas fazendo o “rendilhado” dos graves, bandolim, cavaquinho, percussão (para esta gravação, também baixo elétrico).	Versão instrumental. Se podemos considerar a gaita como sendo uma “voz”, no sentido lato	4/4 – Allegro (Ligeiro e alegre) (150bpm)

Armenian Philharmonic	Original; manteve-se a articulação original, embora em algumas passagens pareça não funcionar muito bem para os instrumentos de orquestra; por exemplo, na parte em que, na versão original, há os versos “(...) like a dog” / “(...) like a log”. Igualmente, a reprodução <i>verbatim</i> do solo de guitarra executada em instrumentos de arco soa pouco natural.	Versão orquestral – de gosto duvidoso, diga-se de passagem, pela presença da bateria em compasso 4/4 muito marcado, elemento que parece destoar do formato proposto; no entanto, o acompanhamento da bateria em ritmo de bossa nova no solo resultou num interessante efeito. Ao final, ouve-se o que parece ser um baixo (elétrico) fretless, e a canção termina em <i>fade out</i> .	Instrumental – Considerando-se os instrumentos como vozes, aqui temos muitas, por se tratar de uma orquestra completa, com o complemento de bateria e baixo fretless.	4/4 – <i>Allegro</i> (Ligeiro e alegre) (140bpm)
The Supremes	Original	De maneira geral, o diferencial reside nas vozes (femininas) e no “ataque” mais marcado desta versão. Além dos instrumentos originais de acompanhamento (guitarras, baixo, bateria – com o baixo fazendo basicamente a mesma marcação de Paul na versão original, em tônicas e dominantes alternadas), a bateria ganha destaque. Na mixagem, está bastante pronunciada, e o baterista não economiza nos pratos e viradas, conferindo energia à versão.	Três vozes femininas, cantando ora em uníssono, ora em harmonia. A enunciação é ligeiramente alterada no verso “It’s been a hard day’s night”, com o alongamento das vogais. No verso “Feeling you holding me tight”, a última palavra é pronunciada como num gemido, o que reforça a mensagem textual.	4/4 – <i>Allegro</i> (Ligeiro e alegre) (136bpm)

A demonstração de vários arranjos, vinculados a diferentes gêneros, para a mesma canção (“A Hard Day’s Night”) mostra que, com exceção da linha melódica, tudo pode mudar numa canção, e ainda assim ela mantém seu traço identitário (a melodia, conforme intuiu, com acerto, Luiz Tatit). No entanto, o efeito causado pelo resultado final de cada uma dessas versões pode ser radicalmente distinto daquele da versão original, devido à quantidade de musemas em operação (diferentes arranjos, vozes, andamentos, dinâmicas, etc).

Note-se que cada um deles deflagra um efeito distinto; combinando-se vários musemas, potencializa-se esse efeito, tornando virtualmente impossível mapear todos eles. Ou seja, para se proceder à “substituição hipotética” do modo como Tagg pensou, ter-se-ia de manipular esses elementos em estúdio, isolando-os um a um: deste modo, teríamos “A Hard Day’s Night” idêntica à gravação original, mas em compasso 3/4 (verificar-se-ia o efeito resultante, em termos de impressão estética); então, retomando o compasso original (4/4), substituir-se-iam as vozes masculinas por vozes femininas, anotando-se o efeito disso; depois, em vez de guitarras, far-se-ia um experimento com flautas, em vez de guitarras, a fim de mapear que alterações interpretativas essa mudança acarretaria; e assim sucessivamente.

Note-se que no caso do breve experimento que fizemos com “A Hard Day’s Night”, praticamente todos os musemas, com exceção da linha melódica, sofreram alteração em cada versão, quando confrontados com a versão original; naturalmente, a substituição, tendo envolvido vários elementos concomitantemente, potencializou o resultado final. No caso das canções que vamos analisar mais à frente, não procederemos a uma comparação explícita com outras possibilidades musemáticas, como fizemos com “A Hard Day’s Night”, mas essa demonstração já terá sido suficiente para que tenhamos noção dos vários elementos expressivos nas canções de, por exemplo, Noel Rosa e Cartola; ao isolarmos esses elementos, poderemos perceber em que e como cada um deles contribui para o efeito global, sendo a letra apenas *um* elemento nesse conjunto (diferentemente de um poema literário, que não interage com outros elementos para desencadear seu efeito estético).

3.4 A estrutura musical e suas implicações emotivas

Em seu célebre ensaio “O grão da voz”, Roland Barthes aponta para a dificuldade de se descrever a música por meio de palavras (justamente o impasse enfrentado pelo estudioso de música popular):

Se examinarmos a prática corrente da crítica musical (ou conversações “sobre” música: é, freqüentemente, a mesma coisa), veremos que a obra (ou sua execução) só é traduzida através da categoria linguística mais pobre: o adjetivo. À música é imediatamente atribuído um adjetivo. O adjetivo é inevitável: esta música é *isto*, esta execução é *aquilo* (BARTHES, 1990, p. 237).

Do mesmo modo, Susan McClary e Robert Walser apontam para a resistência que a música apresenta em se deixar descrever. Não dispondo de amostras acústicas que ilustrem aquilo que afirmam, os críticos musicais têm apenas duas opções, ao se expressarem por meio escrito:

Ou eles escrevem de modo impressionista que poderá captar algo de como a música soa e é recebida, mas isso não chega a abarcar os detalhes que contribuíram para que o efeito fosse criado; ou eles tentam explicar precisamente como esse efeito foi atingido, mas em termos de gráficos e vocabulário que são estranhos ao ouvinte. Uma escolha entre mistificação poética ou técnica (McCLARY & WALSER, 1990, p. 280. Trad. nossa).

Transcrevemos essas duas passagens pois elas dizem respeito à principal limitação enfrentada pelos autores do alentado volume *Music and emotion*, surpreendentemente uma das únicas referências que vinculam esses dois terrenos interdependentes, o da música e o das nossas respostas emocionais a ela.

Dos vários artigos que constam nessa coletânea, teceremos comentários a respeito de “The Influence of Musical Structure on Emotional Expression”, de autoria de Alf Gabrielsson e Eric Lindström, por apresentar quase que um guia de análise das propriedades musicais de uma determinada peça ou canção e suas implicações no terreno das emoções.

Partindo de uma extensa revisão bibliográfica em que comentam experimentos realizados por vários autores, Gabrielsson e Lindström conseguem resumir, esquematicamente, respostas emocionais a determinadas características na música, reações que se provaram mais ou menos constantes por terem se repetido em estudos isolados realizados por vários pesquisadores.

A maioria desses experimentos envolvia a participação de ouvintes sem treinamento musical, que eram solicitados a descrever suas reações afetivas aos trechos musicais apresentados. Como se tratava de sujeitos não-especialistas na terminologia técnica da música (como, de resto, a maior parte dos estudiosos que se interessam pelas pesquisas em música popular: sociólogos, antropólogos, psicólogos, professores da área de Letras), eles tinham de recorrer às ferramentas que tinham à disposição – a linguagem verbal. Esse método resultou em descrições imprecisas (e, como apontam McClary e Walsen, impressionistas), mas que nem por isso são inválidas. Afinal, ao conseguirem atribuir um sentido afetivo ao material sonoro, esses sujeitos se provam ouvintes competentes (do mesmo modo como o indivíduo analfabeto nem por isso deixa

de possuir competência lingüística, uma vez que consegue atender às suas necessidades de comunicação)¹⁷.

Os experimentos relatados por Gabrielsson e Lindström envolviam a manipulação de elementos musicais como andamento, intervalos, linha melódica, altura, ritmo e timbres de instrumentos/vozes específicos. Os sujeitos tinham de descrever que emoções eram evocadas ao ouvir cada trecho, muitos dos quais especialmente compostos para esses testes.

Para que sirva de ilustração, num dos experimentos (aquele conduzido por Watson em 1942, o que mostra que essas preocupações não são recentes), os sujeitos tinham de escolher adjetivos para caracterizar o volume (suave-alto), registro (agudo-grave), andamento (rápido-lento), timbre (bonito-feio), dinâmica (que diz respeito às variações de volume, i.e., mais suave, mais forte) e ritmo (regular-irregular). No caso deste experimento em particular, um registro agudo e rápido apresentou uma tendência a expressar felicidade e animação; registro grave e andamento lento, tristeza; volume alto, animação; e pouca variação na dinâmica foi interpretada pelos ouvintes como marcas de dignidade, tristeza e paz.

Uma das óbvias limitações desse modelo, aliás reconhecida por Gabrielsson e Lindström, é o fato de as peças musicais “naturais” (isto é, não aquelas manipuladas artificialmente para esses testes) não serem compostas seguindo características tão estanques. Por exemplo, é no mínimo simplório querer abarcar as sutilezas de andamento com rótulos como “lento” ou “rápido”, enquanto a teoria musical tradicional já nos fornece, desde há muito, uma série de gradações.

Com a ironia que lhe era típica, Erik Satie inclusive insinuou que um mesmo andamento poderia evocar sentimentos diferentes. Em suas célebres *Gymnopédies*, incluiu, como subtítulos às partes I, II e III, respectivamente, “Lent et douloureux”, “Lent et triste” e “Lent et grave”. Mas, como veremos mais abaixo, no quadro de adjetivos de Hevner, talvez Satie não tenha se dado conta de que a nomenclatura que atribuiu às suas peças podia ser mais precisa do que ele imaginava, e que essas distinções finas podem sim ser percebidas – não em três peças em andamento lento, *por causa do andamento lento*, está claro – mas pelos outros elementos musicais em jogo que, em conjunto, desencadeiam reações emocionais variadas.

¹⁷ Esta é a posição defendida por Marcos Bagno em *Preconceito lingüístico: o que é, como se faz*. 28.ed. São Paulo: Loyola, 2004.

Wedin (1972) conduziu um experimento parecido, mas suas categorias incluíam intensidade (*ff-pp*), registro (grave-agudo), ritmo (destacado-vago), andamento (rápido-lento), articulação rítmica (firme-fluente; *staccato-legato*), harmonia (dissonante e complexa; consoante e simples), tonalidade (tonal-atonal), melodia (melódico, não-melódico), tipo de música (séria-popular) e estilo (data da composição). Naturalmente que um critério como “melodia” dependerá fortemente de uma impressão subjetiva e do repertório do sujeito, seu nível de conhecimento e treinamento musical, etc.

Em outro experimento desenvolvido mais recentemente por Thomson e Robitaille (1992), os voluntários ouviram peças que foram especialmente compostas para expressar alegria, tristeza, animação, monotonia, raiva e tranquilidade. Ao analisarem os resultados, perceberam que as melodias consideradas alegres eram marcadamente tonais e ritmicamente variadas; que as melodias ditas tristes continham harmonias cromáticas e eram quase sempre escritas em modo menor; melodias animadas eram rápidas, e continham saltos intervalares e sua tessitura tendia para o agudo; melodias monótonas eram tonais em desenho cromático (*stepwise*). Melodias raiosas eram ritmicamente complexas e com algum grau de atonalidade ou de cromatismo. Melodias que sugeriam paz eram marcadas por um desenho cromático (*stepwise*) e envolviam saltos melódicos.

Um dos mais completos estudos realizados no terreno da emoção musical (e um dos pioneiros) é aquele conduzido por Hevner, nos anos de 1930. Ela selecionou trechos de música tonal, mas manipulou, artificialmente, algumas de suas características, com o fito de averiguar se essas mudanças afetariam a percepção dos ouvintes quanto às emoções sugeridas por esses exemplos musicais. Nomeadamente, essas características seriam o 1) modo (peça originalmente em modo maior, depois executada em menor); 2) direção melódica (ascendente x descendente); 3) harmonia (harmonias consoantes simples x harmonias complexas e dissonantes); 4) ritmo (firme, *staccato* x fluido, *legato*).

Além desses critérios, Hevner também realizou experimentos com o andamento (rápido x lento) e registro (uma oitava ou mais de extensão). Como resultado, a pesquisadora anotou que as centenas de estudantes que serviram como voluntários tenderam a perceber mudanças de afeto ou sugestão emocional nas peças quando o andamento e o modo eram manipulados; depois destes, o registro (ou altura), harmonia e ritmo determinaram as mudanças na percepção emocional da peça, e, em último lugar,

a melodia (ascendente ou descendente). Para uma melhor compreensão de sua pesquisa, reproduzimos, a seguir, o Círculo de Adjetivos de Hevner:

		VI Brilhante Bem-disposto Alegre <u>Feliz</u> Jubiloso Contente	
	VII Agitado Dramático Animado Revigorante Impetuoso Passional Inquieto Sensacional “Pra cima” Triunfante		V Delicado Fantasioso <u>Gracioso</u> Humorado Leve Jocoso Pitoresco Vivo Bizarro
VIII Empático Exaltante Majestoso Marcial Imponente Robusto Vigoroso			IV Calmo Pausado Lírico Quieto Satisfeito Serenos Suavizante Tranquilo
	I Assombroso Digno Altivo Sagrado Sério Sóbrio Solene Espiritual		III <u>Onírico</u> Saudoso Queixoso Implorante Sentimental Terno Ansioso
		II Escuro Depressivo Tristonho Frustrado Sombrio Pesado Melancólico Pesaroso Patético <u>Triste</u> Trágico	

Fonte: JUSLIN & SLOBODA, 2001, p. 231. Trad. nossa.

Como se percebe, os diferentes grupos de adjetivos seguem o mesmo princípio dos dicionários de Thesaurus, isto é, são agrupados não por sinonímia, mas por

afinidade semântica. A tarefa à qual Hevner se lançou, assim como Gabriëlsson e Lindström e todos os pesquisadores por eles citados, foi a de tentar identificar quais elementos musicais desencadeiam os estados emotivos dispostos no quadro. Partindo de um estado emocional “geral” (indicado pelas palavras sublinhadas, quando as há), buscava-se descobrir que elementos musicais levaram os sujeitos da pesquisa a optarem por outros adjetivos na descrição das peças a que foram expostos.

Ao confrontarem os resultados desses vários pesquisadores, Gabriëlsson e Lindström elaboraram, eles também, um quadro, incluindo, na última coluna, uma classificação relativa ao Círculo de Adjetivos de Hevner:

Fator	Nível	Emoção evocada	Círculo de Hevner
Amplitude / envelope	Redondo Cortante	Desgosto, tristeza, medo, tédio, potência, ternura Agradável, felicidade, surpresa, atividade, raiva	
Articulação	Staccato Legato	Alegria, agitação, intensidade, energia, medo, raiva Solene, melancolia, lamento, saudade, maciez, ternura, tristeza	VI, VII
Harmonia	Simples Consoante	Feliz, alegria, graça, sereno, onírico, digno, sério, solene, pomposo, alegria, agradável, atração, relaxamento, ternura	I, III, IV, V, VI, VIII
	Complexa Dissonante	Animado, agitação, vigoroso, triste, tensão, sombrio, desconforto, medo, raiva	II, VII, VIII
Intervalos	Harmônicos	Consoante: agradável, não-ativo Dissonante: Desagradável, ativo, forte	
	Registro agudo	Feliz, poderoso, atividade, potência	
	Registro grave	Triste, menos potente	
Intervalos	Melódicos	2ª Menor: Melancolia 4ª Justa: Despreocupado 5ª Justa, 6ª Maior, 7ª Maior, Oitava: Atividade Oitava: Positivo, forte	
Intensidade	Alto	Excitação, triunfante, alegria, intensidade, força/poder, solenidade, tensão, raiva	VI, VII
	Suave	Melancolia, delicado, tranquilo, suavidade, ternura, medo, tristeza	II, IV, V
Variação da Intensidade	Grande	Medo	
	Pequena	Felicidade, prazeroso, atividade	III, V
	Mudanças rápidas	Divertido, brincalhão; implorando; medo	
	Poucas ou nenhuma mudança	Triste, tranquilo, digno, sério, feliz	I, II, IV, VI
Tessitura	Ampla	Bizarro, satisfeito, inquieto, medo, alegria	V, VI, VII

(= Amplitude melódica)	Reduzida	Digno, melancolia, sentimental, sereno, delicado, triunfante, tristeza	I, II, III, IV, V, VII
Sentido melódico	Ascendente	Digno, sereno, tensão, felicidade	I, IV
	Descendente	Excitação, gracioso, vigoroso, tristeza	V, VII, VIII
Contorno do <i>pitch</i>	Para cima Para baixo	Medo, surpresa, raiva, potência Tristeza, monotonia, agradável	
Movimento melódico	Cromático (<i>Stepwise</i>) Saltos intervalares	Melodias sem graça (<i>dull</i>) Excitação	
	Cromático saltos	+ Paz, tranquilidade	
Modo	Maior	Feliz, alegria, graça, sereno, solene, felicidade, atração	I, IV, V, VI
	Menor	Triste, lamento, onírico, digno, agitação, tristeza, tensão, desgosto, raiva	I, II, III, VII, VIII
Nível de Registro	Alto	Gracioso, sereno, feliz, alegria, onírico, sentimental, suplicante, triunfo, excitante, surpresa, potência, raiva, medo, atividade	III, IV, V, VI, VII
	Baixo	Triste, melancolia, lamento, vigoroso, digno, sério, solene, excitante, agitação, tranquilo, monotonia, agradável, tristeza	I, II, IV, VII, VIII
Varição de Registro	Grande Pequena	Felicidade, agradabilidade, atividade, surpresa Desgosto, raiva, medo, monotonia	
Ritmo	Regular, suave	Felicidade, contentamento, sério, digno, pacífico, majestático, irreverente, petulante	I, IV, V, VI, VIII
	Irregular, brusco	Divertido; inquieto	V, VII
	Complexo	Melodias raivosas	
	Variado	Melodias alegres	I, II, VII, VIII
	Firme	Digno, vigoroso, triste, excitante	
	Fluido/fluyente	Feliz, onírico, gracioso, sereno, contentamento	III, IV, V, VI
Andamento	Rápido	Excitante, inquieto, agitação, triunfo, feliz, satisfeito, alegria, gracioso, travesso, caprichoso, petulante, vigoroso, felicidade, agradabilidade, atividade, surpresa, raiva, alegria, excitação	V, VI, VII, VIII
	Lento	Sereno, tranquilo, onírico, saudoso, sentimental, digno, sério, solene, triste, lamento, animado, tristeza, solenidade, tristeza, monotonia, desgosto, ternura, paz	I, II, III, IV, VIII
Timbre	Poucos harmônicos	Agradabilidade, monotonia, felicidade, tristeza	
	Muitos	Potência, raiva, desgosto, medo, atividade,	

	harmônicos	surpresa	
	Suave	Ternura, tristeza	
	Cortante	Raiva	
Tonalidade	Tonal	Em melodias pacíficas, alegres ou sem graça (<i>dull</i>)	
	Atonal	Em melodias raivosas	
	Cromático	Em melodias tristes e raivosas	
Forma musical	Baixa complexidade + dinamismo médio	Relaxamento, menos tensão, alegria, paz, emoções positivas	
	Alta complexidade (melódica, harmônica, rítmica)	Tensão, tristeza	
	+ baixo dinamismo	Melancolia e depressão	
	+ alto dinamismo	Ansiedade e agressividade	
	Repetição, condensação, desenvolvimento sequencial, pausas, etc.	Tensão aumentada	
	Final de longas seções	Picos de tensão seguidos de rápida diminuição	
	Novas idéias musicais	Baixa tensão	
	Ruptura com a forma musical global	Pouco efeito	

Pela quantidade de adjetivos/substantivos coletados pelos pesquisadores e suas implicações no plano emocional, nota-se a impossibilidade de se estabelecer relações unívocas entre determinado componente musical e suas implicações no plano das emoções. Contudo, a pesquisa de Gabrielsson e Lindström (baseada na proposta de Hevner) é válida ao selecionar, pontualmente, que elementos constitutivos da canção devem ser isolados e avaliados (primeira coluna), ainda que seja muito difícil prever todos os efeitos cruzados desses elementos e as impressões estéticas daí resultantes.

De qualquer forma, pensamos que as contribuições de Hevner e de Gabrelsson & Lindström podem ser aproveitadas nas análises de canções, não de forma minuciosa (pois isso demandaria um estudo exclusivamente dedicado a essa empreitada), mas como um guia, ao qual recorreremos, retirando algumas linhas de análise que se vinculem de maneira mais explícita a determinada canção. Acreditamos que as contribuições desses estudiosos são complementares aos estudos de Luiz Tatit, no sentido de que, enquanto este se detém principalmente à melodia, os pesquisadores vistos nesta seção, além de também abordarem questões melódicas, abrem o espectro, abarcando muitos aspectos do arranjo (por exemplo, Tatit passa ao largo de questões como andamento e ritmo – até porque seu gráfico não registra a duração das notas).

3.5 Função / Paul Friedlander: “Janela do Rock”

Antes de passarmos ao exame de algumas obras de nosso cancioneiro popular, no capítulo 4, tentaremos formular o conceito de *função* em música popular, isto é, o *fim* a que se destina determinada peça musical. Como afirmamos no início deste trabalho, é ilógico conferirmos o mesmo tratamento analítico a uma peça do repertório erudito, uma canção de louvor (do gênero *gospel*), músicas tocadas no carnaval baiano (*axé music*), forró, canções de protesto (Geraldo Vandré, por exemplo), rock progressivo (Yes, Genesis, Rush), etc.

Pensamos que o conceito de “Inteligências múltiplas”, proposto por Howard Gardner, pode nos auxiliar em nossa argumentação. Em linhas gerais, Gardner relativiza o conceito de inteligência, criticando o modelo dos testes de QI e nos alertando para o fato de que um nativo analfabeto de uma ilha remota da Polinésia conseguirá, com mais competência que qualquer um de nós, orientar-se pelas estrelas ao remar seu barco à noite, sem que haja outra referência visível. Nesse contexto, toda a nossa erudição será inútil. O que ele quer dizer é que o indivíduo “inteligente” é aquele que, em face de determinado problema, consegue *resolvê-lo com as ferramentas adequadas*.

Como vimos sugerindo ao longo deste trabalho, as ferramentas da análise literária tradicional talvez não sejam as mais adequadas, ou quem sabe sejam insuficientes, para tratar do objeto “canção popular”. O mesmo se pode dizer da análise musicológica oriunda dos conservatórios, desenvolvida com base em um objeto específico, a música erudita, que se pauta por regras próprias.

Existe aí uma assimetria, que poderíamos tentar explicar a partir da seguinte comparação: a poesia da série literária está para a linguagem verbal assim como a música erudita está para a linguagem musical. Ou seja, a poesia, esta de que nos ocupamos nos cursos de graduação e pós-graduação em Letras, é uma manifestação de elite da linguagem verbal, espécie de uso “elevado” – ou pelo menos diferenciado – dessa linguagem. Da mesma forma, o repertório erudito canônico é aquele considerado como exemplo de excelência de como se utilizar da linguagem musical.

Tanto no caso da linguagem verbal (poesia) como musical (música erudita), a utilização de elementos não “elevados”, como, por exemplo, um registro lexical popular (ou mesmo chulo, como na poesia satírica de Gregório de Matos, ou na Poesia Marginal), ou a utilização de ruídos (como nas escolas musicais de vanguarda, ao longo do século XX), é um gesto calculado, e que será lido como proposital, provocativo, etc., dentro do raio de circulação dessas manifestações (poesia literária, música erudita). Consideremos a presença de palavrões, gírias ou erros gramaticais em um *rap* feito por (e destinado a) pessoas oriundas da parcela menos instruída da população: não se trata exatamente de uma escolha, uma vez que é assim que eles se comunicam no dia-a-dia. O mesmo se pode dizer do cantar do sertanejo, cujos “erros gramaticais” são naturais; compare-se com os poemas “caboclos” de Catulo da Paixão Cearense e teremos mais um exemplo, no último caso, de manipulação de certo registro tendo-se um determinado *efeito* em mente.

Perceba-se, ainda, a abrangência de um rótulo como “linguagem verbal”: de que língua estamos falando? Em que idioma ela se processa? Por meio oral ou escrito? Em que registro (culto, coloquial, vulgar e suas muitas subdivisões)? Esse registro está vinculado a certa época / escola? Qual o efeito de se ler / ouvir esse material num contexto distinto daquele em que foi produzido? (Todos nós, professores de literatura, já tivemos a experiência de mostrar aos alunos de Literatura Brasileira I uma reprodução da Carta de Pero Vaz de Caminha, e de constatar o espanto da turma perante a ininteligibilidade daquele material – material que, embora não fosse “corriqueiro”, dado o teor da carta e o fato de poucas pessoas serem alfabetizadas naquele tempo, era, pelo menos, inteligível àqueles iniciados nas letras).

Resumindo: a poesia da série literária deve ser entendida como uma manifestação que se utiliza da linguagem verbal de forma especial, primeiramente por ser escrita, não falada; em segundo lugar, por se lhe conferir um tratamento estético diferenciado, que se preocupa com a escolha das palavras, o tema (dependendo da

escola literária), a dicotomia forma-fundo, etc. Mesmo se restringirmos esse escopo ao universo das manifestações *escritas*, ainda assim sobressairá o caráter da poesia literária. Esta é publicada em livro, e mesmo o tipo de edição (uma brochura simples ou uma edição de luxo) nos informa sobre o *status* gozado pelo autor. E essa produção literária, escrita, se diferencia de um jornal ou revista (que dentro desse grupo também encontrará subdivisões, uma vez que o público presumido da Folha de São Paulo e dos tablóides de fofocas são distintos); diferencia-se ainda de um cartaz na cantina da faculdade sobre vagas numa república de estudantes; uma faixa anunciando mudança na circulação de veículos: um panfleto distribuído nas calçadas do centro da cidade sobre os poderes de alguma mãe-de-santo; uma revista de palavras-cruzadas...

Como maneira de tentarmos separar essas manifestações, poder-se-ia dizer que a poesia literária é uma modalidade de escrita marcada por uma preocupação estética. Mas não haveria também uma preocupação estética no espaçamento das letras quando um pintor confecciona uma faixa anunciando um produto qualquer? Não haveria preocupação estética na elaboração de um texto jornalístico (clareza, objetividade, etc.) ou ao se redigir um capítulo de novela (linguagem acessível à maior parte da população e o indispensável “gancho” para o episódio seguinte)?

Ora, todas essas modalidades são pautadas por *certo tipo de preocupação estética*, cada qual regulada por uma lógica própria. É essa lógica que chamamos, aqui, de *função*: a função de um texto jornalístico é responder à “lide” o quê / quem / onde / quando / como de modo a levar a informação ao leitor de forma clara e objetiva, se possível sem interferências de ordem ideológica (a pretensa imparcialidade dos veículos de comunicação); a função de uma faixa pendurada no meio de uma avenida de grande circulação é fazer com que os motoristas, mesmo a distância e mesmo em considerável velocidade, consigam enxergar o que está escrito (letra de forma de tamanho generoso se presta melhor a esse papel que letra cursiva, ou ornamentada – o oposto se dá em um convite de casamento); a função de um minidicionário é informar o significado das palavras, num formato que seja prático e fácil de transportar (neste caso, as letras miúdas são o ônus que se paga pela portabilidade), etc.

Pensemos agora no outro termo da equação Poesia literária / Música popular, objeto desta tese. Existe uma assimetria nesta aproximação, dado que a música popular não corresponde ao congênere da poesia literária na esfera musical, conquanto esta seria a música erudita. Aplicando o conceito de função ao terreno da música, qual seria a função da música erudita (pelo menos da maneira como a entendemos hoje, no século

XXI)? Geralmente é vista como uma manifestação musical de excelência, aprendida nos conservatórios (atente-se para esse nome); é cultivada por pessoas “de bom gosto”, e é sinal de erudição (idem, poesia literária. Insistimos: a Poesia Marginal não é o melhor exemplo de Poesia Literária, aliás, é uma modalidade que se insurge contra o caráter elitista desta).

Seguindo: a música erudita é fruída em teatros, e nesse ambiente não se espera que o público participe ativamente no momento da performance. Pelo contrário: a plateia deve seguir o ritual de aplaudir apenas à entrada dos músicos, depois do regente, ficando em absoluto silêncio até o final da execução da peça, momento em que se aplaude, inclusive de forma efusiva, de pé, etc. Mas não se pode, ou não se deve, levantar e *dançar* batendo palmas, atitude não apenas tolerável como encorajada numa roda de samba.

Sobre a peça musical propriamente dita e o processo de ensaios / os músicos: a peça normalmente faz parte de uma tradição de algumas centenas de anos, e que chegou até nós por registro escrito (partitura); os músicos que compõem a orquestra fazem parte de uma elite que para ingressar num curso superior de música teve de se preparar anos a fio, muitas vezes desde a infância, obedecendo a uma rigorosa programação de estudos. Uma vez selecionados para compor uma orquestra, os músicos recebem do regente, no início do período determinado para os ensaios, as partituras que serão utilizadas naquela temporada de concertos. Espera-se i) que os músicos ensaiem individualmente suas partes, sem o que o “efeito total” não será alcançado, e ii) que não tentem florear a peça com improvisos. Imagine-se, numa orquestra de 90 componentes se metade deles resolver improvisar; a peça se tornaria irreconhecível. Felizmente, foi graças à anuência de um maestro que permitia tal indisciplina que o jovem Alfredo Vianna da Rocha Filho (também conhecido por Pixinguinha) pôde fugir um pouco ao que estava determinado pela partitura, enveredando pelos improvisos do choro.

Comparemos a realidade da música erudita com, por exemplo, aquela do samba. Estilo derivado do maxixe e, mais remotamente, do lundu e do batuque de escravos, todos eles reprimidos pelas elites brancas, o samba se caracteriza por um forte apelo rítmico, que nos convida à dança, o que está ausente, retomando o exemplo anterior, numa sinfonia. O samba é executado não por 90 componentes que tiveram de seguir uma pesada rotina de ensaios, mas por um grupo de talvez 4 ou 5 componentes que aprenderam seus instrumentos como autodidatas. Não somente eles não seguem nenhuma partitura (muito deles sendo analfabetos ou semi-analfabetos), como é

valorizada composição feita “na mesa do bar”, no calor da hora, o que seria indicação da verve do compositor. A afinação daqueles que entoam as canções não é um pré-requisito; é mais importante que participem desse ritual.

Falando em “entoar as canções”, as letras neste caso cumprem um papel de amálgama, selando uma identificação sociocultural entre os componentes. No samba, por exemplo, as letras tratam de desilusões amorosas, ou da dura realidade da parcela mais pobre da população (às vezes escapam a essa realidade, pintando um retrato idealizado desse dia-a-dia). Podem servir como veículo para se fazer uma apologia da malandragem (como em Noel Rosa), ou, numa versão mais populista, para vender uma imagem estereotipada do Brasil (Ary Barroso, na época do governo Vargas compôs “sambas-exaltação” por ocasião da assim chamada “política da boa vizinhança” entre os Estados Unidos e os países latino-americanos). Perceba-se como tudo isso é alheio ao universo da música erudita, em que as letras são um componente menos frequente, excetuando-se, por exemplo, as óperas e peças sacras, caso em que não se deve modificar o *libreto* ou texto sagrado sobre os quais a obra musical se baseia.

Retomemos Gardner e sua teoria das inteligências múltiplas: tem-se um problema a resolver, e é inteligente aquele que consegue, com as ferramentas disponíveis, solucionar a questão. Temos, no caso da música popular, um “problema” a resolver, qual seja, como diz Luiz Tatit, garantir a *eficácia da canção*. No caso de i) uma cantora de axé, ou de ii) uma banda de heavy metal, ou de iii) um cantor de protesto, essa eficácia será fazer com que seu público *participe* da performance. As estratégias, em cada caso, são diferenciadas, como veremos a seguir, assim como a idéia do que seja “participar”:

- i) No primeiro caso, as estratégias para que o público participe – isto é, para que ele dance e cante e pule ao som da música, de preferência com um sorriso nos lábios, o que está de acordo com o “alto astral” sugerido pelas músicas de carnaval e pelo espírito dessa festividade – envolvem melodias em modo maior (que sugerem alegria, dentro de nosso sistema tonal), executadas em andamento rápido (o que convida à dança frenética) e com letras que falem de amor (pois que a interação amorosa entre membros da plateia é um dos objetivos pelos quais esse público aflui aos shows de axé);
- ii) No caso de um show de heavy metal, a participação da plateia (isto é, a eficácia da canção) já não será fazer com que novos casais de namorados

iniciem ali um relacionamento, mas que esse público extravase sua revolta contra o “sistema”; se lá fora eles são vistos como *drop-outs*, neste ambiente eles se irmanam através de um tipo de vestuário, estilo de cabelo e música. A eficácia de um show de *heavy metal* será garantida ao se tocar músicas com andamento rápido (assim como no axé), só que desta vez ao som de guitarras distorcidas (timbre próprio do gênero em questão, que por suas próprias características dissonantes e volume ensurdecador levam à liberação de adrenalina), com letras que falem de revolta ou de uma visão não ortodoxa da crença religiosa (o que no fundo indica menos uma inclinação ao satanismo que o desejo adolescente de ferir as convenções sociais). Todo esse quadro é executado predominantemente em modo menor que, dentro de nosso sistema tonal, sugere tristeza, melancolia e outros sentimentos negativos; neste caso, todos eles ligados ao não-conformismo. Com efeito, sorrisos não são *de rigueur* em um show de heavy metal;

- iii) Finalmente, no caso de um show de um cantor de protesto, o volume ensurdecador de uma banda de axé ou de heavy metal dá lugar a um singelo violão (escolha fadada ao fracasso nos dois exemplos anteriores), o que garante maior cumplicidade com a plateia, que neste caso pode ouvir distintamente as letras de teor político e entoá-las junto (ou às vezes apenas a plateia, mediante instruções do artista).

Quando se diz que tem havido um interesse crescente das faculdades de Letras pelos estudos de música popular, é necessário que se defina de que vertente de música popular estamos tratando. Nas faculdades de História ou Sociologia, por exemplo, em que procede a análises descritivas de fenômenos envolvendo grupos humanos, não existe um juízo de valor *estético* sobre o objeto. Descreve-se, por exemplo, os rituais mágicos dos índios sem que se discuta a validade dessas crenças; ou aborda-se os *rappers* que habitam os morros das grandes cidades brasileiras e o teor político de suas letras, sem que se dê muita atenção ao substrato musical ou a considerações sobre se se deve enxergar ali componentes poéticos (no sentido literário) ou não.

No caso dos estudos de literatura, ao contrário, existe um juízo valorativo, que embora seja flutuante ao longo do tempo, esteve presente na inserção dos autores que compõem o cânone de nossa época. Não é de se admirar que os primeiros autores de música popular que chamaram a atenção dos estudiosos de literatura tenham sido

justamente aqueles que estavam mais familiarizados com o cânone literário, e que escreviam de acordo com princípios que são aí valorizados. Os exemplos (de sempre) são Vinicius de Moraes (em suas parcerias com Tom Jobim, Toquinho e Chico Buarque), o próprio Chico Buarque ao longo de sua carreira solo ou em parcerias com, por exemplo, Edu Lobo e Francis Hime, Caetano Veloso e Gilberto Gil (em parceria ou não), secundados por mais alguns expoentes da MPB, como João Bosco e Aldir Blanc e, mais recentemente, Arnaldo Antunes, Adriana Calcanhotto, Chico César, Zeca Baleiro e Lenine, dentre outros.

Como era de se esperar, os estudos literários não incluíram em seu rol de interesses, pelo menos não prioritariamente, autores como Cartola, Zé Keti, Nelson Cavaquinho, Adoniran Barbosa, Jackson do Pandeiro, Luiz Gonzaga e até mesmo Noel Rosa, e se o fizeram certamente cercaram-se de justificativas sobre a necessidade de se resgatar esses grandes expoentes da música popular brasileira (ou seja, um argumento mais histórico que estético).

Pensamos que não se deve chamar vários desses artistas de “poetas” como forma de compensar toda a injustiça sofrida pela parcela menos instruída da população. Existe um certo paternalismo nesse tipo de atitude, e acreditamos ser intelectualmente mais honesto valorizar artistas como Cartola, Zé Keti, etc pela sua qualidade de *cancionistas* que por seus méritos literários, que são bastante discutíveis. Existe uma estética própria nas composições de artistas populares que acaba se confundindo com sua origem humilde; a comovente “ingenuidade” de Tônico e Tinoco, por exemplo, é um elemento de valorização de sua música; a “espontaneidade” do canto de Cartola, idem. E veja-se que quando um artista de origem sociocultural mais favorecida se apropria dessas composições, pode-se ganhar no terreno da técnica, mas perde-se a essência do que tornava a obra original tão especial. Exemplo disso é a gravação de “Saudosa Maloca” por ninguém menos que Elis Regina, cuja pronúncia “errada” – tão natural na boca de Adoniran Barbosa – imediatamente nos causa um sentimento de inadequação. Em outras palavras, os eventuais “erros gramaticais” (não nos caberá discutir esse tópico aqui, e o relativizamos com as aspas) na boca de intérpretes que não tiveram acesso à instrução formal não apenas é perdoável, como faz parte do espírito da composição como um todo. A voz esganiçada de Nelson Cavaquinho é um exemplo disso, assim como os arranjos pouco elaborados de violão, cavaquinho e percussão – todos eles contribuem para a autenticidade (alguns dizem *integridade*) dessas composições e artistas (integridade essa que falta aos artistas que, de origem humilde, ascenderam

socialmente por meio das versões “de boutique” do samba e da música caipira, isto é, o pagode e o sertanejo). Mas, por mais que Cartola, Zé Keti, Nelson Cavaquinho e os demais compositores populares arrolados figurem no panteão do samba, e por mais que quiséssemos lhes prestar homenagem pelo papel que cumprem na cultura musical brasileira, faltaria honestidade intelectual, de nossa parte, se isolássemos suas letras e as transpússemos para a página, chamando-as de poemas e seus autores de poetas.

É esse equívoco que pretendemos desfazer neste trabalho, e no capítulo seguinte passamos em revista cinco artistas brasileiros que, ou por vontade própria ou por desejo de outrem, tiveram seu papel de cancionistas confundido com o de pretensos poetas.

Antes disso, finalizamos este segundo capítulo transcrevendo uma proposta de análise da canção elaborada por Paul Friedlander, em seu *Rock and Roll: uma história social* (RJ: Record, 2002), que trabalhou muitos anos lecionando a história desse gênero na Escola de Música da Universidade do Oregon. Segundo o autor, ao aplicar esse questionário, o ouvinte estará de posse de uma ampla gama de informações sobre seu objeto, referentes à letra, acompanhamento musical, artistas, atitudes e contexto social, sem que seja exigido conhecimento de teoria musical tradicional. Pensamos que seu questionário ajudará o leitor a pensar na(s) função(ões) da canção, sob a óptica que expusemos mais acima. Passemos, pois, ao questionário (citado de FRIEDLANDER, 2002, p. 14-5).

1. MÚSICA

- a) Conjunto: Quais instrumentos estão presentes?
- b) Ênfase rítmica: Qual o compasso dominante? Que instrumento ou instrumentos marcam este compasso?
- c) Solo instrumental: Há algum solo instrumental (geralmente definido como melodia sem letras)? Ele se origina de que estilo?
- d) Estrutura harmônica: Quais acordes estão presentes?

2. LETRAS

- a) Quais os principais temas da canção? Ela conta uma história? Sugestões de classificação temática: amor romântico, sexo, alienação, justiça / injustiça, introspecção, música pop/rock, e outros.
- b) Há alguma mensagem cultural ou política explícita ou subliminar?

3. HISTÓRICO DO ARTISTA

Quais os elementos importantes da história pessoal e da carreira do artista que contribuem para o seu entendimento da música? Esta informação pode ser dividida em três áreas:

- a) condições psicológica, social e econômica durante a juventude;
- b) história musical; e
- c) marcos importantes da carreira.

4. CONTEXTO SOCIAL

Como os ambientes político e cultural que cercavam os artistas tiveram influência em seus trabalhos? Esta informação pode ser dividida em três áreas:

- a) cultura jovem e sua relação com a sociedade;
- b) movimentos políticos e culturais, incluindo a luta por direitos civis e humanos para as minorias, movimentos pela paz e contra a guerra, estabelecimento de contraculturas alternativas; e
- c) a indústria musical e seu desenvolvimento naquele momento.

5. ATITUDE

Que elementos nas performances ao vivo do artista, de seus atos e comportamento em público nos fornecem um claro entendimento da música?

Embora haja alguns pontos de sobreposição entre o questionário de Friedlander com a análise musemática de Philip Tagg (principalmente no item 1: Música), ele traz uma contribuição à nossa busca por um método adequado para a análise de música popular, justamente por levar em conta o contexto histórico e outros aspectos que não são abordados por Tatit (que se centra nas tessituras melódicas e na forma de enunciação do cantor), Tagg (que trata de vários aspectos *musicais* da composição, mas não se refere a elementos extra-musicais) e/ou Gabrielsson & Lindström (que retomam os estudos de vários pesquisadores, mas todos eles sob uma óptica estritamente musical).

Ao alinhavarmos as propostas de Frith, Tagg, Tatit, Gabrielsson & Lindström e Friedlander, aplicando esses modelos de análise da canção popular ao nosso objeto,

pretendemos franquear o acesso de estudiosos não-especialistas em música ao universo dos estudos de música popular, evitando, ao mesmo tempo, o reducionismo de se prescindir por completo do estrato musical para privilegiar as letras.

Observe-se, todavia, que o pesquisador deve, além de ter *sensibilidade* musical, mesmo intuitiva (sem o que não deve se aventurar por esse terreno), dominar algum conhecimento musical mínimo (como manejar algum instrumento de simples execução, como o violão ou o piano, mesmo que de maneira rudimentar), num grau que seja suficiente para que ele esteja familiarizado com noções como melodia, intervalos, acordes, dissonâncias, compassos, etc.

Como um último comentário, é necessário esclarecer que a aplicação desses modelos ao nosso objeto não será feita de modo sistemático, o que se tornaria inviável, em função das múltiplas combinações de elementos possíveis (só como um exemplo, veja-se o modelo de Gabrielsson e Lindström); tampouco aplicaremos, pontualmente, as questões propostas por Friedlander em seu método de análise “Janela do Rock”. Em vez disso, lançaremos mão de diferentes estratégias de análise de acordo com o objeto. Nomeadamente, buscaremos, em primeiro lugar, perceber qual a estrutura da canção (distribuição em estrofes e refrãos, ou ainda passagens intermediárias, de transição de uma parte a outra); tentaremos afiliar a canção a uma das três estratégias persuasivas apresentadas por Luiz Tatit (figurativização, tematização, passionalização), com o objetivo de perceber se a eficácia da canção se dá mais pela proximidade do canto com a fala cotidiana, ou pela presença de temas melódicos reiterativos, ou ainda pela distensão de vogais, indicando estado emocional em desequilíbrio (para isto, utilizaremos o diagrama melódico de Tatit); quando possível, faremos menção aos musemas e método de substituição hipotética, de Tagg, imaginando que efeito causaria a troca de um timbre vocal ou instrumental, de andamento, de compasso, etc. E, sublinhando todos esses comentários, recorreremos, pontualmente, às considerações de Frith sobre o papel das letras de canção e ao modelo de Friedlander, em que, ao contrário da mirada mais imanentista de Tatit ou de Tagg, lança mão de aspectos contextuais da obra.

POETAS OU CACIONISTAS?

“A análise de letras de canção não compreende apenas palavras, mas *palavras em performance*.”
Simon Frith

Passemos, agora, ao cerne de nosso trabalho, ou seja, à apreciação das obras de representantes da canção popular brasileira que de alguma forma circulam pela poesia literária, ou vice-versa. Atentemos, antes de mais nada, para a necessidade de nos mantermos flexíveis quanto a critérios avaliativos, uma vez que nosso objeto de investigação abrange duas formas de manifestação distintas: como foi visto, apesar de terem uma origem comum, música e poesia seguiram caminhos bastante diversos ao longo da história, sendo modalidades artísticas regidas por técnicas diversas e consumidas por públicos distintos.

Não nos esqueçamos, tampouco, que nossa proposta de pesquisa abrange praticamente dois séculos de história da literatura e da música popular, e durante esse período (notadamente após o Modernismo) o conceito de arte se ampliou enormemente. Assim como a apreciação de poemas de diferentes escolas literárias segue critérios valorativos diferenciados, deveremos utilizar ferramentas de análise distintas ao avaliarmos um lundu de Caldas Barbosa, uma modinha de Laurindo Rabelo, uma canção sertaneja de Catulo da Paixão Cearense ou um samba-canção de Cartola.

Um desdobramento desse espectro cronológico dilatado são os diferentes tratamentos que devemos dispensar a composições que foram postas em circulação antes e após o advento do som gravado, na época em que se vendiam partituras (em vez de discos) ou na era da indústria cultural, em que as técnicas de reprodução suplantaram de longe o surgimento de verdadeiros talentos.¹⁸

Assim, a “sinceridade” do artista (e não uma motivação meramente financeira) é frequentemente apontada como critério valorativo da obra (embora Bach e Mozart tenham composto copiosamente por encomenda). Esse critério, que pode soar estranho num primeiro momento, é moeda-corrente em se tratando de arte popular. Num livro sobre os *bluesmen* americanos fundadores do gênero (que viveram entre os últimos anos do século XIX e as primeiras décadas dos anos de 1900), e também em *The Poetry of*

¹⁸ Esse quadro se agravou a partir dos anos de 1960, quando a geração do *baby boom* pós 2ª Guerra definiu um novo nicho de mercado no setor da música de entretenimento. A partir daí, o comando das gravadoras passa das mãos de aficionados pela música, como Ahmet Ertegun, antigo diretor da Atlantic Records, para os grandes grupos empresariais.

the Blues, Samuel Charters assinala essa sinceridade como critério valorativo. Segundo o autor, muitos dos cantores de blues (pelo menos os da Velha Guarda, que são seu objeto de pesquisa) sentem não apenas que esse estilo musical deve comunicar um sentimento verdadeiro (“true feeling”), mas que o cantor tem de ter sofrido as experiências relatadas em suas letras. É por esse motivo, afirma o *bluesman* Memphis Wille B., que “(...) nenhum desses garotos pode realmente cantar o *blues*” (CHARTERS, 1963, p. 18. Trad. nossa). Embora haja outros argumentos que nos permitam considerar o *blues* como uma linguagem poética¹⁹, certamente esse critério de sinceridade não é suficiente para validar uma composição da série literária. Neste terreno, vale mais a máxima pessoana do “Poeta-fingidor”, em que se divisa a clara distinção feita por Roman Jakobson entre função emotiva e função poética da linguagem.

Ainda assim, e para mostrar que não há respostas definitivas para as questões que vimos levantando, ninguém menos que Rainer Maria Rilke parece concordar que a sinceridade da manifestação artística – isto é, a inspiração, o talento, o ímpeto criador – são condições *sine qua non*. A partir daí, entraria em cena o domínio técnico. Eis como aborda a questão em suas célebres *Cartas a um Jovem Poeta*:

Pergunta se os seus versos são bons. Pergunta-o a mim, depois de o ter perguntado a outras pessoas. Manda-os a periódicos, compara-os com outras poesias e inquieta-se quando suas tentativas são recusadas por um ou outro redator. Pois bem – usando da licença que me deu de aconselhá-lo – peço-lhe que deixe tudo isso. O senhor está olhando para fora, e é justamente o que menos deveria fazer neste momento. Ninguém o pode aconselhar ou ajudar, – ninguém. Não há senão um caminho. Procure entrar em si mesmo. Investigue o motivo que o manda escrever; examine se estende suas raízes pelos recantos mais profundos de sua alma; confesse a si mesmo: morreria, se lhe fosse vedado escrever? Isto acima de tudo: pergunte a si mesmo na hora mais tranquila de sua noite: “Sou mesmo forçado a escrever?” Escave dentro de si uma resposta profunda. Se for afirmativa, se puder contestar àquela pergunta severa por um forte e simples “sou”, então construa a sua vida de acordo com essa necessidade (RILKE, 1978, p. 22-3).

Não é difícil detectarmos essa mesma “necessidade” irrefreável nos grandes poetas, um impulso que Maurice Blanchot chamaria de *préhension persécutrice*. Rilke segue com seus conselhos a Franz Xavier Kappus, o “jovem poeta” que deu nome ao volume:

(...) procure, como se fosse o primeiro homem, dizer o que vê, vive, ama e perde. Não escreva poesias de amor. Evite de início as formas usuais e demasiado comuns: são essas as mais difíceis, pois precisa-se de uma força grande e amadurecida para se produzir algo

¹⁹ Dentre os recursos que de certa maneira aproximam o *blues* da poesia literária, destacaríamos o uso da rima, a nota de suspense que é dada pela forma fixa da estrofe de blues, cujos dois primeiros versos se repetem *verbatim* e que são resolvidos por um terceiro verso, à guisa de uma “chave-de-ouro”, os recitativos que entrecortam o canto, conferindo à interpretação um tom confessional, e a crueza da linguagem como marca poética.

de pessoal num domínio em que sobram tradições boas, algumas brilhantes. (...) Utilize, para se exprimir, as coisas de seu ambiente, as imagens de seus sonhos e os objetos de suas lembranças. Se a própria existência cotidiana lhe parecer pobre, não a acuse. Acuse a si mesmo, diga consigo que não é bastante poeta para extrair as suas riquezas. Para o criador, com efeito, não há pobreza nem lugar mesquinho e indiferente. (...) Se depois dessa volta para dentro, desse ensimesmar-se, brotarem versos, não mais pensará em perguntar seja a quem for se são bons. Nem tão pouco tentará interessar as revistas por esses seus trabalhos, pois há de ver neles sua querida propriedade natural, um pedaço e uma voz de sua vida. Uma obra de arte é boa quando nasceu por necessidade. Nesse caráter de origem está o seu critério, – o único existente (RILKE, 1978, p. 23-4).

De fato, em se tratando da “arte superior”, observamos, em contraste com a arte mais acessível (popular ou folclórica, ou ainda de consumo) uma predominância da sugestão (em vez da declaração explícita), à elaboração de elementos formais (versus fórmulas estruturais utilizadas *ad nauseam*), à originalidade de tratamento do tema, ou, melhor ainda, temas inusitados (em lugar de temas exaustivamente explorados).

Se na poesia literária – Shakespeare, Coleridge, Goethe, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Pessoa, Lorca, Borges, Drummond, João Cabral – os critérios apontados por Rilke parecem funcionar como o único caminho para garantir o êxito de uma obra, no caso da música popular esses princípios são bem mais flexíveis. Um exemplo simples é a busca pelas maiores vendas, um critério de valor estabelecido a partir da indústria cultural, e que não interessará como argumento de valor para quem pautar seu julgamento por determinado padrão estético.

Com essas questões em mente, lancemo-nos, então, ao nosso objeto de estudo. Sendo este um trabalho pautado por uma abordagem diacrônica do fenômeno da canção popular brasileira e de seus pontos de contato com a poesia literária, elegemos artistas que transitaram nos dois domínios ou que são alvo do interesse tanto de musicólogos quanto de especialistas em literatura. Conforme destacado anteriormente, em nosso intuito de trazer uma contribuição original a essa área do conhecimento, evitamos abordar artistas cujas composições já mereceram a atenção de diversos estudiosos por suas qualidades literárias. Dentre esses, destacamos Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Vinicius de Moraes. Em vez disso, tentamos examinar a obra de artistas que, satisfazendo o mesmo critério arrolado acima – o de atuarem tanto na música popular quanto na literatura – têm recebido menos atenção da crítica, ou pelo menos não sob a óptica que adotamos. Dado o seu caráter de amostragem, organizamos o trabalho em saltos cronológicos que garantissem um panorama dos pontos onde música popular e poesia literária canônica se tocam.

Iniciamos nossa análise com Domingos Caldas Barbosa (1740-1800) e sua *Viola de Lereño*, volume de modinhas e lundus publicado em duas partes, respectivamente em 1798 e 1826. A seguir, investigaremos a obra poética de Laurindo Rabelo (1826-1864), o “Poeta Lagartixa”, frequentador das reuniões comandadas pelo tipógrafo Paula Brito e que publicou tanto poemas românticos quanto modinhas. Examinaremos, então, algumas modinhas de Catulo da Paixão Cearense (1866-1946), que apesar de tê-las publicado em livro, faz no prefácio de um desses volumes uma advertência que nos interessa em particular, conquanto estabeleça uma distinção entre poema e letra de canção. Noel Rosa, o “Poeta da Vila”, será nosso próximo autor. Desejamos investigar até que ponto o epíteto elogioso pode ser tomado no seu sentido literal, isto é, se há qualidades literárias na escrita de Noel. Podemos imediatamente vinculá-lo à estética dos modernistas da 1ª geração, principalmente aos poemas-piada de Oswald de Andrade e ao projeto de nacionalização da linguagem em poesia; todavia, há que se verificar se essa primeira impressão se sustenta ou não, ao analisarmos sua obra mais detidamente. Percorreremos, finalmente, algumas canções de Angenor de Oliveira, o “Cartola” (1908-1980), igualmente observando se o trabalho com a linguagem por ele utilizado confere às suas letras teor poético dentro dos critérios da poesia tradicional, ou se a poeticidade das letras de canção obedecem a leis diferentes.

4.1 Domingos Caldas Barbosa: o poeta do lundu e da modinha

Domingos Caldas Barbosa nasceu no Rio de Janeiro em 1740, filho de um comerciante português e de uma escrava angolana. Pelo fato de sua mãe ter sido alforriada, Caldas nasceu livre, e seu pai o reconheceu como filho legítimo, matriculando-o no Colégio dos Jesuítas, no Rio de Janeiro. Nessa época, começa a compor quadrinhas satíricas em que atacava os portugueses, e que teriam desagradado algumas autoridades; como punição, é mandado para a Colônia de Sacramento (extremo sul do Brasil, hoje parte do Uruguai) para servir como soldado. Permanece ali até 1762, quando embarca para Portugal, para estudar Leis na Universidade de Coimbra.

Segundo registros de José Ramos Tinhorão, que empreendeu detalhada pesquisa sobre o compositor, Caldas Barbosa apenas se matriculou no curso, abandonando-o a seguir. A provável causa da desistência teria sido a morte de seu pai e a consequente escassez de recursos para custear seus estudos. Parte então para Lisboa, onde passa a ser

conhecido tocando modinhas e lundus em sua viola. Para sua sorte, por essa época trava contato com os irmãos Luís e Antônio de Vasconcelos e Sousa, membros da nobreza, que o tomam como protegido e o levam para animar os saraus na corte da rainha D. Maria I.

Pretendendo conquistar certa autonomia financeira, Caldas publica, em 1776, a *Recopilação dos principais sucessos da História Sagrada em verso por Domingos Caldas Barbosa*, tendo em mente obter um título eclesiástico menor que lhe garantisse um posto burocrático na Igreja – sem que lhe fossem exigidos os votos. José Ramos Tinhorão comenta, ironicamente, os meios de que Caldas se valeu para lograr seu intuito:

Esse objetivo de Caldas Barbosa ia aparecer claramente em 1777 quando seu protetor, d. Antonio de Vasconcelos, casa-se com uma moça de alta nobreza (acontecimento logo comemorado no epitalâmio *Nas felicissimas núpcias do Ilustrissimo e Excellentissimo Senhor Antonio de Vasconcellos e Sousa, Conde da Calheta, coma Excellentissima D. Mariana de Assis Mascarenhas*, editado pela Regia Officina Typografica no mesmo ano), o que lhe abria oportunidade de voltar e reivindicar o favor real: d. Mariana era íntima do círculo da nova rainha, D. Maria I, sucessora de D. José. (...) É de fato isso que, com interesseira humildade, Domingos Caldas Barbosa faz em um “Memorial” em que, chamando D. Mariana de “formosa Armania”, expõe com toda clareza seu desejo de conseguir o “estado sacerdotal” capaz de permitir-lhe algum benefício na área da Igreja: “Sempre eu quiz (sic), / Tu tens lembrança, / O Estado Sacerdotal / E esperei com confiança / Sempre no favor real” (TINHORÃO, 2004, p. 59-60).

Com essa manobra, Caldas Barbosa conquista sua estabilidade por meio do ingresso nos meandros administrativos da Igreja. Seu maior temor – o preconceito de cor – não constituiu obstáculo nesse episódio, nem quando fora aceito na Arcádia de Roma em data anterior a 1777, quando passa a adotar o nome pastoral de Lerenio Selinuntino.

A inserção de Caldas Barbosa nos círculos literários lisboetas, em contrapartida, não foi unânime. Bocage lhe dirigiu ferozes versos, em que transparece a indignação do poeta português face ao sucesso alcançado por um afro-descendente. Num soneto em que descreve uma sessão da Academia de Belas-Letras de Lisboa, a Nova Arcádia, desfere:

Preside o neto da rainha Ginga
À corja vil, adúladora, insana.
Traz sujo moço amostras de chanfana,
Em copos desiguais se esgota a pinga.

Vem pão, manteiga e chá, tudo à catinga;
Masca farinha a turba americana;
E o orangotango a corda à banza abana,
Com gesto e visagens de mandinga.

Um bando de comparsas logo acode
Do fofo Conde ao novo Talaveiras;
Improvisa berrando o rouco bode.

Aplaudem de contínuo as friolentas
Belmiro em ditirambo, o ex-frade em ode.
Eis aqui de Lerenó as quartas-feiras.

(BOCAGE, 1980, p. 37).

Todavia, a avaliação da produção de Caldas Barbosa é extremamente desigual de caso a caso, e de certo modo reforça a crença, cristalizada por séculos de tradição literária *versus* tradição musical popular, de que esta seria um gênero menor. Assim, enquanto o autor da *Viola de Lerenó* é celebrado nos manuais de História da Música (Popular) Brasileira como o criador da Modinha, considerado por muitos estudiosos o primeiro gênero musical popular brasileiro, ele figura nos compêndios de história da literatura – quando é mencionado – como um autor de expressão menor, cuja presença ali se deveria, em grande parte, à sua inserção no grupo árcade mineiro.²⁰ Mesmo as histórias da música brasileira, quando escritas por autores de orientação erudita, ignoram por completo o nome de Caldas Barbosa.

Vejamos, então, como os principais estudiosos da literatura e da música brasileiras avaliam a produção de Domingos Caldas Barbosa, iniciando pelas Histórias da Literatura Brasileira.

4.1.1 A apreciação de Domingos Caldas Barbosa nas Histórias da Literatura Brasileira

Para avaliarmos a posição ocupada por Caldas Barbosa nos diversos estudos que se ocupam da História da Literatura Brasileira, centramo-nos nos capítulos dedicados ao Arcadismo, onde ele – quando figura – é geralmente enquadrado. Essa filiação deve-se, primordialmente, a dois fatores: um, cronológico, pois é contemporâneo dos principais representantes da Escola Árcade no Brasil; em segundo lugar, por ter convivido com esses escritores. Iniciemos nossa investigação cronologicamente, a partir das primeiras histórias da literatura brasileira, nomeadamente a de Sílvia Romero e a de José Veríssimo, que já servem como paradigma da enorme discrepância de opinião acerca da contribuição de Domingos Caldas Barbosa para as letras brasileiras.

²⁰ Honrosa exceção é Antonio Candido, que dedica um capítulo inteiro aos elementos musicais na poesia de Caldas Barbosa e Silva Alvarenga, mas, no caso dos estudos literários, a posição de Candido constitui exceção.

De estilo fluido, ainda que categórico, defendendo suas opiniões firmemente e não raro buscando desconstruir crenças tidas como verdades incontestáveis, Sílvio Romero situa Domingos Caldas Barbosa como poeta secundário da Escola Arcade, não diferindo, nisso, de muitos outros historiadores da literatura que, defendendo ou não sua qualidade de poeta, não ousam equipará-lo a um Cláudio Manuel da Costa ou a um Tomás Antônio Gonzaga.

Porém, ao citar os tais “poetas secundários”, Sílvio Romero confere a Caldas Barbosa lugar de destaque, qualificando-o como “célebre improvisador de modinhas”. Romero não se esquivava de falar da ascendência afro-brasileira do autor da *Viola de Lerenó*, sublinhando-lhe a musicalidade (segundo o historiador, traço frequente nos negros, mestiços e mulatos, e comum aos também afro-descendentes Pe. José Maurício e, mais tarde, Carlos Gomes). Sai em defesa de Caldas Barbosa, ao condenar os críticos que confundem a doçura de seus versos e o fato de ter sido protegido por mecenas com uma suposta tendência à submissão e ao servilismo, que se deveria à sua cor de pele.

Sobre suas qualidades artísticas, Sílvio Romero o considera um “poeta singelo, espontâneo, um lirista ao gosto popular”, e exalta “a simplicidade de seus versos, mui longe da retórica inchada de Bocage e Agostinho de Macedo”. Graças a essa simplicidade, Caldas Barbosa alcança, segundo Romero, a mais alta consagração da popularidade, não aquela proveniente de suas apresentações na corte de D. Maria I, mas “uma popularidade mais vasta e mais justa”, conferida pela alma popular. Afirma Sílvio Romero:

Quase todas as *cantigas* de Lerenó correm de boca em boca nas classes plebéias, truncadas ou ampliadas. Formam um material de que o povo se apoderou, modelando-o a seu sabor. Tenho desse fato uma prova direta. Quando em algumas províncias do Norte coligi grande cópia de canções populares, repetidas vezes colhi cantigas de Caldas Barbosa, como anônimas, repetidas por analfabetos. Foi depois preciso compulsar as obras do poeta para expungir da coleção anônima os versos que lhe pertenciam. É o maior elogio que, sob o ponto de vista etnográfico, se lhe pode fazer (ROMERO, 1980, p. 478).

A avaliação feita por Sílvio Romero relativamente a Caldas Barbosa é bem distinta do juízo severo que lhe dispensa José Veríssimo. Se Sílvio Romero inclui no *corpus* da literatura brasileira os versos populares de Lerenó, louvando-lhe a simplicidade autenticamente brasileira – ao mesmo tempo em que condenava os poetas que insistiam em compor versos num estilo europeu que poderiam soar como mero pastiche –, José Veríssimo não poupa acerbas críticas ao “modinheiro” Caldas.

Primeiramente, restringe a seis nomes os poetas dignos de serem incluídos na “Plêiade Mineira”: Santa Rita Durão, Cláudio Manuel da Costa, Basílio da Gama,

Alvarenga Peixoto, Tomás Antônio Gonzaga e Silva Alvarenga. Os demais poetas que geralmente são citados como pertencentes à Escola Mineira, dentre os quais Domingos Caldas Barbosa, são desdenhados por José Veríssimo, que os considera meros “(...) verzejadores que impertinamente têm sido anexados à chamada escola mineira (...)”. Após qualificar Domingos Caldas Barbosa como “parasita” de uma família fidalga portuguesa, afirma, sobre sua produção:

Não tem nenhuma superioridade, (...) apenas valerá menos que muitos dos poetas portugueses seus contemporâneos com quem conviveu e emulou. Vivendo a vida portuguesa, conservou, entretanto, alerta, o sentimento íntimo da poética popular brasileira revelado no estilo de algumas composições suas em que desce até as formas indecorosas ou delambidas do verso popular. (...) Cantados à viola, com os requiebrs e denguices da musa mulata, e o sotaque meloso do brasileiro, versos tais que teriam em Portugal o sainete do exótico, para resgatar-lhes a mesquinhez da inspiração e da forma. Não enriquecem a poesia brasileira (...) é com Caldas Barbosa que expressamente se revela na poesia brasileira, a musa popular brasileira na sua inspiração dengosamente erótica e no seu estilo *baboso* (VERÍSSIMO, 1981, p. 97-8. Grifo nosso).

Nelson Werneck Sodré, por sua vez, cumpre o prometido no subtítulo de sua *História da Literatura Brasileira – “Seus Fundamentos Econômicos”*, ao fornecer, no início de cada capítulo, um extenso relato do panorama político-econômico antes de se centrar nos fenômenos literários (que aí aparecem, de certa forma, como consequência daquele cenário). Fala sobre os principais representantes da Escola Arcade de maneira equilibrada, expondo por meio de parágrafos concisos a contribuição de cada um deles. Sobre Caldas Barbosa, afirma:

Domingos Caldas Barbosa foi mais um trovador do que um poeta, o que não constituiu caso isolado na época. E não poderia figurar numa história da literatura brasileira senão pelo título, que mereceu, de vulgarizador da modinha nos salões metropolitanos. (...) Suas produções, que fizeram sucesso e se difundiram com uma facilidade expressiva, traduzem a inspiração popular. Muitas delas são encontradas na tradição oral (SODRÉ, 1964, p. 113).

O comentário final de Nelson Werneck Sodré confirma o relato de Sílvio Romero, que ao recolher melodias populares no norte do Brasil, mais de um século após a morte de Caldas Barbosa, deparou-se com composições suas tidas como “anônimas”, cantadas por gente do povo. Sodré encerra suas considerações sobre Caldas Barbosa em tom condescendente:

De qualquer forma, a figura desse padre mulato que *conseguiu* brilhar, através de criações *curiosas* e populares, nos salões lisboetas, não é destituída de mérito. A *Viola de Lereno*, cujo primeiro tomo apareceu em Lisboa em 1798, alcançou cinco edições, até 1825, o que frisa a penetração dos cantares do poeta (SODRÉ, 1964, p. 113).

Ronald de Carvalho, por sua vez, confere certo destaque a Domingos Caldas Barbosa, tendo o cuidado de classificá-lo como um dos “poetas menores” do Arcadismo. Sobre a produção de Caldas Barbosa, assim anota Carvalho:

Sua poesia é a de um *troubadour*, simples e espontânea, sem grandes surtos, mas de agradável efeito, pelo sainete popular de que a revestiu a alma ingênua do poeta. A *Viola de Lerenó* se compõe, em geral, de lundus e cantigas, feitos muitas vezes de improviso, em bailaricos e saraus, onde a musa gaiata e fácil de Caldas Barbosa se fazia aplaudir ruidosamente (CARVALHO, 1955, p. 184).

A *Literatura no Brasil* é com certeza a mais detalhada das histórias da literatura brasileira. Organizada por Afrânio Coutinho, em seis volumes, traz no segundo volume o capítulo dedicado ao “Neoclassicismo, Arcadismo e Rococó”. Como de costume, ganham destaque Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga; neste caso, Silva Alvarenga também é incluído no seletorol dos principais representantes dessa Escola.

Domingos Caldas Barbosa aparece na seção “Poetas de Transição”, e recebe uma interessante análise de Soares Amora. Ele começa enfatizando a contribuição de Caldas Barbosa pela via da espontaneidade, mas salientando que os traços árcades nesse poeta são um tanto “postiços”:

Como outros poetas dessa época, Caldas Barbosa intitulou-se pastor, falou em gado e choça, seguindo, sempre que podia, os modelos da Arcádia. Mas mesmo quando o continente era repetição, o conteúdo trazia inovações: o bucolismo era menos frequente, a linguagem mais espontânea, coloquial, jogando com elementos e situações *urbanas* (COUTINHO, 1986, p. 240. Grifo nosso).

Essa espontaneidade e essa veia para o improviso, que se manifestavam no “jogral” Caldas Barbosa em suas apresentações na corte lisboeta, acabaram impedindo a adoção de esquemas rígidos, que estivessem em consonância com o “rigor arcádico”. Na avaliação de Coutinho, essa promessa de uma poesia mais “flexível” acabou redundando em “frouxidão”. Assim, resume: “O valor de Caldas Barbosa como poeta é exclusivamente histórico (...) faltou-lhe habilidade para disfarçar com jogos formais rebuscados, como fez muito bem Silva Alvarenga, os lugares-comuns da poesia arcádica (...)”²¹ Ainda assim, Soares Amora não deixa de reconhecer o talhe tropical da poesia de Caldas Barbosa:

As quadras de Caldas são cheias de um dengue e um requiebro tipicamente crioulos, de um sensualismo chão, ao mesmo tempo ingênuo, que seria impossível em homem de

²¹ Idem, *ibidem*, p. 241.

outra raça. Sua linguagem ressuma languidez, e tem um tom desabusado, servil quase, inteiramente fora da expressão nobre preceituada pela Arcádia (AMORA, 1986, p. 240).

Soares Amora arremata sua análise ilustrando-a com uma quadrinha de Caldas Barbosa:

Tem nhanhá certo nhonhó
 Não temo quem me desbanque,
 Porque eu sou calda de açúcar
 E ele apenas mel do tanque.

(AMORA, 1986, p. 240)

Dos historiadores da literatura pesquisados, Antonio Candido é aquele que talvez dê mais destaque à obra de Caldas Barbosa – e de Silva Alvarenga –, justamente pelo caráter profundamente musical de suas poéticas. Mesmo assim, em se tratando de um compêndio sobre literatura, Candido valoriza os aspectos mais especificamente literários que a musicalidade dos versos, de modo que Alvarenga, por ser *poeta*, e não músico, recebe tratamento mais pormenorizado, que o “trovista” Caldas Barbosa. Dito de outro modo, o fato de Candido ter reservado um espaço em sua obra para comentar o trabalho de Caldas Barbosa não constitui garantia de juízo positivo. A distinção que faz entre Silva Alvarenga, literato, e Caldas Barbosa, cantor popular, é feita sem rodeios pelo Autor:

Silva Alvarenga foi um homem culto, e verdadeiro poeta, consciente das responsabilidades da inteligência no Brasil e ao mesmo tempo dotado de uma sensibilidade delicada, que o levou a realizar-se com refinamento e graça; Caldas Barbosa, como ele mestiço, músico, terno e amaneirado, foi *um simples modinheiro sem relevo criador*. No entanto, deve ser posto na mesma chave, porque a sua música chega à consequência extrema de certas tendências melódicas e concepcionais da Arcádia, que em *Glaura* já tocam o ponto onde a poesia se *desfaz* em música (CANDIDO, 1975, p. 149-150. Grifos nossos).

Candido reconhece a importância de Caldas Barbosa pela presença de certas características dos trópicos (“dengue, negaceio, quebranto, derretimento”), assim como pela “utilização do vocabulário mestiço da Colônia, com que obtinha certamente efeitos de surpresa e graça nos salões lisboetas, onde cantava com a sua viola:

Nhanhá faz um pé de banco
 Com seus quindins, seus popôs,
 Tinha lançado os seus laços,
 Aperta assim mais os nós.
 (“Lundum em Ouro”)

Meu Xarapim, já não posso
 Aturar mais tanta arenga,

O meu gênio deu à casca
 Metido nesta moenga.
 (“Lundum de cantigas vagas”)
 (CANDIDO, 1975, p. 150)

Por ostentar a *Viola de Lerenó* o subtítulo “Cantigas”, Candido considera incoerente julgar essa obra sob uma óptica rigorosamente literária; não sobreviveram partituras que nos permitissem acesso ao modo como esses versos eram *cantados* por Caldas Barbosa na corte lisboeta, causando tanto furor – e tanto incômodo. Antonio Candido afirma: “Na verdade, a *Viola de Lerenó* não é um livro de poesias; é uma coleção de modinhas a que falta a música para podermos avaliar devidamente.” E conclui: “(...) o fato é que, visto de hoje, o ‘trovista Caldas’, tão simpático e boa pessoa, tão maltratado por Bocage, desaparece praticamente ao lado dos patrícios mais bem dotados” (CANDIDO, 1975, p. 150).

Em *História Concisa da Literatura Brasileira*, após expor os princípios estéticos do Arcadismo, Alfredo Bosi nos apresenta uma seção dedicada aos “Autores e Obras” desse movimento. Iniciando por Cláudio Manuel da Costa – a quem confere destaque, por meio de uma seção exclusiva, assim como a Santa Rita Durão e a Basílio da Gama –, inclui Gonzaga, Silva Alvarenga e Alvarenga Peixoto no rol dos “arcades ilustrados”, o que não implica menor juízo da produção destes por parte do Autor. Bosi sublinha as características musicais da escrita de Silva Alvarenga em *Glaura*, composta de rondós e madrigais, formas musicais transmutadas em formas poéticas pelo Autor:

O rondó, de origem francesa, foi convertido por Silva Alvarenga em um conjunto de quadras com um estribilho que abre e fecha a composição, além de se intercalar entre séries de duas estrofes. Assim, em um rondó de treze quadras, o estribilho aparece cinco vezes, o que dá um alto índice de redundância e favorece a memória musical do poema (BOSI, 1978, p. 86).

Essas características musicais certamente se aplicam à *Viola de Lerenó*, inclusive a presença de estribilhos que se repetem ao final de cada quadra. No entanto, Caldas Barbosa recebe, em *História Concisa da Literatura Brasileira*, apenas uma tímida nota de rodapé, transcrita por Bosi a partir do comentário feito por Francisco de Assis Barbosa, na introdução à *Viola de Lerenó* (Rio de Janeiro: I.N.L., 1944):

(...) Na coletânea de seus poemas, *Viola de Lerenó* (Lisboa, 1798), reconhece-se a graça fácil e sensual dos lunduns e das modinhas afro-brasileiras que ele transpôs para esquemas arcádicos, durante o seu longo convívio com os poetas da corte de D. Maria I. É

um caso típico de *contaminatio* da tradição oral, falada e cantada, com a linguagem erudita (BARBOSA *apud* BOSI, 1978, p. 87-8).

Ao apontar o efeito *fácil* da poesia de Caldas Barbosa, Alfredo Bosi encontra uma justificativa para excluir a *Viola de Lereno* do corpo principal de sua obra, por não reconhecer nela elementos que lhe garantiriam qualidade literária. Parece-nos que o que de fato não convence o autor é o caráter popular da escrita de Caldas Barbosa; isto fica claro ao verificarmos a inclusão, em seu livro, de “gêneros públicos”, como o sermão, o artigo, o discurso e o ensaio de jornal – que seriam menos especificamente literários que a obra de Caldas Barbosa – mas que talvez mereçam figurar na coletânea por sua origem “letrada”, ao contrário da obra do autor de *Viola de Lereno*, de cunho mais popular.

Em *A Literatura Brasileira: origens e unidade*, José Aderaldo Castello destaca os principais representantes do Arcadismo, dando relevo, como de praxe, a Cláudio Manuel da Costa, não só pela excelência de sua poesia, como por sua busca de uma identidade literária brasileira. Esse processo ocorreria pela fusão do cenário bucólico dos cânones arcádicos, idealizado, com a rudeza da paisagem natural da Colônia. Ao lado de Cláudio, José Aderaldo Castello confere destaque, também, ao Silva Alvarenga de *Glaura*, sublinhando-lhe menos a musicalidade e mais a leveza de estilo e as referências vocabulares à paisagem brasileira (como as menções a árvores como a “mangueira” e a “laranjeira”), características que fariam do nosso Arcadismo um estilo *sui generis*.

O aparente desinteresse pelo estrato musical da poesia de Silva Alvarenga já anuncia a ausência, em sua obra, de qualquer referência a Caldas Barbosa, motivada, possivelmente, por duas razões: ou o autor considerou Caldas Barbosa um “cantador” e, portanto, fora do escopo de interesse de um estudo que se pretendia *literário*, ou a *Viola de Lereno* (mesmo tendo sido editada em livro, isto é, com versos para serem *lidos*) carecia de traços meritórios que lhe garantissem figurar ao lado de Cláudio, Gonzaga ou Silva Alvarenga.

Uma abordagem mais aberta é aquela utilizada por Sônia Brayner em *A Poesia no Brasil: das origens até 1920*. Não se trata de uma “História da Literatura Brasileira” *stricto sensu*, mas de uma coletânea de autores e textos representativos do período proposto; assim, embora não haja estudos críticos sobre os poetas em tela, a autora fornece uma biografia resumida e alguns textos considerados exemplares do estilo daquele autor. Chamou-nos a atenção o tratamento que a autora dispensou a

Domingos Caldas Barbosa: não apenas o incluiu no capítulo “Neoclassicismo e Arcadismo”, transcrevendo-lhe duas composições (“Lundum em Louvor de uma Brasileira Adotiva” e “A ternura brasileira”) como não fez qualquer ponderação negativa sobre a verve popular de Caldas Barbosa ou ao fato de ele ser “cantador” – como fizeram vários estudiosos da literatura. Ao comentar seu estilo, fica clara a avaliação da autora, de que Caldas Barbosa seria *poeta*, ainda que se expressasse por meio da música. Assim como outros autores que se debruçaram sobre sua obra, é ressaltada a *espontaneidade* de seus versos:

Aos poucos, suas concepções estéticas cedem lugar a um menor compromisso formal, à linguagem mais espontânea, versos mais flexíveis. Tudo isso surge graças ao temperamento do poeta e à natureza de sua poesia, voltada para o popular – modinhas, lundus, canções e trovas improvisadas ao violão, reunidos na *Viola de Lerenó* (BRAYNER, 1981, p. 101).

O enfoque mais inclusivo dessa autora se confirma no apêndice do volume, que é dedicado à “poesia popular em verso”, isto é, à literatura de cordel.

Vertente bem mais ortodoxa é aquela abraçada por Massaud Moisés, José Guilherme Merquior e Luiz Roncari, que comentaremos a seguir.

Massaud Moisés fornece ao leitor, no primeiro volume de sua *História da Literatura Brasileira – Origens, Barroco, Arcadismo*, um detalhado comentário sobre os princípios do Movimento, passando por considerações acerca do conturbado cenário político da segunda metade do Século XVIII, em especial no que concerne à Independência dos Estados Unidos da América (1776) e à Revolução Francesa (1789).

Abre o inventário de representantes do Arcadismo no Brasil, não surpreendentemente, com Cláudio Manuel da Costa, estendendo suas análises por muitas páginas, tratamento que também dispensa a Tomás Antônio Gonzaga, Silva Alvarenga, Basílio da Gama, Alvarenga Peixoto e Santa Rita Durão, isto é, os mesmos seis nomes da predileção de José Veríssimo.

Na seção “Outros Poetas”, cita muitos poetas de expressão menor, a saber: José Elói Ottoni, Francisco Vilela Barbosa, Bento de Figueiredo Tenreiro Aranha, Luís Paulino de Oliveira Pinto da França, Manuel Joaquim Ribeiro, José da Natividade Saldanha e Francisco de Melo Franco. Além destes, cita Antônio Pereira de Sousa Caldas, Frei Francisco de São Carlos e Domingos Borges de Barros, dedicando-lhes análises pormenorizadas. No entanto, não há *nenhum* comentário, sequer em nota de

rodapé, sobre Caldas Barbosa, o que indica uma convergência de opinião entre Massaud Moisés e Alfredo Bosi, que não consideram a *Viola de Lereno* como obra literária.

Do mesmo modo, José Guilherme Merquior e Luiz Roncari, apesar de fazerem extensos relatos sobre o Arcadismo (aquele num molde mais tradicional, passando pelos principais expoentes do movimento; este, centrando-se apenas nas figuras de Cláudio e Gonzaga e fornecendo ao leitor uma mini-antologia de cada um deles), nada falam sobre Domingos Caldas Barbosa. Fazem coro, portanto, com Massaud Moisés e Alfredo Bosi, no sentido de não misturar literatura e música, ou de não incluir manifestações poéticas consideradas “menores”.

Ao nos debruçarmos sobre a vida e a obra de Domingos Caldas Barbosa, saltamos aos olhos o fato de ele ter feito sucesso em Portugal, justamente pelo caráter “exótico” de sua poesia, pela “moleza tropical” impregnada em seus versos, e que só podiam ser assim percebidos por ouvidos europeus. Do mesmo modo, críticos musicais estrangeiros enxergaram n’*O Guarany*, de Carlos Gomes, traços de “originalidade” (pela afirmação de nossa natureza tropical) que a nossos olhos poderiam parecer mero estereótipo. O que se quer dizer é que os critérios valorativos de um estudioso estrangeiro sobre a literatura que é feita no Brasil podem ser distintos daqueles que norteiam a leitura de um pesquisador *brasileiro* sobre este tema.

Assim, a *História da Literatura Brasileira*, de Luciana Stegagno-Picchio diferencia-se das demais por ser um olhar *estrangeiro* sobre a literatura brasileira, podendo nos revelar insuspeitados vieses interpretativos. Stegagno-Picchio não se abstém de citar o nome de Caldas Barbosa, sublinhando-lhe a ascendência africana e o caráter popular e tropical de seus versos, e pintando-lhe uma imagem de “(...) religioso boêmio, sempre acompanhado pela viola onde modulava as ternas modinhas e os lunduns (sic) de sua terra natal (...)”(STEGANO-PICCHIO, 2004, p. 125). Curiosamente, ao comentar o caráter brasileiro de sua escrita, Luciana Stegagno-Picchio assinala o papel de Caldas Barbosa como precursor do gênero musical popular brasileiro:

Na poesia de Caldas Barbosa (...), houve quem pretendesse divisar o sinal do dengue crioulo, próprio de certo lirismo brasileiro. A musa lasciva e adocicada de Lereno acolhe tanto o termo regionalista quanto a “grossura” plebéia: sem a incisividade que os isolava na poesia de um Gregório de Matos, eles preparam a cantilena fácil da modinha brasileira de fins do século XIX (STEGANO-PICCHIO, 2004, p. 126).

Deve-se registrar, também, a inclusão, pela mesma pesquisadora, de um capítulo – ainda que bastante breve – dedicado a outras modalidades artísticas, nomeadamente o teatro, a música popular e o cinema, que nos fazem perceber a força desses gêneros enquanto representantes da “arte brasileira” no estrangeiro. Ao falar sobre a MPB, Luciana Stegagno-Picchio destaca os nomes de Antônio Carlos Jobim, João Gilberto, Vinicius de Moraes, Caetano Veloso e Gilberto Gil e, quem sabe motivada por um desejo de ser entendida por um público talvez pouco familiarizado com esses artistas e gêneros, insiste numa aproximação entre a bossa nova e o *jazz*.

Last but not least, vejamos o que anotou Melânia Aguiar acerca de Caldas Barbosa no capítulo dedicado ao Neoclassicismo, Arcadismo e Nativismo, em *História da Literatura Brasileira*, organizado por Sílvio Caldas. Após fazer um balanço do que se escreveu sobre Caldas, sendo esses comentários ora desabonadores, ora elogiosos (mas às vezes por motivos extra-literários, como o fato de ele ter sido uma espécie de embaixador da cultura popular brasileira na corte lusitana), a pesquisadora adverte para o equívoco de não se levar em conta o contexto em que Caldas circulou, seu público-alvo e o meio de veiculação de sua obra (i.e., a performance musical):

No caso específico de Caldas Barbosa, *poeta repentista* e empenhado em agradar a um público vivo, presente, nos salões da fina sociedade portuguesa ou em ambientes menos elitizados, fica difícil para a crítica mais ortodoxa ombreá-lo com poetas “recebidos” através de livros friamente elaborados nos gabinetes e destinados a um público distante e futuro, sabidamente esquadrinhador de defeitos e qualidades que o autor, conscientemente, procurará, na medida de suas possibilidades, evitar, no primeiro caso, ou aprimorar, na segunda hipótese (AGUIAR, 1999, p. 295. Grifo nosso).

Melânia Aguiar segue fazendo considerações sobre a biografia de Caldas e analisando algumas de suas quadras; para os nossos propósitos, bastará transcrever um comentário seu que resume nossa hipótese de pesquisa, e que se aplica não somente ao autor da *Viola de Lerenó* como a toda discussão “música popular *versus* poesia literária”, tema de nossa tese: “Caldas Barbosa, na maioria das vezes, não compôs para ser lido; compôs para ser ouvido, acompanhado do som de um violão que ele, mais que ninguém, manejava com graça e vivacidade” (AGUIAR, 1999, p. 295).

Passemos então aos autores da área de música, primeiramente erudita, a seguir popular, cujo juízo acerca de Domingos Caldas Barbosa está longe de ser unânime, justamente por eles se pautarem por critérios diversos.

4.1.2 Domingos Caldas Barbosa visto pelos historiadores da Música Brasileira

A avaliação que se faz da obra de Domingos Caldas Barbosa nas Histórias da Música Brasileira diverge grandemente, de acordo com o enfoque mais erudito ou mais popular adotado pelo autor. Assim, enquanto alguns estudiosos centram-se na música sacra e erudita, ignorando por completo gêneros como a modinha e o lundu, e fazendo, quando muito, uma concessão a Chiquinha Gonzaga e a Ernesto Nazareth (mesmo assim sob a denominação de “compositores populares”), outros autores sublinham a importância do autor da *Viola de Lereno* como fixador da modinha, considerada por alguns o primeiro gênero musical brasileiro (embora Mário de Andrade, por exemplo, só reconheça características musicais genuinamente brasileiras a partir de Carlos Gomes). Debrucemo-nos sobre os escritos de alguns desses pesquisadores, a fim de averiguarmos que lugar ocupa Caldas Barbosa em seu discurso.

Eurico Nogueira França, autor de *Música no Brasil*, está no rol dos estudiosos que privilegiam a Música Brasileira – aqui entendida como as manifestações eruditas ou sacras –, em detrimento da Música Popular Brasileira. Assim, destaca os vultos da música erudita que se fez no País, como Carlos Gomes, Francisco Manuel da Silva, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno ou Brasília Itiberê da Silva, cronologicamente mais remotos, assim como os mais recentes Villa-Lobos, Radamés Gnattali, Francisco Mignone, Guerra Peixe e Camargo Guarnieri. Apesar de sua obra contemplar a escola erudita, o autor dedica um capítulo a “Compositores Populares”, destacando os nomes de Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth.

No mesmo diapasão, Bruno Kiefer, autor de *História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do Século XX*, atém-se à música erudita feita no Brasil. Após uma introdução em que trata do fenômeno musical regionalmente (“A música na Bahia”, “A música em Pernambuco”, “A música no Pará”, etc.), passa aos principais personagens da música no Brasil, concentrando-se naqueles de expressão erudita, como o já citado Padre José Maurício Nunes Garcia, os compositores estrangeiros Marcos Portugal e Sigismund Neukomm – o que sugere que sua proposta é de comentar, talvez, a música *no* Brasil, e não *do* Brasil –, e em seguida fornece um extenso inventário de compositores brasileiros, de Elias Álvares Lobo a Carlos Gomes, de Brasília Itiberê da Cunha a Alberto Nepomuceno. Curiosamente, inclui o nome de Ernesto Nazareth, mas não o de Chiquinha Gonzaga. Essa escolha metodológica deixa clara a opção por não

enveredar pelos gêneros populares, como a modinha, o lundu ou o maxixe, e assim Caldas Barbosa não é citado por Kiefer em seu estudo.

Mário de Andrade, que escreveu copiosamente sobre música, dedica um capítulo de sua *Pequena História da Música* – portanto, não só brasileira, mas universal – à “Música Erudita Brasileira” e outro à “Música Popular Brasileira”. Inicia o primeiro deles advertindo o leitor para o fato de que a música erudita que se fez no Brasil, desde o período colonial, foi um “fenômeno de transplantação”, e que tinha, no princípio, função de catequese. O canto religioso, que era usado pelos jesuítas para evangelizar, dominava o cenário musical da Colônia, delegando à música profana papel intermitente e escasso. Segundo Mário de Andrade,

O canto português e alguma rara manifestação instrumental profana viviam aqui só nos lares e sem função histórica. Os inventários coloniais paulistas mencionam instrumentos músicos (sic) com muita raridade, violas de “pinho do reino”, cítaras, ou aquela guitarra deixada por Catarina d’Orta em 1626. O bandeirante Sebastião Pais de Barros deixa em 1688 uma rica viola, avaliada em dois-mil réis. Mas função histórica, nos três primeiros séculos da Colônia, só adquirem as manifestações teatrais e religiosas (ANDRADE, 1958, p. 154).

Dentre os compositores eruditos, destaca o padre José Maurício, e menciona o conservatório de Santa Cruz, mantido por jesuítas do Rio de Janeiro, que no Século XVIII surpreendia ouvidos europeus – incluindo os de D. João VI e dos já mencionados compositores Marcos Portugal e Sigismund Neukomm (este, o discípulo favorito de Haydn, que viveu no Rio de Janeiro entre 1816 e 1821) – pelo alto nível técnico de seus executantes.

Até aí, no entanto, a música erudita que se fazia no Brasil continuava sendo, na leitura de Mário de Andrade, símile daquela que se fazia na Europa, sendo Carlos Gomes o primeiro compositor, ainda na opinião do autor de *Macunaíma*, a legar uma contribuição no sentido de definir uma música genuinamente brasileira. Contestando posição contrária, afirma:

É opinião repisada entre nós que Carlos Gomes não tem nada de musicalmente brasileiro, a não ser o entredo de algumas óperas. Mesmo que assim fosse, ele tinha o lugar de verdadeiro iniciador da música brasileira, porque na época dele, o que faz a base essencial das músicas nacionais, a obra popular, ainda não dera entre nós a cantiga racial [de caráter mais folclórico]. É ridículo que consideremos como brasileiros os cantos negros, os cantos portugueses (e até ameríndios), as *modinhas*, habaneras e tangos do século XIX, e repudiemos um gênio verdadeiro cuja preocupação nacionalista foi intensa (ANDRADE, 1958, p. 154).

Essa defesa de Carlos Gomes como “iniciador” da música brasileira parece automaticamente descartar a importância de Caldas Barbosa – que até aqui não é citado. De mais a mais, a rejeição da modinha como gênero musical brasileiro parece encerrar a questão para Mário de Andrade.

Seguindo cronologicamente, fala da “praga” dos pianos no Rio de Janeiro do século XIX²², quando chegam ao Brasil, pelas companhias musicais e teatrais que se apresentavam na Capital do Império, estilos como a polca (verdadeira febre entre nós, a partir da década de 1840, quando chega ao Rio de Janeiro, via Paris), o schottish e a mazurca.

Ao citar Chiquinha Gonzaga, popularizadora do maxixe, já na virada dos séculos XIX-XX, Andrade abre caminho para seu capítulo sobre a música *popular* brasileira, onde, para nossa surpresa, tampouco aparece a figura de Caldas Barbosa. Mesmo quando descreve gêneros como a modinha e o lundu (vistos por ele como manifestações mais portuguesa e africana, respectivamente, que brasileira), ou quando sublinha a ascendência negra do “maior modinheiro do século XIX, Xisto Bahia” (comentário que certamente se aplicaria ao também mulato Caldas Barbosa, no século anterior), Mário de Andrade simplesmente ignora “Lereno Selinuntino”, isto é, Domingos Caldas Barbosa, seja como compositor erudito, seja como compositor popular, seja como mero “modinheiro”.

Tratamento radicalmente distinto é o de José Ramos Tinhorão, que dedica nada menos que um livro inteiro a Caldas Barbosa, além de sempre colocá-lo em destaque nos capítulos sobre a modinha de suas histórias da música brasileira. Tal recorte se explica pelo fato de Tinhorão ser talvez o maior especialista em Música *Popular* Brasileira; assim, as quadrinhas de Caldas Barbosa, de gosto popularesco, automaticamente se inserem no universo de interesse desse autor, que delega a Caldas a posição de *iniciador* da música brasileira – no que difere radicalmente de Mário de Andrade.

Maria da Conceição Rezende, autora de um estudo de fôlego sobre a música que se fez em Minas Gerais no período colonial – *A música na história de Minas Colonial* –, confere, assim como outros historiadores da música brasileira, maior ênfase à música erudita que à popular. Sobre as modinhas escreve um curto capítulo, informando que há, na Biblioteca da Ajuda, em Lisboa, três coleções desse gênero, a saber: “Modinhas a

²² Segundo Edinha Diniz, biógrafa de Chiquinha Gonzaga, o Rio de Janeiro, nessa época, ostentava dois epítetos, de sentido auto-explicativo: “pianópolis” e “barulhópolis”.

due voce oferecidas a Sua A. R. a Sereníssima Minha Senhora Dona Carlota Joaquina”, do “vassalo” Joaquim Sebastião de Carvalho; “Modinhas para o uso da Exma. Snra. D. Joseja (sic) Victoria Barreto Moniz e da Exma. Snra. D. Antonia do Carmo Moniz”; e, finalmente, o caderno “Modinhas do Brasil”, contendo trinta composições anônimas (e que foram recentemente compiladas e gravadas em CD por pesquisadores da Universidade de São Paulo; incluem-se duas modinhas atribuídas a Domingos Caldas Barbosa). Segundo a autora, a modinha

É uma espécie de canção que tem um caráter particular pelo qual se distingue das canções *populares* de todas as outras nações. Estas modinhas, principalmente as chamadas brasileiras são cheias de melodia e de sentimento e, quando são bem cantadas comovem profundamente quem lhes pode compreender o sentido. As mais bonitas e apaixonadas são as de Coelho, Pires Aires, Antonio Joaquim Nunes e José Édolo, em Portugal. Leal, D. Mariana, Joaquim Manoel e Pe. Teles, no Brasil (REZENDE, 1989, p. 243-4).

Se por um lado a pesquisadora reconhece na modinha um gênero autenticamente brasileiro – o que contraria, mais uma vez, a posição defendida por Mário de Andrade – por outro ela não cita o nome de Domingos Caldas Barbosa entre os principais representantes desse gênero.

Um dos estudiosos de referência sobre a música brasileira, tanto na esfera erudita quanto popular, é Vasco Mariz. No entanto, o autor faz questão de delimitar fronteiras nítidas entre as duas categorias, tratando-as em espaços distintos. Em seu livro mais importante, *História da Música no Brasil*, traça a história da música *erudita* brasileira, e assim como ocorre com outros historiadores que se lançam nessa perspectiva, o nome de Domingos Caldas Barbosa é deixado de fora.

Para nossa surpresa, Caldas tampouco figura no seu volume *A Canção Popular Brasileira*, que toma como ponto de partida as marchinhas carnavalescas (e, não tivesse sido Chiquinha Gonzaga a autora da primeira marchinha, “Ó abre alas”, em 1899, e ela tampouco, ao lado de Ernesto Nazareth, teriam sido citados, por terem produzido obras *instrumentais*, que não são, por definição, *canções*).

A partir daí, o repertório selecionado por Vasco Mariz não traz muitas novidades, e ele fala dos *habitués* da Música Popular Brasileira, de Donga a Noel Rosa, de Pixinguinha a Ary Barroso, de Dorival Caymmi aos protagonistas da Bossa Nova (Tom Jobim, João Gilberto, Vinicius de Moraes), passando pelos consagrados Chico Buarque, Caetano Veloso e Milton Nascimento e chegando, surpreendentemente, ao rock nacional, representado por artistas como Lobão e Cazuza.

Ricardo Cravo Albim, diferentemente de Bruno Kiefer e de Vasco Mariz, volta suas pesquisas à Música *Popular Brasileira*. Em seu *O livro de ouro da MPB*, menciona Domingos Caldas Barbosa logo no primeiro capítulo, “O nascimento da música popular brasileira”. Após tecer algumas considerações de cunho biográfico, afirma, categórico: “Caldas Barbosa é considerado *por todos* como o responsável pela fixação do gênero modinha na Lisboa da segunda metade do século XVIII” (ALBIM, 2003, p. 21).

Albim retoma as opiniões de alguns estudiosos, fazendo coro com Mozart de Araújo e José Ramos Tinhorão, que sublinham a importância de Caldas Barbosa. Tinhorão enfatiza o papel cumprido pelo compositor mestiço de “transpor a distância entre a cultura popular e a cultura erudita, levando para os salões aristocráticos o produto artístico popular da colônia do além-mar: a Modinha brasileira” (ALBIM, 2003, p. 22).²³

Encerremos nossa “varredura” dos livros sobre a história da música brasileira – erudita ou popular – com *História e Música*, de Marcos Napolitano. Apesar de não se tratar de um compêndio de história da música brasileira, sua abordagem sintética fornece ao leitor uma visão panorâmica da formação da música *popular* no Brasil. No mesmo diapasão de José Ramos Tinhorão, Napolitano situa na Modinha o marco inicial da música popular brasileira: “(...) a música urbana no Brasil teve sua gênese em fins do século XVIII e início do século XIX, capitaneada por duas formas musicais básicas: a modinha e o lundu (ou lundum)” (NAPOLITANO, 2005, p. 40).

A seguir, atribuí a Caldas Barbosa o papel de fixador desse gênero, ressaltando como contribuição principal o toque popularesco por ele introduzido, ao substituir “o pianoforte pela viola de arame, [temperando] a moda com um pouco de lundu negro e [anuçando] o vocabulário solene da Corte pelo mestiço da Colônia” (NAPOLITANO, 2005, p. 41). Marcos Napolitano nos lembra que esse gênero, longe de estar circunscrito àquele espaço temporal, teve seus desdobramentos com Xisto Bahia, no século XIX, chegando a Catulo da Paixão Cearense, no século XX (NAPOLITANO, 2005, p. 41).

4.1.3 Análise de composições de Domingos Caldas Barbosa

A atribuição de autoria às modinhas e lundus é tarefa que impõe sérias limitações ao pesquisador. No caso de Domingos Caldas Barbosa, existem os dois

²³ Esse seria o papel de Noel Rosa, mais de um século depois, que trouxe a informação musical dos morros cariocas para o ambiente urbano.

volumes da *Viola de Lerenó*, que foram publicados na forma de livro – não como coletânea de poemas, mas de modinhas –, desprovidos de quaisquer indicações sobre o acompanhamento musical das peças.

Como se sabe, muito se perdeu da música de extração popular anterior ao advento do som gravado. Composta e executada por artistas que não detinham o conhecimento da escrita para a pauta, talvez ela até mesmo fosse tida como indigna para a fixação do papel, gesto que funciona como instância de legitimação, e esse problema parece se aplicar tanto às modinhas como, principalmente, aos lundus. A propósito, Caldas Barbosa parece ter sido um dos primeiros a fixar um novo gênero, o lundu-canção, modalidade que surgia em substituição ao lundu original, dançado pelos escravos em roda e em coreografias sensuais, e que naturalmente seria impensável em ambientes aristocráticos.

Esse processo de atenuação dos elementos considerados ofensivos está presente em quase todos os documentos que chegaram até nós, a maioria dos quais do século XIX, período em que a modinha (e o lundu-canção) já tinham se libertado, ao menos parcialmente, da fama de música de baixa extração social, passando a ser aceita nos saraus. Assim, as modinhas e lundus a que temos acesso já são versões “aristocratizadas” das composições primitivas, que eram cantadas – por exemplo, por Caldas Barbosa – apenas pelo compositor, que se acompanhava à viola-de-aramé.

Dentre os principais documentos de que nos valemos nesta pesquisa, destacamos o caderno *Modinhas do Brasil* (sic), encontrado pelo etnomusicólogo Gerard Béhague na Biblioteca da Ajuda, em Lisboa (manuscrito anônimo nº 1596), no ano de 1968, e lançado como livro (com CD), organizado por Edilson de Lima, sob o título *As modinhas do Brasil*. Trata-se de um conjunto de trinta modinhas escritas para duas vozes (dois sopranos) e um instrumento de acompanhamento (violão, viola-de-aramé ou cravo), no último quartel do século XVIII.

Embora anônimas, os pesquisadores perceberam que duas das modinhas (as de nºs 6 e 26) constavam na *Viola de Lerenó*, de Caldas Barbosa. Essa descoberta deu origem à hipótese de que todo o conjunto pudesse ser de autoria do padre mulato, mas nem todas as evidências apontam nessa direção. Béhague, descobridor desse material, defende que o “(...) estilo dos poemas, com grande profusão de neologismos afro-brasileiros e diminutivos” (BÉHAGUE *apud* LIMA, 2001, p. 47) seriam indicativos de ser Caldas o autor das peças. Confirma-o a presença da musa de Lerenó em seus poemas, “Nerina”, nome verificado na modinha de nº 14, “A Minha Nerina Gosta dos

Meus Ais”. Por outro lado, e seguindo o raciocínio de Edilson de Lima, a diversidade de estilo no conjunto sugere vários autores. Haveria ainda a possibilidade de que a letra seja de um autor, a música de outro.

De fato, mesmo nas duas composições em que o nome de Caldas Barbosa figura – as modinhas nº 6 e nº 26 –, isso não é garantia de que era esse o acompanhamento musical com que *ele* as executava. Até porque, nos relatos historiográficos, Caldas é reiteradamente apontado como exímio *improvisador*.

Como pesquisadores, devemos nos pautar pelo rigor científico, e concordamos com Edilson de Lima quando afirma que “(...) o anonimato do manuscrito não nos permite uma afirmação categórica (...) Se o manuscrito pertence a Caldas Barbosa, não podemos comprovar, pois não traz assinatura que possa servir de prova definitiva” (LIMA, 2001, p. 47-8). Mesmo assim, pensamos que se trata de uma oportunidade singular de, ainda que de modo aproximativo, acessarmos o universo da modinha brasileira *em performance*, e não apenas no silêncio da página.

Além dessas duas composições – as modinhas de nº 6 e 26 do caderno *Modinhas do Brasil*, que podemos atribuir a Caldas Barbosa (pelo menos a letra com certeza), utilizaremos mais uma composição atribuída ao padre mulato. Trata-se da faixa “Ninguém morra de ciúme”, do CD homônimo, gravado pelo Collegium Musicum de Minas, grupo especializado em música colonial brasileira. É bastante curioso o fato de eles categoricamente atribuírem a autoria da composição a Caldas, enquanto que a equipe de *Modinhas do Brasil* não faz qualquer menção nesse sentido com relação à modinha nº 17 – a mesma – embora sem indicação de autoria. Isto nos dá a dimensão dos problemas enfrentados pelos pesquisadores no sentido de atribuir autoria das peças, ou mesmo de saber em que medida elas foram transcritas fielmente ao original (isso se podemos discutir noções como a “originalidade” de composições que eram improvisadas à viola-de-aramé, numa época anterior ao *copyright* e ao registro sonoro).

De qualquer maneira, dispomos, para nosso estudo, de duas versões de “Ninguém morra de ciúme”, com igual melodia mas contendo soluções de arranjo bastante distintas, o que nos confere a oportunidade de aplicar a análise museológica de Philip Tagg e a técnica que chama de “substituição hipotética”, a fim de avaliarmos as implicações expressivas de cada uma delas. De resto, o acesso ao suporte musical, ainda por cima em duas versões diferentes de uma mesma composição, nos trará elementos mais precisos de avaliação do que aqueles utilizados pelos historiadores da literatura: o

texto sem acompanhamento musical, baseado no qual esses estudiosos formularam, em sua maioria, um juízo desfavorável da obra de Lereno.

Voltando-nos agora à análise das modinhas, notamos que as peças integrantes do volume *As modinhas do Brasil* são composições bastante curtas, escritas em quadras (sendo, em alguns raros casos, um pouco mais extensas), entremeadas por passagens instrumentais simples (geralmente dedilhadas ao violão – originalmente, viola-de-arama), e que seus versos se repetem *ad nauseam*, com o intuito aparente de conferir à canção alguma duração. Dentre os recursos utilizados para dar a impressão de que a peça é mais extensa do que efetivamente o é estão, por exemplo, os melismas, que buscam conferir-lhes um toque de variedade. Mesmo assim, essas modinhas tipicamente não passam de um minuto e meio, o que, para o ouvinte habituado ao padrão que se estabeleceu após o som gravado (3 minutos, em média), causa estranhamento por sua brevidade.

É possível que essas pequeninas quadras que compõem o caderno *As Modinhas do Brasil* sejam apenas fragmentos selecionados para serem musicados; um indício forte a favor dessa hipótese é o fato de que a modinha nº 6, “Eu nasci sem coração”, com letra de Caldas Barbosa, ter outro título (“Lundum”) e se apresentar bem mais extensa em seu volume *Viola de Lereno*. Comparemos ambas:

Eu nasci sem coração
Sendo com ele gerado
Porque antes de nascer
Amor me tinha roubado.

(CALDAS BARBOSA *apud* LIMA, 2001, p. 85)

LUNDUM

Eu nasci sem coração
Sendo com ele gerado,
Porqu'inda antes de nascer
Amor mo tinha roubado.

Resposta

Meu bem, o meu nascimento
Não foi como ele nasceu
Qu'eu nasci com coração,
Aqui stá que todo é teu.

Apenas a minha vista
De ti notícia lhe deu,
Logo elequis pertencer-te
Aqui stá que todo é teu.

Bebendo a luz dos teus olhos
 Nela um veneno bebeu
 É veneno que cativa
 Aqui stá que todo é teu

Ele em sinal do seu gosto
 Pulou no peito e bateu;
 Vem vê-lo como palpita
 Aqui stá que todo é teu.

Para ser teu Nanházinha
 Não deixei nada de meu,
 Té o próprio coração,
 Aqui stá que todo é teu.

Se não tens mais quem te sirva
 O teu moleque sou eu
 Chegadinho do Brasil
 Aqui stá que todo é teu.

Eu era da Natureza
 Ela o amor me vendeu;
 Foi para dar-te um escravo
 Aqui stá que todo é teu.

Quando amor me viu rendido
 Logo o coração te deu;
 Disse menina recebe
 Aqui stá que todo é teu.

Unidos os corações
 Deve andar o meu c' o teu;
 Dá-me o teu, o meu stá pronto
 Aqui stá que todo é teu.

(CALDAS BARBOSA, 1944, p. 43-4)

Um pesquisador que tenha acesso apenas à primeira versão, assim como às outras peças integrantes de *As Modinhas do Brasil*, ficaria inclinado a afirmar que, de uma mirada literária, elas se assemelham a máximas, baseadas em uma só ideia central, e cuja força reside em sua concisão. No caso da quadra acima transcrita, percebe-se um jogo de palavras envolvendo “coração” e “amor”, dando a entender que, mesmo tendo sido gerado com amor/coração, um amor não-correspondido lhe teria tolhido a capacidade de amar. Decorre daí que, numa atitude pré-romântica, o eu lírico empresta fatalismo à situação, afirmando que mesmo antes de nascer essa não-reciprocidade amorosa já estaria traçada. Por outro lado, Caldas toma de empréstimo à escola literária que lhe é cronologicamente anterior, o Barroco, as inversões sintáticas e os volteios semânticos, que tornam sinuoso o processo de interpretação das quadras. Assim, mesmo

havendo uma rima pobre na quadra (versos 2 e 4, gerado/roubado), a construção tortuosa dos versos garantiria o interesse do leitor.

Essa leitura cai por terra, total ou parcialmente, ao descobrirmos que essa quadra faz parte de um todo maior, como visto no original da *Viola de Lereno*. Este exemplo isolado nos dá a dimensão de quão incerto é o terreno que estamos trilhando. O próprio Edilson de Lima o afirma no estudo introdutório a *As Modinhas do Brasil*, o que, se por um lado nos impõe uma limitação, por outro nos faz redobrar o rigor metodológico. O próprio manuscrito que serviu de base ao trabalho de Lima traz, no último fólio, anotações que, segundo esse mesmo autor, se assemelham a notas tomadas em uma aula de teoria musical *fundamental*. Lima inclusive ressalva que a equipe que trabalhou nesse material detectou copiosos erros de grafia musical, equívocos que foram sanados quando da atualização do manuscrito para a notação musical moderna e quando a partitura foi adaptada para a técnica moderna dos instrumentos de acompanhamento dessas peças (violão, viola-de-aramé, cravo/piano).

Surge então a dúvida: estaríamos embasando toda uma teoria sobre a modinha colonial brasileira no caderno de música de uma jovem dama da aristocracia lisboeta? Ou mesmo de uma sinhazinha brasileira, tendo ido esse manuscrito parar em terras lusitanas e recolhido pelo acervo da Biblioteca da Ajuda? Seriam mesmo essas modinhas “do Brasil”, ou essa foi a conclusão a que chegou essa mesma jovem estudante de música? Em que medida essa transcrição já teria sido contaminada pela estética musical europeia, pouco tendo de “do Brasil”? O fato é que este é um dos únicos documentos de que dispomos sobre a música popular brasileira do período colonial.

Voltando a “Eu nasci sem coração”, vemos, na versão completa, que a quadra que conhecemos na versão de *As Modinhas do Brasil* é apenas uma espécie de mote para que se desenvolva uma “resposta”, como está escrito no original da *Viola de Lereno*. Essa resposta contém uma estrutura também em quadras, e cujo último verso é sempre “Aqui stá que é todo teu”, numa alusão ao coração. O registro de “stá” é indício da pronúncia lusitana. Sabendo que mesmo no Brasil o português era língua falada apenas pelas gentes instruídas, sendo o Nheengatu, a língua geral de base tupi, aquela falada pelo povo, somos levados a concluir que essas modinhas, mesmo sendo “do Brasil”, eram cantadas com o sotaque que hoje identificamos como sendo lusitano. Sendo assim, o toque de brasilidade de Caldas Barbosa aos ouvidos da corte de D. Maria I pouco provavelmente se deveria ao seu sotaque, mas sim à inserção de alguns

diminutivos “Nhanházinha”, “Chegadinho” e ao tom desabusado de alguns versos (como “Se não tens mais quem te sirva / O teu moleque sou eu / Chegadinho do Brasil / Aqui stá que todo é teu”).

De qualquer modo, a versão que chegou até nós *com música* é aquela que traz apenas uma quadra, e é sobre esta que faremos algumas inferências, uma vez que seria apressado supor que a melodia de apoio às outras quadras fosse a mesma. Aliás, o modo como esses versos se estruturam na *Viola de Lerenó*, sendo a primeira quadra uma espécie de mote que desencadeia as demais, aponta em direção contrária, i.e., ela teria uma melodia particular, causando efeito de contraste com as demais.

No caso das versões de que dispomos com música, ou seja, aquelas enfeixadas pelo caderno *As modinhas do Brasil*, percebemos uma notável uniformidade harmônica: em geral dedilham-se, ao violão, acordes de tônica e dominante, alternadamente, conferindo regularidade (e alguma monotonia) às peças. A esse respeito, o viajante inglês William Beckford anotou: “(...) o estacato monótono da viola (*guitar*) acompanhado pelo murmúrio tênue e suave de vozes femininas cantando modinhas, formava, em conjunto, uma combinação de sons estranha e não desagradável” (BECKFORD *apud* LIMA, 2001, p. 48).

Suas palavras, principalmente a menção ao fato de as modinhas não serem “não desagradáveis” não nos passam uma impressão de enlevo diante do que se ouviu, mas de condescendência. De fato, as modinhas, pelo menos do modo como chegaram até nós, não se destacam pela variedade de soluções harmônicas ou pelo arrojado de composição; e se era essa a sensação causada a um observador que lhe foi contemporâneo, ela provavelmente será potencializada na experiência de ouvintes que sobre elas se debruçam com quase duzentos e cinquenta anos de intervalo (ou seja, nós mesmos, ouvintes do século XXI).

A simplicidade da harmonia contrasta com a interpretação vocal de gosto operístico, a duas vozes (dois sopranos), que não se isenta de recursos ornamentais como vibratos e melismas e que seguem em intervalos de terças ou sextas, ou ainda em contraponto. Parece ter sido essa a solução encontrada por quem arranjou essas peças, no sentido de lhes conferir algum grau de variedade. Naturalmente esses efeitos de ornamentação têm um gosto marcadamente europeu, e já apontam para uma contaminação desse gênero, a modinha *brasileira*. Mas isso não é de espantar: analisando-se a historiografia da música popular brasileira, percebe-se claramente um movimento de apropriação das manifestações populares pelas classes mais abastadas, e

nesse processo há uma suavização de características que lhes pareceriam, a essas mesmas classes “superiores”, rudes. O problema é que esse procedimento pode gerar uma sensação de inadequação, no sentido de que letras muito singelas ganham fumos de canto operístico, até como forma de legitimar esse material (num processo análogo aos atuais MTV Unplugged, em que gêneros “menores”, como o rock, ganham uma roupagem mais respeitável: acompanhamento de orquestra, apresentação em alguma célebre casa de espetáculos, etc.).

Sobre analisar musicalmente essas peças, aqui reside o primeiro entrave para o pesquisador da área de Letras, dificuldade essa já apontada por Solange Ribeiro de Oliveira, utilizando o termo “dupla competência” (teórico-musical e teórico-literária). Sem querer escapar ao problema de dominar a técnica da análise musical tradicional, por outro lado reforçamos que uma de nossas preocupações neste estudo é o de indicar outros caminhos de análise de peças do cancionário *popular*, de modo que o pesquisador da área de Letras possa abordá-las em sua natureza dual de letra e música (evitando-se assim o procedimento, a nosso ver equivocado, de conferir tratamento de poema a letra de canção).

A não adoção de um modelo de análise musical tradicional se deve a algumas razões. A primeira parte da própria limitação daqueles que se interessam pela música popular (pesquisadores da área de Literatura ou de História, por exemplo), e que em geral não são os mesmos pesquisadores que detêm as ferramentas de análise específicas (Musicistas). A segunda, a inadequação das ferramentas de análise da musicologia tradicional, voltada para o repertório erudito europeu, e que certamente não poderão ser aplicadas indiscriminadamente a todas as manifestações da esfera da música popular.

A terceira, e que detectamos na análise que Edilson de Lima faz das modinhas em questão, é que nem sempre o conhecimento de terminologia técnica e da teoria musical resultam em análises interessantes. Poderíamos chamá-las de análises meramente descritivas/estruturais, como aquelas feitas por alunos de graduação da área de Letras, que ao analisarem um poema se preocupam mais em descrever quantas estrofes o compõem, que tipo de metro foi empregado e qual o esquema rítmico. Pensamos que uma análise, para que não resulte estéril, precisa atravessar esse domínio apenas descritivo, inferindo algumas conclusões – e essas informações nem sempre estão dentro da própria peça, mas requerem um conhecimento do contexto em que a obra foi elaborada. No caso da música popular, pensamos que não apenas é mais

producente lançarmos mão de elementos exteriores à obra, como é indispensável que procedamos assim.

Para ilustrar, vejamos, na própria análise de Edilson de Lima, um estilo de análise que, embora relevante para músicos que se dediquem à execução das peças, caem facilmente num descritivismo estéril:

A parte A da modinha nº7 é formada por duas frases de quatro compassos que são repetidas. A parte B tem duas frases de quatro compassos, sendo a segunda uma variação da primeira. A terceira parte, A', também é formada por duas frases de quatro compassos. A primeira é a repetição da primeira parte da frase A, a segunda é uma espécie de variação do motivo inicial da primeira frase da parte B. (...) A modinha 19 tem a parte A que vai do c. [compasso] 1-9 e a parte B, do c.10-14. A partir do c.15-20, o compositor recupera a parte A. Do c. 20-29 o compositor efetua uma coda. (LIMA, 2001, p. 41)

Comparemos o excerto acima com este outro trecho, mais inspirado, do mesmo autor, sobre a modinha nº 30, “Não pode a longa distância”:

A modinha, que é iniciada em terças e sextas paralelas, continua assim até o c. 6. Nesse trecho da música, o autor trabalha com o texto “Não pode a longa distância / Que nos pôs tão separados”, que representam as duas primeiras frases da estrofe. A partir do c. 7, trabalhando com o mesmo texto, os sopranos 1 e 2 alternam a entrada das vozes, *separando-se uma da outra*. A partir do c. 10, é iniciado o contraponto tonal que se estende até o c. 17. Nessa parte, o texto da modinha é o seguinte: “quebrar as doces prisões / com q’amor nos tem ligados”. É justamente com estas duas frases que o autor, a partir do c. 17, retorna às terças e sextas paralelas, mantendo-se até o final da peça, como em um feliz reencontro! Reafirma, com isso, a impossibilidade da separação, mesmo diante de uma distância física, geográfica, de duas pessoas que se amam verdadeiramente. (LIMA, 2001, p. 42).

Observe-se como, na segunda análise, o autor se preocupa em alinhar a estrutura musical (neste caso, o intervalo entre as vozes) com a mensagem do texto sendo cantado, e como disso resulta uma análise mais consistente que no primeiro caso, onde só se preocupou em descrever tecnicamente os procedimentos musicais. Em outras palavras, o sentido de uma peça musical cantada – não nos esquecendo que nosso objeto é a canção, por definição letra e música – só pode ser compreendido quando se aplica um modelo de análise que integre esses dois elementos.

Passemos à análise da segunda modinha atribuída a Caldas Barbosa, “Homens errados e loucos”.²⁴ Apesar de formada por apenas cinco versos, ela apresenta três temas melódicos bem demarcados (uma divisão que escapa ao leitor quando não se tem acesso ao substrato melódico): uma estrofe (versos 1 e 2), uma preparação (versos 3 e 4)

²⁴ Conferir, no CD anexo: pasta 1, faixa 2.

e um refrão (verso 5). Do modo como está transcrita em *As modinhas do Brasil*, a canção se afigura assim:

Homens errados e loucos
 Em que amor vos engolfais
 Da gostosa liberdade
 Muito pouco vos lembrais
 Liberdade nada mais.

(CALDAS BARBOSA *apud* LIMA, 2001, p. 183)

Mas, como o recurso das reiteraões é utilizado fartamente, a composição é “espichada” consideravelmente. Como resultado, o que efetivamente se ouve é:

(Estrofe introdutória)
 Homens errados e loucos
 Homens errados e loucos
 Em que amor
 Em que amor
 vos engolfais
 Em que amor
 Em que amor
 vos engolfais

(Preparação)
 Da gostosa liberdade
 Muito pouco vos lembrais
 Da gostosa liberdade
 Muito pouco vos lembrais

(Refrão)
 Liberdade, liberdade – nada mais.
 Liberdade, liberdade – nada mais.

(*Ritornello* à estrofe inicial – desfecho)
 Homens errados e loucos
 Homens errados e loucos
 Em que amor
 Em que amor
 vos engolfais
 Em que amor
 Em que amor
 vos engolfais

A versão estendida mantém a organização de um tema principal, uma seção intermediária (que serve de preparação ao refrão) e o refrão. A composição é cantada em compasso 6/8 – o que lhe empresta certa leveza –, acompanhada ao violão e cantada, como nas demais gravações das *Modinhas do Brasil*, por duas *soprano* cantando a intervalos regulares e produzindo um efeito global de harmonia.

Apliquemos o diagrama de Tatit e tiremos daí algumas conclusões:

“Homens errados e loucos”, Ex. 1

Fá	
Mi	-mens -dos
Ré#	
Ré	Ho- erra- e lou- -mens -dos
Dó#	
Dó	-cos Ho- erra- e lou-
Si	-cos
Lá#	

A composição se inicia diretamente com a linha melódica de abertura, transcrita no diagrama acima, sem que haja qualquer preparação (introdução) instrumental, como seria de praxe. Apresenta-se aí o tema melódico no primeiro verso, “Homens errados e loucos”, e esse mesmo tema é repetido, com verso idêntico, só que com modulação descendente (em tom mais baixo).

Assim, ao mesmo tempo em que se oferece ao ouvinte um terreno familiar para que assimile a canção (mesmas palavras, mesma linha melódica), introduz-se a novidade da modulação, que é uma alteração que, ainda que constitua novidade no plano musical, garantindo a manutenção da atenção, por parte do ouvinte, não o impede de imediatamente acompanhar a melodia (o desenho melódico é idêntico, mudando apenas a altura). Neste sentido, podemos afirmar que a estratégia persuasiva da canção é a tematização.

Por sua vez, o arranjo de violão, com duas vozes femininas cantando de forma harmônica, em intervalos regulares, e o andamento tranquilo da composição em compasso 6/8 sugerem, como foi dito, leveza. No entanto, a letra parece não se coadunar a esse espírito, pois começa com uma admoestação – “Homens errados e loucos”.

Segue-se o verso “Em que amor vos engolfais”; ao ser ler em conjunto os dois primeiros versos, “Homens errados e loucos / Em que amor vos engolfais” completa-se a justificativa da advertência (e mais adiante esse sentido libertador – ou libertino, dependendo da leitura que se lhe faça – será completado pelos versos “Da gostosa liberdade muito pouco vos lembrais / Liberdade, liberdade – nada mais”).

Note-se que o recurso da reiteração, quando os versos são postos em música, além do claro objetivo de estender uma composição que do contrário seria demasiado breve, também servem para criar uma atmosfera de suspense quanto ao sentido das palavras: “Em que amor... em que amor vos engolfais”. Ou seja, o autor trabalha com a expectativa gerada pelo primeiro verso, “Homens errados e loucos”, que levanta a pergunta do porquê eles seriam assim considerados; essa expectativa é potencializada pela repetição do primeiro verso, sem que nenhuma justificativa seja dada até que entre o segundo verso, “Em que amor vos engolfais” (isto é, que mergulham, que afundam no amor).

A melodia acompanha a expectativa gerada pelo texto, uma vez que a primeira ocorrência do verso “Em que amor” é cantada em tom mais baixo que a segunda vez, e só aqui o sentido do verso se completa. Pode-se visualizar esse mecanismo no gráfico abaixo, em que a primeira ocorrência se inicia em si, com um ténue movimento ascendente na melodia (de apenas meio tom, quando a sílaba “a”, de amor, é cantada em dó); em contrapartida, a segunda repetição, além de já se iniciar meio tom acima, em dó, apresenta uma tessitura mais ampla, pois a sílaba intermediária de “amor” (na melodia, fragmenta-se a palavra em três sílabas, “a-mo-or”) é alçada até um ré mais agudo. Semioticamente, temos no movimento melódico ascendente o desejo do eu lírico de expressar esse “alcance” ou “libertação”. No trecho final, em particular nas palavras “vos engolfais”, a melodia coerentemente é descrita em registro mais grave:

“Homens errados e loucos”, Ex. 2

Ré#	
Ré	-mo-
Dó#	
Dó	a- Em e-
Si	Em que -mo -or
Lá#	
Lá	-or que a- -en- -fa-
Sol#	
Sol	Vos -ais
Fá#	-gol-
Fá	

O terceiro trecho, a que estamos denominando “preparação”, serve como introdução ao refrão. O ritmo cadenciado em que as sílabas são entoadas conferem leveza ao trecho. Ademais, existe uma acentuação melódica na sílaba “-da” (em

“liberdade”), em que fonostilisticamente o “a” sugere amplitude, espalhamento, bem de acordo com a proposta da letra. Observe-se, também, o salto intervalar justamente na palavra “liberdade”, em que da sílaba “-ber-”, cantada em Lá, passa-se à sílaba “-da”, a que aludimos, cantada em Ré, num salto de cinco semi-tons, como que sugerindo essa libertação. Em tom de provocação, o eu lírico relembra aos seus interlocutores, os “homens errados e loucos” do título, das delícias do amor descompromissado:

“Homens errados e loucos”, Ex. 3

Ré#	
Ré	-ber-da-
Dó#	-de mui-
Dó	
Si	-to pou-
Lá#	-co vos
Lá	-tosa li-
Sol#	
Sol	gos- lembra-
Fá#	Da -ais
Fá	

Chegamos, finalmente, ao refrão, que confirma o *crescendo* em que foi contruída a canção. Aqui, verifica-se tanto um clímax na esfera da letra (“Liberdade! Liberdade – nada mais) como na música, uma vez que o registro aqui é *uma oitava completa* mais agudo que o da “preparação” (no caso, a nota Fá#). Apesar do tom agudo, a melodia descreve uma curva predominantemente descendente, de efeito assertivo. Na primeira ocorrência da palavra liberdade, tem-se a impressão de um grito impaciente, seguido de uma segunda enunciação dessa mesma palavra, mais branda e que se fecha em curva melódica descendente, também assertivamente, reforçando a mensagem verbal, “nada mais”. Os melismas (oscilações vocais) que verificamos nas sílabas/palavras “-da-a-de na-a-da ma-ais” servem para abrandam esse tom assertivo, de modo que não haja um contraste muito acentuado com o todo da canção, e que ela não perca a leveza que convém a um convite. De resto, a curva melódica final dos versos “Liberdade – Nada mais” é semelhante à de “Em que amor vos engolfais”, da primeira estrofe, indicando circularidade e a disposição do eu lírico em insistir em seu convite, até que esse “homens errados e loucos” tenham optado pela liberdade. A retomada ao início da composição parece confirmar essa hipótese.

“Homens errados e loucos”, Ex. 4

Lá#	
Lá	-da-
Sol#	
Sol	-ber- Li- na-
Fá#	Li- -da- -de-
Fá	
Mi	-de! -ber- -a- ma-
Ré#	
Ré	-e- -ais.
Dó#	-da
Dó	

*

Após esta análise de “Homens errados e loucos”, debrucemo-nos, finalmente, sobre “Ninguém morra de ciúme”,²⁵ uma das composições mais célebres do repertório de modinhas. Transcrevemos a letra do modo como se apresenta em *As Modinhas do Brasil*:

(Modinha nº 17)

Ninguém morra de ciúme
 Antes de si tenha dó
 Que por mais que se desvele
 Descanse quem não é só
 Le le le le ah meu bem
 Quem ama que culpa tem

(CALDAS BARBOSA *apud* LIMA, 2001, p. 141)

Como dispomos de duas versões gravadas desta modinha (nos dois CDs supracitados, *Ninguém morra de ciúme*, Collegium Musicum de Minas, e *As modinhas do Brasil*, Edilson de Lima (org.)), teremos a oportunidade de trabalhar mais detidamente com a análise musemática de Philip Tagg, procedendo ao que ele chama de “substituição hipotética”, isto é, o câmbio de elementos musicais e as implicações daí decorrentes na experiência de escuta. Antes de mais nada, passemos ao gráfico de Tatit a melodia original, uma vez que ela é comum a ambas as versões:

²⁵ Conferir, no CD anexo: pasta 1, faixas 3 e 4.

“Ninguém morra de ciúme”, Ex. 1

Mi	
Ré#	mor-
Ré	
Dó#	-guém
Dó	
Si	Nin- -ra ci u An-
Lá#	de u u -tes
Lá	
Sol#	ú u de dó
Sol	
Fá#	me si -nha
Fá	
Mi	te- ó

“Ninguém morra de ciúme”, Ex. 2

Mi	
Ré#	-e-
Ré	
Dó#	-e- -ó-
Dó	
Si	-le só- -ó-
Lá#	
Lá	Des-ve- é -ó-
Sol#	Se -e- não -ó-
Sol	
Fá#	Que por mais que Des-can-se quem
Fá	
Mi	

“Ninguém morra de ciúme”, Ex. 3

Fá#	
Fá	-e-
Mi	
Ré#	-e- -ó-
Ré	
Dó#	-le só- -ó-
Dó	
Si	des-ve- é -ó-
Lá#	se -e- não -ó-
Lá	
Sol#	Que por mais que Des-can-se quem
Sol	
Fá#	

A primeira e clara impressão que se tem ao se comparar as duas versões é que aquela apresentada em *As Modinhas do Brasil* tende a um gosto mais europeizante (aliás, isto se aplica a todas as modinhas ali enfeixadas), enquanto que as versões do

Collegium Musicum de Minas parecem tentar reproduzir uma sonoridade mais própria de um estilo popular.

Na verdade, “Ninguém morra de ciúme” pode ser considerado não propriamente uma modinha, mas um lundu-canção. Essa conclusão radica das características fornecidas por Edilson de Lima: 1) compasso dominante em 2/4; 2) modo maior (neste caso, Lá maior); 3) presença de fragmentos melódicos curtos (como poderemos conferir no diagrama); 4) quase onipresença da síncopa, seguindo-se quase sempre o esquema semicolcheia-colcheia-semicolcheia; em outras palavras, acentuam-se os tempos tradicionalmente fracos do compasso, resultando num caráter dançante que marca estilos como o lundu, o maxixe, o samba.

Mesmo assim, na primeira versão (*Modinhas do Brasil*), que segue as mesmas características de arranjo das demais peças daquela coletânea, temos um acompanhamento de violão e letra cantada por duas *soprano*; quando aludimos a um estilo europeizado de interpretação, referimo-nos principalmente à linha vocal: ali, a dicção apresenta um excesso de ornamentação que parece não se ajustar perfeitamente à letra. Esta sugere despojamento, dado o tom coloquial (“Ninguém morra de ciúme”, “Quem ama, que culpa tem?”) e a presença de marcadores de gosto claramente musical (“Ah le le le le le, ai meu bem”). Cantar esta letra valendo-se de uma enunciação até certo ponto “pomposa” de fato nos soa inadequado. Evocando Philip Tagg, parece que aqui não há uma concordância entre os musemas; poder-se-ia objetar que é possível pôr em operação tal discordância com um efeito específico em mente (por exemplo, irônico: uma letra cômica, ou de cantiga infantil, sendo entoada de modo grave), mas não parece ser este o caso.

Já bem mais coeso parece o resultado da segunda versão de “Ninguém morra de ciúme”, pelo *Collegium Musicum de Minas*. Neste caso, a gravação indica, desde o seu início, uma filiação ao lundu (e menos à modinha), fato este indicado pela síncopa bem marcada ao contrabaixo, funcionando como espécie de “centro de gravidade” da canção, ao redor do qual irão orbitar seus demais elementos, vale dizer, “musemas”).

A estrutura harmônica básica, que oscila de si para lá, é apresentada pelo contrabaixo; numa segunda repetição, soma-se a ele o violão, tocado em *rasgueado* (todas as cordas simultaneamente, em vez de dedilhadas), e finalmente, num proceso de adensamento, entra um dueto de flautas, apresentando a melodia principal. O estilo de execução do violão está também de acordo com o gênero da canção, de origem popular; o próprio Gregório de Matos tem um poema em que faz alusão à execução da viola “por

pontos”, isto é dedilhando-se, marca de um instrumentista dotado de maior apuro técnico, em contraposição àqueles que, como ele, tocavam no estilo conhecido como *rasgueado*.

Voltando à introdução da canção ora analisada, na quarta repetição são inseridas as vozes, o ouvinte já está habituado à “moldura” da canção. Assim como na versão de *As Modinhas do Brasil*, desta feita “Ninguém morra de ciúmes” é também cantada por vozes femininas; mas o que distingue as duas versões, neste aspecto, é a enunciação: nesta gravação, ela é despojada, bem mais de acordo com a simplicidade sugerida pela letra. Os versos são cantados em fragmentos bem marcados – *stacatto*, para utilizar a terminologia musical –, e se por um lado esse efeito prejudica a fluidez da peça, por outro, ao marcar bem as sílabas, reforça a marcação rítmica e o caráter dançante da composição.

Do ponto de vista melódico, podemos inferir que “Ninguém morra de ciúme” é de caráter híbrido, regendo-se por duas estratégias de persuasão: a tematização e a passionalização. Explicamos essa interpretação com base no diagrama apresentado mais acima (“Ninguém morra de ciúme”, Ex. 1). Ali se observa que a melodia se espraia por uma tessitura consideravelmente ampla, com alongamento de vogais e melismas (oscilações de efeito ornamental), o que é típico da passionalização, indicando instabilidade emocional do eu lírico; no entanto, também há um motivo melódico bem definido (“Que por mais que se desvele / Descanse quem não é só”), que aliás se repete em outro tom (modulação), o que é típico da tematização.

Finalmente, relembremos uma observação de Luiz Tatit acerca do sentido ascendente, linear ou descendente no final das linhas melódicas, indicando, respectivamente, um tom de indagação / indefinição, de estagnação / neutralidade e de asseveração / conclusão. Há que se observar, na canção em tela, um quê de inovação na finalização da peça, que se encerra de forma suspensiva, quando os versos “Que culpa tem, que culpa tem?” são entoados em desenho ascendente:

“Ninguém morra de ciúme”, Ex. 4

Fá#				
Fá		-e-		
Mi				
Ré#		-e-		-ó-
Ré				
Dó#		-le	só-	-ó-
Dó				
Si		des-ve-	é	-ó-
Lá#	Se	-e-	não	-ó-
Lá				
Sol#	Que por mais que		Des-can-se quem	
Sol				
Fá#				

4.2 Laurindo Rabelo: poesias líricas e modinhas

Três dos cinco autores sobre os quais nos debruçamos nesta tese estão de algum modo vinculados à tradição romântico-literária: Laurindo Rabelo, que de fato está historicamente inserido nessa Escola; Catulo da Paixão Cearense e Cartola que, embora não se vinculem cronologicamente ou sejam reconhecidos como pertencentes ao Romantismo literário, tentaram se aproximar desse modelo estético em suas canções, ainda que com resultados pouco satisfatórios *do ponto de vista literário*.

Os dois últimos são exemplos do que Tatit classifica como “poetas semi-eruditos”, ou seja: desejosos de produzir obras que tenham características por eles admiradas na tradição literária, mas que não dominam as ferramentas de composição necessárias para reproduzi-las de modo convincente. Como resultado, abundam os maneirismos, os traços epidérmicos, enfim, apenas o que esses compositores populares apreenderam da leitura dos poetas românticos. Dentre essas marcas, destacam-se, principalmente, o gosto por palavras raras e pelas inversões sintáticas; outras características são também frequentes, como a figura da mulher idealizada, casta e inatingível; a idealização da paisagem; o *spleen*, dor de viver, típica da geração “Mal do Século”, e a fuga na bebida; e certa inclinação religiosa (associada também à aura virginal da donzela que muitas vezes figura dormindo, indefesa e pura).

Ilustremos nosso argumento com alguns exemplos musicais. Começemos com uma das canções mais festejadas da chamada Era do Rádio (1930-1950), “Chão de Estrelas”, de Sílvio Caldas e Orestes Barbosa:²⁶

Minha vida era um palco iluminado
 Eu vivia vestido de dourado
 Palhaço das perdidas ilusões
 Cheio dos guizos falsos da alegria
 Andei cantando a minha fantasia
 Entre as palmas febris dos corações

Nosso barracão no morro do Salgueiro
 Tinha o cantar alegre de um viveiro
 Foste a sonoridade que acabou
 E hoje, quando do sol, a claridade
 Forra o meu barracão, sinto saudade
 Da mulher pomba-rola que voou

Nossas roupas comuns dependuradas
 Na corda qual bandeiras agitadas
 Pareciam um estranho festival
 Festa dos nossos trapos coloridos
 A mostrar que nos morros mal-vestidos
 É sempre feriado nacional

A porta do barraco era sem trinco
 Mas a lua furando nosso zinco
 Salpicava de estrelas nosso chão
 Tu pisavas nos astros distraída
 Sem saber que a ventura desta vida
 É a cabrocha, o luar e o violão.

Manuel Bandeira considerou o verso “Tu pisavas nos (sic) astros distraída” como sendo o mais belo da língua portuguesa. Há que se relativizar sua declaração, primeiramente por ser improvável, segundo por não se poder verificá-la objetivamente; mas, principalmente, porque ao dizê-lo, Bandeira, sendo um poeta da série literária, parece querer legitimar essa produção, revestindo-a de respeitabilidade.

Sim, o verso é bom. Diríamos mesmo que é um excelente achado poético, ao visualizarmos a cena toda: passa-se num barracão de favela, cujo teto de zinco está todo furado; por ali atravessa o clarão da lua, projetando, no chão, pequenos pontos de luz, daí o “chão de estrelas” do título. A musa da canção pisa esse chão (alçando-se, metaforicamente, à condição de deusa, portanto inatingível, bem de acordo com a lógica romântica). Mas o que talvez torne a imagem ainda mais poética é o fato de que a musa

²⁶ Conferir, no CD anexo: pasta 2, faixa 15.

o faz “distraída”, sem se dar conta de sua graça. Ou talvez isso indique (o que é mais provável) que o romantismo não está na cena – seja na musa, no barracão ou na lua –, mas na mente do artista.

Além desse célebre verso, destacamos também a poética imagem das roupas estendidas no varal, comparadas a bandeirolas que sugerem festividade mas que, num ambiente de pobreza, emprestam melancolia à cena. Aqui, novamente, são postas em operação forma-e-fundo, e as tensões resultantes dos vários elementos em circulação acabam por produzir um efeito poético, de sugestão. Dito de outro modo, nestes versos, os autores se utilizam de metáforas, além de conseguirem captar uma dimensão poética a partir de um fenômeno cotidiano. Ambas estas noções são basilares em se tratando do fazer poético de tradição literária.

Em que pesem estes dois bons exemplos, percebemos que eles são isolados no conjunto da letra. De uma mirada literária, o restante da composição é bastante deficiente, principalmente quando a comparamos aos versos acima destacados. Para ilustrar, abundam as palavras que, de já tão usadas, não têm mais carga poética, tendo-se tornado clichês (“alegria / fantasia”; “ilusões / corações”); tanto pior se elas aparecem compondo rimas pobres, como nos exemplos citados, e ainda em “viveiro / Salgueiro”; “acabou / voou”. Por que, então, tendo alcançado duas boas soluções poéticas, os autores se traem, incluindo na canção vários elementos que os poetas da série literária evitariam?

Segundo Carl Belz, porque uma das diferenças entre um artista oriundo das Belas Artes e um artista popular é que aquele estaria consciente do efeito pretendido, manipulando os elementos de que dispõe (o poeta, as palavras; o músico, os sons; o pintor, as cores) tendo em vista esse efeito. O artista popular não teria muita consciência – ou pelo menos muito controle – desse mecanismo, e sua preocupação residiria mais em registrar diretamente os fatos e sentimentos, do que em elaborar uma reprodução poética dessa realidade. Segundo Belz, “O trabalho da arte popular diz de si mesmo, como se fosse, ‘isto é a realidade’, enquanto que o trabalho das Belas Artes diz ‘isto é uma reprodução da realidade’”. Naturalmente, continua o autor, “(...) essa distinção *não* implica que um tipo de expressão seja de qualidade superior à outra” (BELZ, 1973, p. 6. Trad. nossa).

Todavia, quando o artista popular tenta imitar procedimentos do artista erudito, sua fragilidade se torna evidente, pela pouca consciência que tem desse aspecto fabricado da arte (no sentido pessoano, do poeta como “fingidor”). O artista popular

ocasionalmente pode lograr compor um bom verso, ou uma boa imagem poética, reconhecidos como tais pelas Belas Artes, mas não detém a técnica – oriunda das artes eruditas – que lhe permita reproduzir o efeito ao seu bel prazer. Isso talvez explique os dois bons achados poéticos em “Chão de Estrelas” que acabam não se repetindo ao longo da canção.

Falando de uma outra modalidade pertencente à esfera do erudito, no caso a pintura, Carl Benz confirma essa consciência do caráter mimético que é própria das Belas Artes:

[...] as expressões mais bem sucedidas nesse meio [pintura] tendem a forçar o observador a reconhecer que ele está mirando uma pintura, uma obra de arte. Além do mais, ao reconhecer esse meio em particular dessa maneira, a obra individual leva seu observador a reconhecer que o objeto de sua experiência – neste caso, a pintura – é também distinto da vida em geral. Por outra, as Belas Artes se declaram de uma espécie distinta da vida em geral. Isto não quer dizer que as Belas Artes ignoram a vida ou que sejam alheias às preocupações da realidade. Ao contrário, qualquer expressão das Belas Artes confronta a vida, e tem um significado em termos de vida, apenas ao pôr em funcionamento uma confrontação imediata com ela mesma. Neste sentido, as Belas Artes têm uma consciência de seu próprio ser, e, mais genericamente, da arte. (BELZ, 1972, p. 5-6. Trad. nossa.)

No caso das *Folk Arts*, no dizer de Belz, essa consciência não é tão clara, e o artista popular se esforçaria por mostrar a “realidade”. Há que se objetar, igualmente, que nem todo artista popular transmite essa noção de que os fatos descritos nunca canção “realmente aconteceram”; no campo da canção de consumo, calcada em fórmulas, muito claramente os papéis de cantor e ator se confundem, em especial aqueles que não são compositores (Gal Costa é um exemplo de apuro técnico e de absoluta frieza interpretativa). Mas em se tratando dos cancionistas que melhor representam o gênero popular – e aqui estamos falando de Robert Johnson, de Hank Williams, de Noel Rosa, de Cartola – há um envolvimento do intérprete com seu objeto que contagia o ouvinte, ocasionando um processo que Tatit chama de “síncrese”, isto é, uma espécie de sintonia entre o intérprete e o ouvinte.

Sendo assim, o público das Belas Artes valoriza, principalmente, os méritos técnicos do artista, ou o gesto provocador calculado; para o público das *Folk Arts*, por outro lado, é a “sinceridade” do artista que conta. De fato, existe uma beleza primitiva ao ouvirmos antigas gravações de artistas de blues e jazz, como Robert Johnson e Bessie Smith ou, no caso da música brasileira, ao apreciarmos os fonogramas deixados pela Casa Edison.

Por outro lado, quando ouvimos Cartola reinterpretado por Ney Matogrosso, ou Robert Johnson por Eric Clapton, ganha-se em qualidade técnica, sem dúvida – gravação digital, arranjos bem elaborados, músicos bem ensaiados, impostação vocal calculada – mas perde-se em espontaneidade e autenticidade; sacrifica-se o *hic et nunc* a que aludia Walter Benjamin, isto é, esse “aqui-e-agora” que a música gravada não pode reproduzir. Claro, mesmo as gravações de Robert Johnson e de Cartola são ainda gravações, mas parecem estar mais próximas da “realização original” da canção, ou seja, do momento em que foram interpretadas, no lugar em que isso se deu, dentro do *Zeitgeist* que lhes era próprio.

A esse propósito, e em contraste a isso, as gravações hodiernas são verdadeiras linhas de produção, onde cada instrumento e cada voz podem ser alterados *ad infinitum* por meio de programas de computador, até que se chegue a um produto com acabamento impecável – vale dizer, artificial. Aliás, arriscaríamos afirmar que as versões de Ney Matogrosso e de Eric Clapton para as canções de Cartola e Robert Johnson, respectivamente, as tornam palatáveis para um público consumidor semi-erudito e moldado por padrões de gosto mais europeu (isto é, afeito a certa delicadeza de interpretação *versus* vocalizações ásperas, este um traço da musicalidade de base africana).

Ao comentar o surgimento do rock, Carl Belz traz à tona a dificuldade de aceitação que o novo gênero representou para uma camada da população – os pais, os críticos, os “mais velhos” –, que estava habituada, principalmente a sociedade branca e puritana norte-americana, a ouvir canções que eram artificialmente moldadas para agradar o gosto das massas e a não chocar o *status quo*. O público jovem valorizou justamente a “espontaneidade” e o apelo imediato ao ouvinte, em canções que tratavam dos seus problemas cotidianos, ou seja, a “realidade”:

No rock, assim como em qualquer idioma da esfera do popular, uma consciência da arte é desnecessária para que se apreenda todo o impacto de uma obra em particular. [...] As plateias adultas e a imprensa popular que condenaram o rock na década de 50 o fizeram porque não entenderam a identidade da música que ouviram. Eles falharam ao tentar apreender a diferença essencial entre arte popular e Belas Artes, uma diferença que, para os adolescentes, estava clara desde o começo (ainda que inadvertidamente). Críticos avessos àquela música reclamaram de que era crua e primitiva, que usava uma gramática pobre e enunciação inapropriada, e que suas letras eram *nonsense* literário. Mesmo nos anos 60, em seu programa *Open End* show, David Susskind continuou o esforço de denegrir esse gênero, lendo letras de algumas canções típicas de rock como se elas fossem exemplos da mais alta poesia (BELZ, 1972, 7-8. Trad. nossa).

O exemplo do apresentador que ridiculariza as letras de canções de rock ao destituí-las daquilo que elas tinham de mais contundente – o acompanhamento rítmico em andamento acelerado, a interpretação berrada do vocalista, até mesmo os passos de dança da plateia –, ou seja, fora de seu contexto, é exatamente o tipo de procedimento que condenamos nos estudos em que letras de canção são tratadas como poemas, e em que se dá uma mutilação da obra que acaba resultando num juízo desfavorável. Belz reforça sua posição:

A arte popular nem está consciente, nem preocupada com os tipos de manipulação que constituem os efeitos “apropriados” em se tratando das Belas Artes. A enunciação “crua” dos artistas de rock adveio naturalmente, a partir de seu esforço de expressão de algo real. [...] Os artistas das Belas Artes têm usado expressões não-convencionais ou gírias por séculos, de Shakespeare aos dias de hoje. O que distingue o artista popular é que ele se utiliza dessas expressões de modo inconsciente, não tendo em mente um efeito artístico desejado. Sem saber que dispõe dessa opção – entre arte e realidade – o artista natural mergulha, naturalmente – ainda que sem o saber – na última. (BELZ, 1972, p. 8. Trad. nossa).

Relativizemos a afirmação de Belz de que o artista popular não tem consciência de que está fazendo arte; mantenhamos, porém, a ideia de que talvez ele não detenha o domínio técnico que lhe permita atingir determinados efeitos em sua obra, mediante a manipulação de alguns desses recursos técnicos, e teremos uma possível explicação para o fato de as letras de vários dos nossos melhores compositores populares – por exemplo, Cartola, Nelson Cavaquinho, Carlos Cachaca, Nelson Sargento, Zé Keti – não atingirem, em nossa opinião, o mesmo grau de qualidade de suas melodias.

Antes que o leitor objete que esses cancionistas tampouco detinham conhecimentos de teoria musical, lembremos que a música popular pode ser composta intuitivamente – ao contrário da música erudita –, e que mesmo ouvintes destreinados reconhecem, dentro do sistema cultural em que foram criados, sons estridentes, suaves, afinados ou desafinados. Dito de outro modo, um artista popular pode elaborar melodias originais, mesmo sem treinamento específico, contando neste caso mais a sensibilidade que o manejo de técnicas; no caso da música erudita, isto seria impossível. Mesmo sendo compositores populares consagrados, Caetano Veloso ou Bob Dylan não poderiam compor, por exemplo, uma sonata, por não deterem a técnica necessária para tal.

Os comentários de Carl Belz sobre o uso calculado de elementos considerados “espontâneos” por artistas eruditos e populares também valem a poesia de tradição

literária *versus* letras de canção. Quando Mário e Oswald de Andrade cometem “deslizes ortográficos” ao reproduzirem a “fala brasileira” em seus escritos, eles têm consciência da técnica que estão utilizando e de seu efeito (daí a máxima de Oswald sobre a “contribuição milionária de todos os erros”). Por outro lado, quando um repentista se utiliza de um registro coloquial em suas emboladas, ele não o faz buscando um efeito específico, mas apenas se utiliza do registro ao qual está habituado em sua comunicação cotidiana. Se esse mesmo repentista tentar conferir à sua composição um tom de formalidade, utilizando-se de um registro culto que não domina, estaremos no terreno do “semi-eruditismo” a que aludiu Tatit, e o resultado será, provavelmente, uma caricatura da poesia erudita.

Belz afirma ainda que toda verdadeira arte é motivada por uma necessidade interior do artista (e não para atender a exigências contratuais com uma gravadora ou editora), mas pondera que até aí não haveria uma distinção entre as duas esferas de fazer artístico, erudito e popular. Ele assinala então um critério que as diferencia, tal seja a valorização de certos elementos em cada uma delas. No caso da música popular – e poderíamos citar abundantes exemplos disto –, a “sinceridade” ou “espontaneidade” do artista, seja ele compositor ou intérprete, é apontada como critério valorativo por esse público não-especializado.

Para dar um exemplo brasileiro, Marília Barboza, biógrafa de Cartola, gaba-se do talento de improvisador de seu biografado, ao informar que ele teria composto, “em dez minutos”, o samba “Para quem quer sossego”, no quadro “Isso dá samba”, do Programa Flávio Cavalcanti (BARBOZA, 2003, p. 275). Essa postura confirma a valorização, no terreno da música popular, da intuição, do talento, do dom. No caso da música erudita, ao contrário, além do sentimento e da interpretação, valoriza-se, sobretudo, a técnica. Nesta linha de raciocínio, Luiz Tatit nos ajuda a diferenciar o poeta (literário) do cancionista:

O dom inato, o talento antiacadêmico, a habilidade pragmática descompromissada com qualquer atividade regular são valores tipicamente atribuídos ao cancionista. Afinal, nunca se sabe exatamente como ele aprendeu a tocar, a compor, a cantar, parece que sempre soube fazer tudo isso. Se despendeu horas de exercícios e dedicação foi em função de um trabalho que não deu trabalho. Foi o tempo de exteriorizar o que já estava pronto. [...] Não é difícil aceitar que uma canção tenha sido instantaneamente composta no já famoso guardanapo de papel de botequim. Na verdade, ela já vinha sendo feita em outros guardanapos, em outras situações, havia dias, meses ou anos. Ela vinha sendo feita até por eliminação, por não ter sido incluída, mesmo que parcialmente, em composições anteriores. Isso sem contar que, muitas vezes, a canção já estava pronta, só que carregando um texto não muito convincente. Nesse caso, então, foi uma simples troca de letra. (TATIT, 2002, p. 17-8)

Tatit toca num ponto essencial de nossa discussão, ao insinuar que talvez a letra seja um mero acessório no processo de composição de uma canção. Dependendo do gênero, arriscamos afirmar que sim: que uma letra pouco inspirada é adaptada a uma linha melódica de apelo comercial para facilitar a identificação dos ouvintes com esse produto de consumo – a canção comercial. Provam-no todas as canções que ouvimos no rádio e cujas letras em nenhum momento confundimos com poesia, ou seja, a absoluta maioria das canções populares. Frise-se que na poesia da série literária, o artista não conta com outro elemento senão a “letra”. Por outra, o cerne da poesia é a mensagem verbal, enquanto que na canção popular ela seja muitas vezes mero acessório – embora possa comportar uma carga poética *em alguns casos*.

Veja-se que há gêneros de canção em que a letra pode até se tornar mais importante que seu substrato musical. É o que ocorre nas canções de protesto. Com efeito, as letras de Geraldo Vandré, durante a ditadura militar, quase sempre comportavam mais carga expressiva que as melodias. Ainda assim, seria ingenuidade nossa subestimarmos a força *melódica* de um refrão como “Vem, vamos embora que esperar não é saber”, ainda mais lembrando que a elevação de tom (modulação ascendente) na repetição parece conclamar o público para que se engaje politicamente. Ou seja, estamos tratando de uma canção – e não de um poema ou manifesto político para ser lido ou declamado; e, na canção, por definição, letra e música trabalham cooperativamente.

Entre os anos de 1930 a 1950, a música popular brasileira pautou-se, em grande medida, pela óptica romântica do “Mal do Século”. De Vicente Celestino (“O Ébrio”) a Lupicínio Rodrigues (“Vingança”), essas canções retratam desilusões amorosas, narradas por um eu lírico que não raramente encontra consolo na bebida. Ilustremo-no transcrevendo a letra de “A mulher que ficou na taça”, de Orestes Barbosa e Francisco Alves, gravada por este:²⁷

Fugindo da nostalgia
 Vou procurar alegria
 Na ilusão dos cabarés
 Sinto beijos no meu rosto
 E bebo por meu desgosto
 Relembrando o que tu és

²⁷ Conferir, no CD anexo: pasta 2, faixa 16.

E quando bebendo espio
 Uma taça que esvazio
 Vejo uma visão qualquer
 Não distingo bem o vulto
 Mas deve ser do meu culto
 O vulto dessa mulher...

Quanto mais ponho bebida
 Mais a sombra colorida
 Aparece em meu olhar
 Aumentando o sofrimento
 No cristal em que, sedento
 Quero a paixão sufocar

E no anseio da desgraça
 Encho mais a minha taça
 Para afogar a visão
 Quanto mais bebida eu ponho
 Mais cresce a mulher no sonho
 Na taça, e no coração.

Ao lado dessas canções que, como dissemos, replicam a estética “Mal do Século”, temos uma outra vertente principal na Era do Rádio, à qual estão vinculadas, por exemplo, as canções ufanistas de Ary Barroso, em que se pinta um Brasil idealizado. Novamente existe um componente tributário da óptica romântica, mas neste caso talvez ela esteja mais próxima da primeira geração, com Gonçalves Dias, ou ainda assemelhada aos romances indianistas de Alencar, em que se apresenta o nativo com características psicológicas de europeu. Veja-se, na letra de “Favela” (interpretada por Francisco Alves), como o princípio romântico de idealização da paisagem foi reaproveitado pelos compositores da Era do Rádio:²⁸

Favela oi, favela,
 Favela que guardo no meu coração
 Ao recordar com saudade
 A minha felicidade
 Favela dos sonhos de amor
 E do samba-canção. (2x)

Hoje tão longe de ti
 Se vejo a lua surgir
 Eu relembro a batucada
 E começo a chorar
 Favela das noites de samba
 Berço dourado dos bambas
 Favela é tudo que eu posso falar.

Refrão

²⁸ Conferir, no CD anexo: pasta 2, faixa 18.

Minha favela querida
 Onde eu senti minha vida
 Presa a um romance de amor
 Numa doce ilusão
 E uma saudade bem rara
 Na distância que nos separa
 Eu guardo de ti esta recordação.

Refrão

Além dessas duas características – dor de viver motivada por uma desilusão amorosa e idealização da paisagem –, há também, no Romantismo, um traço de religiosidade, e podemos percebê-lo desde a cena da troca de “breves”, em “A moreninha” (Joaquim Manuel de Macedo) a versos como os seguintes, de Álvares de Azevedo (no poema “Lembrança de Morrer”), em que a mulher é envolta numa aura de santidade:

Beijarei a verdade santa e nua,
 Verei cristalizar-se o sonho amigo...
 Ó minha virgem dos errantes sonhos,
 Filha do céu, eu vou amar contigo!

(AZEVEDO, 1982, p. 29)

A religiosidade a que aludimos nos versos de Azevedo se confirma no título da canção “Ave Maria do Morro”, de Herivelto Martins (na interpretação antológica do Trio de Ouro, com destaque para Dalva de Oliveira).²⁹ Nesta letra, o ambiente da favela é apresentado em cores românticas, idealizadas:

Barracão de zinco
 Sem telhado, sem pintura
 Lá no morro
 Barracão é bangalô

Lá não existe
 Felicidade de arranha-céu
 Pois quem mora lá no morro
 Já vive pertinho do céu

Tem alvorada, tem passarada
 Alvorecer
 Sinfonia de pardais
 Anunciando o anoitecer

²⁹ Conferir, no CD anexo: pasta 2, faixa 19.

E o morro inteiro no fim do dia
 Reza uma prece ave Maria
 E o morro inteiro no fim do dia
 Reza uma prece ave Maria

Ave Maria
 Ave
 E quando o morro escurece
 Elevo a Deus uma prece
 Ave Maria.

Ainda que tentemos enxergar alguma conquista estética na esfera da canção popular, como por exemplo na busca pelos temas brasileiros – o que estaria alinhado com o projeto dos modernistas –, os cancionistas dessa época estão ainda presos a uma óptica idealizada, tributária do romantismo. Pudemos confirmá-lo com o exemplo de “Ave Maria do Morro”, e reforçamos nossa tese com “Serra da Boa Esperança”, de Lamartine Babo, interpretada por Francisco Alves:

Serra da Boa Esperança, esperança que encerra
 No coração do Brasil um punhado de terra
 No coração de quem vai, no coração de quem vem
 Serra da Boa Esperança meu último bem
 Parto levando saudades, saudades deixando
 Murchas caídas na serra lá perto de Deus
 Oh minha serra eis a hora do adeus vou me embora
 Deixo a luz do olhar no teu luar
 Adeus

Levo na minha cantiga a imagem da serra
 Sei que Jesus não castiga o poeta que erra
 Nós os poetas erramos, porque rimamos também
 Os nossos olhos nos olhos de alguém que não vem
 Serra da Boa Esperança não tenhas receio
 Hei de guardar tua imagem com a graça de Deus
 Oh minha serra eis a hora do adeus, vou-me embora
 Deixo a luz do olhar no teu luar
 Adeus

Coroando este inventário, transcrevemos a letra de “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, considerada por muitos uma espécie de hino nacional, ao lado de “Luar do Sertão”, de Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco. Note-se, neste caso, vários procedimentos estéticos tributários do Romantismo operando concomitantemente: a idealização da paisagem brasileira, gerando estereotipia (“É o meu Brasil Brasileiro / Terra de samba e pandeiro”); atribuição de características humanas à paisagem (prosopopeia / personificação, como em “Meu mulato inzoneiro”, “Ô ouve estas fontes murmurantes / Onde eu mato a minha sede / E onde a lua vem brincar”); religiosidade

(“Terra de Nosso Senhor”); e o gosto por um vocabulário raro (“inzoneiro”, “merencória”, “sestrosa”):

Brasil
 Meu Brasil brasileiro
 Meu mulato inzoneiro
 Vou cantar-te nos meus versos
 Ô Brasil, samba que dá
 Bamboleio, que faz gingar
 Ô Brasil do meu amor
 Terra de Nosso Senhor
 Brasil, Brasil
 Prá mim, prá mim

Ô abre a cortina do passado
 Tira a mãe preta do cerrado
 Bota o rei congo no congado
 Brasil, Brasil

Deixa, cantar de novo o trovador
 A merencória luz da lua
 Toda canção do meu amor
 Quero ver a Sá Dona caminhando
 Pelos salões arrastando
 O seu vestido rendado
 Brasil, Brasil
 Prá mim, prá mim

Brasil
 Terra boa e gostosa
 Da morena sestrosa
 De olhar indiferente
 Ô Brasil, verde que dá
 Para o mundo “admirá”
 Ô Brasil, do meu amor
 Terra de Nosso Senhor
 Brasil, Brasil
 Prá mim, prá mim

Ô, esse coqueiro que dá coco
 Oi onde eu amarro a minha rede
 Nas noites claras de luar
 Brasil, Brasil
 Ô ouve estas fontes murmurantes
 Onde eu mato a minha sede
 E onde a lua vem brincar
 Ô, esse Brasil lindo e trigueiro
 É o meu Brasil Brasileiro
 Terra de samba e pandeiro
 Brasil, Brasil
 Prá mim, prá mim

Os motivos para essa imagem idealizada do Brasil não eram apenas estéticos. Estava em curso a “Política da Boa Vizinhança”, manobra dos Estados Unidos para

evitar um alastramento do Comunismo na América Latina; além disso, Vargas tinha ascendido ao poder na revolução de outubro de 1930 (depois transformada em ditadura, com o Estado Novo, em 1937), e como sói acontecer em qualquer regime totalitário, procurava-se escamotear as mazelas no Brasil. Assim, as letras que revestiam a pobreza com tons românticos tentavam, de certa maneira, aplacar qualquer sentimento de revolta oriundo das camadas mais baixas da população. Em vez de se denunciar a desigualdade social, estas canções pintavam um Brasil idealizado e sorridente, ajustando-se perfeitamente como trilha sonora de um governo ditatorial.

Observe-se que, enquanto a canção popular andava em círculos, anacronicamente replicando a estética do Romantismo novecentista, a literatura já tinha nos dado, no mesmo período, o Modernismo de 22, com todas as suas implicações (atualização da nossa linguagem estética, busca não apenas por temas, mas por modos de expressão estéticos brasileiros, antropofagia oswaldiana); romance regionalista de 30, retratando em cores cruas a paisagem brasileira; e iniciava-se a geração de 45, com a arrojada poesia de João Cabral de Melo Neto.

Como já visto, Anazildo de Vasconcelos, em *A poética de Chico Buarque*, detectou uma defasagem estética entre a poesia literária e a canção popular brasileira, no sentido de que esta ficou presa à estética romântica da segunda geração até bem adentrado o século XX. Quase toda a produção da chamada Era do Rádio está calcada na estética “dor-de-cotovelo” e sambas-canção “derramados”. Antônio Maria e seus versos “Ninguém me ama, ninguém me quer / Ninguém me chama de meu amor” talvez sejam o exemplo mais representativo dessa fase. Ali, o eu lírico se coloca em posição de vítima de um amor não-correspondido, algo que Luiz Tatit chamaria de “disjunção amorosa”. Mas, como vimos, longe de haver qualquer novidade nisso, trata-se de um modelo anacrônico, lançado muitas décadas antes, com Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu, por exemplo, e que também se verifica na produção literária de Laurindo Rabelo. No entanto, e conforme veremos, Rabelo amenizaria esses tons trágicos em se tratando de sua produção popular, conferindo tratamento diferenciado às suas modinhas.

*

No capítulo “Os poetas românticos e a canção seresteira”, José Ramos Tinhorão nos relembra do interesse que se seguiu à Independência, em 1822, de se valorizar os temas brasileiros como estratégia de afirmação identitária. Esse procedimento não se

restringiu à literatura – sendo as obras indianistas de Alencar seu exemplo mais conhecido –, mas contaminou também a música popular.

Uma das primeiras manifestações reveladoras desse processo de busca pela própria identidade cultural é o choro. Em meados do século XIX, não estando ainda consolidado como gênero, o choro se referia à maneira dolente com que os músicos brasileiros interpretavam, ao violão, cavaquinho e flauta, composições oriundas do repertório europeu, notadamente polcas, *schottisches*, valsas, tangos e mazurcas. Também buscando se aproximar de um caráter mais autenticamente brasileiro, vários escritores românticos firmaram parcerias com músicos populares. Segundo Tinhorão, havia, de fato, esse

(...) interesse romântico dos eruditos pelas manifestações consideradas “do povo”, [e que] iria resultar no aparecimento da modinha seresteira, o que se daria através do casamento da linguagem rebuscada dos grandes poetas, nas letras, com a sonoridade mestiça dos choros que traduziam para as camadas médias os novos ritmos dançantes importados da Europa, na música (TINHORÃO, 1998, p. 129).

Essas parcerias desempenham um papel singular na formação da canção urbana no Brasil, pois o modelo de canção popular, no Brasil, até a reviravolta estética representada pela bossa nova, estava fortemente calcado em características como o canto de inspiração operística – uma herança das companhias líricas vindas da Itália em turnê pelo Brasil, ao longo do século XIX –, interpretando letras sobre desencontros amorosos escritas num estilo rebuscado, repleto de inversões sintáticas e palavras raras.

Tentaremos demonstrar, ao analisarmos algumas composições de Laurindo Rabelo, que ele dispensava tratamento desigual ora quando compunha versos para serem impressos, ora quando compunha letras para serem musicadas, como se estas, se inscrevendo no território da canção popular, deveriam primar por certo grau de singeleza, evitando-se assim os excessos. O mesmo se pode dizer de Vinicius de Moraes, cujo volume *Obra Completa*, editado pela Nova Aguilar, demarca claramente seções destinadas à sua obra poética e às suas canções, num gesto que corrobora a divisão que vimos defendendo ao longo deste trabalho.

No caso de compositores populares sem formação erudita que se lançaram à tarefa de escrever canções, o que se observa é que, não detendo conhecimentos sólidos sobre a poesia literária, recorriam a certos maneirismos para conferir às suas letras um sabor poético, como a já apontada utilização de palavras “preciosas”, as inversões sintáticas, etc. É Tinhorão quem o afirma:

(...) essa novidade da presença de grandes nomes da poesia literária assinando, desde a década de 1830, versos destinados ao canto popular, iria explicar desde logo o pernóstico de que as modinhas e canções sentimentais se iriam revestir quando reproduzidas por compositores das camadas mais baixas, na segunda metade do século [XIX]. É que ser bom poeta, na época, significava sempre ornar o pensamento com palavras preciosas, capazes de conseguir uma “pureza e pompa de versificação”. Ora, ao incorporar-se a partir do romantismo literário de fins da década de 1830 a colaboração de poetas dessa nova escola às letras da música popular, seu modelo de poema passaria para a gente das camadas mais baixas o que tinha de rebuscado transformado em pernóstico. É que, como o requintamento vocabular do romantismo vinha de encontro (sic) às expectativas de ascensão dos fazedores de versos saídos da área popular – onde o bem-falar, tal como o bem-escrever, é sempre sinal de “distinção” e elevada categoria social –, os futuros modinheiros do segundo reinado iriam adotar também os “dicionários de rimas”, passando a caprichar nos adjetivos altissonantes. E essa afinal iria ser a marca durante pelo menos um século de tradição da lírica na canção popular urbana no Brasil (TINHORÃO, 1998, p. 132).

Escrevendo sobre Laurindo Rabelo, Alfredo Bosi anota, em seu *História Concisa da Literatura Brasileira*:

As fontes populares estavam presentes no boêmio e repentista Laurindo Rabelo, o “poeta lagartixa” e poeta de salão, mas por isso mesmo representativo do gosto romântico médio do Brasil Império. A trova, os redondilhos, as rimas emparelhadas são os seus meios de expressão congeniais, e, na mesma linha de simplicidade, são as flores que lhe oferecem material copioso para enumerações e metáforas. Algumas de suas quadras parecem provir da cultura semipopular portuguesa e brasileira (...) Mas, vivendo também em um meio de extração burguesa, Laurindo, como o faria Catulo da Paixão Cearense, contorce aqui e lá a dicção, à procura de uma graça decorativa que possa produzir efeito entre os seus ouvintes cultos ou pseudo-cultos. (BOSI, 1978, p. 125-6).

Da mesma forma, Nelson Werneck Sodré, em *História da Literatura Brasileira*, ao discorrer sobre a poesia de Odorico Mendes, recorre a Laurindo Rabelo justamente salientando o que havia de menor em sua poesia:

Sob certos aspectos, embora não de forma integral, Odorico Mendes representa o lado de erudição isolada, solitária, insatisfeita por isso mesmo, de um ambiente intelectual em que a poesia ou era exercício obrigatório ou simplicidade superficial. Tão superficial, tão fácil, no outro extremo, que se confundiria algumas vezes com a trova, como em Laurindo Rabelo. (SODRÉ, 1964, p. 307).

Dentre os poetas românticos que firmaram parcerias com músicos populares (ou que tiveram letras musicadas *a posteriori*), Tinhorão destaca Gonçalves de Magalhães, Manuel de Araújo Porto Alegre, Gonçalves Dias, Joaquim Manuel de Macedo e o próprio Paula Brito, dono da tipografia onde os escritores da época se encontravam. Um dos músicos que participaram mais ativamente dessas parcerias com os românticos foi o

português naturalizado brasileiro Rafael Coelho Machado. Responsável pelo lançamento de um caderno de partituras intitulado *Ramalhete das Damas*, de 1842, Coelho figura, como nos informa Tinhorão, em parcerias como “Conselho às Moças” (lundu com Joaquim Manuel de Macedo), “A hora que não te vejo” (com Cândido Inácio da Silva), “Eu amo as flores” (com M. A. de Souza Queiroz) e “Retém nos Lábios” (com Pereira Souza). Mas foi com Domingos José Gonçalves de Magalhães que Coelho Machado iria assinar várias composições, ainda que nelas o poeta romântico figure de forma criptográfica: “Poesia do Dr. D. J. G. M., e música de R. Coelho”. Esse zelo pelo anonimato parece indicar que a prática de compor versos para modinhas talvez não gozasse do mesmo prestígio que a poesia da série literária, aliás um procedimento adotado, como já frisamos por compositores eruditos, como Francisco Mignone, que assinavam suas composições populares sob pseudônimo.

Dentre esse poetas que enveredaram pela canção popular, Laurindo Rabelo, cognominado “Poeta Lagartixa” se destaca pelo volume de modinhas que escreveu. José Ramos Tinhorão fixa em quinze o número de modinhas e lundus “devidamente identificados”, em que Laurindo Rabelo figura como letrista, com música do violonista João Cunha (TINHORÃO, 1998, p. 141). Além disso, Tinhorão afirma que Rabelo foi o “(...) primeiro poeta brasileiro a ganhar renome como compositor popular entre o público das grandes cidades brasileiras” (TINHORÃO, 1998, p. 146).

Nossa hipótese, a ser confirmada ou não ao analisarmos as letras de Laurindo Rabelo, é a de que os poetas românticos não destinavam o melhor de sua força criadora à composição de letras de modinhas (e, em menor medida, lundus), por considerarem a canção popular um gênero menor. Ou então se utilizavam de recursos distintos na composições de poemas e de canções. Neste ponto temos de discordar de José Ramos Tinhorão, quando afirma que

(...) embora escritos para serem musicados, os versos de Laurindo Rabelo, cantados em modinhas e lundus, resistiram tão bem como poesia que, ao organizar o volume das poesias completas de Laurindo Rabelo, o Prof. Antenor Nascentes não hesitou em incluir na parte final um capítulo “Modinhas”. Esse juízo definitivo da crítica literária serviria para mostrar como a “poesia do Dr. Laurindo” soube de fato ser popular, sem deixar de ser poesia (TINHORÃO, 1998, p. 147).

De fato, consideramos precipitada a afirmação de que este é o “juízo definitivo da crítica literária”, até porque não se pode basear tal julgamento de valor na opinião de apenas um estudioso da literatura, neste caso o organizador da antologia poética. Com

base na nossa leitura desse volume das obras completas de Laurindo Rabelo, sustentamos a opinião de que essas modinhas e lundus, ao contrário do que afirma José Ramos Tinhorão, *não se sustentam* como poesia “para ser lida”, e prova disso é a preocupação de Antenor Nascentes em colimá-las num capítulo à parte, intitulado “Modinhas” – ou seja, indiretamente o editor informa ao leitor que aquelas são composições para serem cantadas, e que talvez não se prestem à leitura silenciosa.

Se o poeta erudito encontrava nos gêneros de canção popular um campo secundário de atuação, o compositor popular, em movimento contrário, buscava, pela imitação do estilo literato, uma forma de atingir notabilidade. Mas, não possuindo o domínio técnico que lhe possibilitasse escrever letras dentro dos moldes do romantismo literário, esse compositor “das camadas mais baixas”, como diz Tinhorão, acabava por apelar aos recursos que estavam ao seu alcance, e que normalmente são considerados, na seara dos estudos literários, como aqueles de “efeito fácil” – por exemplo, a recorrência a temas e palavras que, por terem sido utilizados exhaustivamente, perderam sua carga poética. Será esta a nossa hipótese ao analisarmos a obra de Cartola, mais adiante.

Passemos, então, à apreciação de alguns dos escritos de Laurindo Rabelo.

*

Laurindo Rabelo se insere na segunda escola romântica, aquela caracterizada pelos motivos mórbidos, pelo sofrimento do mundo, pelo escape no álcool ou na morte, e por isso chamada de geração “Mal do Século”. A ela pertencem, também, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu e Fagundes Varela. Ao analisarmos os poemas que compõem a primeira parte do volume da obra poética de Laurindo Rabelo, e que enfeixa os seus “poemas líricos”, percebemos a pertinência de sua filiação à segunda geração romântica. Apenas como ilustração, transcrevamos a primeira e última partes do longo poema “Adeus ao Mundo” (composto por seis longas estrofes), e façamos a seguir algumas considerações.

I

Já do batel da vida
Sinto tomar-me o leme a mão da morte:
E perto avisto o porto
Imenso nebuloso, e sempre noite,

Chamado – Eternidade!
 Como é tão belo o sol! Quantas grinaldas
 Não tem de mais a aurora!!
 Como requinta o brilho a luz dos astros!
 Como são recedentes os aromas
 Que se exalam das flores! Que harmonia
 Não se desfruta no cantar das aves,
 No embater do mar e das cascatas,
 No sussurrar dos límpidos ribeiros,
 Na natureza inteira, quando os olhos
 Do moribundo, quase extintos, bebem
 Seus últimos encantos!

(RABELO, [s.d.], p. 37)

(...)

VI

Já sinto da geada dos sepulcros
 O pavoroso frio enregelar-me...
 A campa vejo aberta, e lá no fundo
 Um esqueleto em pé vejo a acenar-me...

Entremos. Deve haver nestes lugares
 Mudança grave na mundana sorte;
 Quem sempre a morte achou no lar da vida
 Deve a vida encontrar no lar da morte.

Vamos, Adeus, ó mãe, irmãos, e amigos!
 Adeus, terra, adeus, mares, adeus, ceus!...
 Adeus, que vou viagem de finados...
 Adeus... adeus... adeus!

Adeus, ó sol que, amigo, iluminaste
 Meu pobre berço com os raios teus...
 Ilumina-me agora a sepultura: -
 Adeus, meu sol, adeus!
 Florezinhas, que quando era menino
 Tanto servistes aos brinquedos meus,
 Vegetai, vegetai-me sobre a campa: -
 Adeus, flores, adeus!

Vós, cujo canto tanto me encantava,
 Da madrugada alígeros orfeus,
 Uma nênia cantai-me ao pôr da tarde:
 Passarinhos, adeus!

Vamos. Adeus ó mãe, irmãos e amigos!
 Adeus, terra, adeus, mares, adeus, céus!...
 Adeus: que vou viagem de finados!...
 Adeus!... adeus!... adeus!

(RABELO, [s.d.], p. 39-40)

As marcas da segunda escola romântica estão, com efeito, em toda parte: no título, nas imagens noturnas, no pessimismo generalizado. Mesmo as imprecisões ao sol e à luminosidade cumprem aí o papel de realçar o contraste com o destino sombrio do eu lírico, não por acaso um moribundo (mais uma característica da segunda fase romântica, tal seja a da morbidez).

No plano da forma, percebemos que o autor lança mão de figuras como a anáfora (repetição da mesma palavra ou expressão no início dos versos), o que confere ao poema um efeito cumulativo tanto no plano semântico como no sonoro. Note-se ainda que a irregularidade métrica dos versos, assim como a liberdade de que o autor se vale com relação às rimas, esparsas ao longo do poema, dificultariam sua transposição para um molde musical.

Expliquemos melhor este ponto de nossa argumentação, acrescentando que a música ocidental é regida por uma notável preferência – pelo menos de 250 anos para cá, e excetuando-se as escolas eruditas de vanguarda, no século XX – pelos compassos binário, ternário e quaternário, sempre se preservando a regularidade métrica de cada tempo dentro do compasso. Dito de outra maneira, para que uma letra (ou poema) possa ser satisfatoriamente adaptado a um acompanhamento musical, é necessário que ele tenha, de preferência, versos isométricos; além disso, a presença de rimas estreitarão seu parentesco com a música, por seu apelo sonoro de efeito encantatório. Por isso torna-se tão difícil transpor para a música poemas de autores literários posteriores ao Modernismo, quando o verso branco e a irregularidade de extensão eram quase que de praxe³⁰.

No caso do poema de Laurindo Rabelo acima transcrito, percebemos que sua irregularidade dificultaria tal adaptação. Comparemo-lo à primeira modinha que figura no mesmo volume. Observamos, ali, um tratamento diferenciado tanto de tema como de vocabulário. No plano temático, Rabelo continua abordando a desventura amorosa, mas o faz de um modo mais leve, com algum toque mesmo pueril; na estrofe “Cheguei-me a ela / Tremeu de pejo / Furtei-lhe um beijo / Pôs-se a chorar”, enxergamos mesmo um parentesco com a cantiga infantil “O cravo e a rosa”, aliás, de inspiração romântica (arriscaríamos mesmo classificá-la como modinha). No estrato lexical, já não há o

³⁰ Neste sentido, veja-se artigo que publicamos sobre as canções de Fernando Pessoa musicadas por Renato Motha e Patrícia Lobato (“Fernando Pessoa: sambas e canções”), adaptações que, em nosso entender, esbarraram justamente na natureza irreconciliável da liberdade dos versos brancos *vis-à-vis* da regularidade rítmica de gêneros como o samba, por eles empregado nesse projeto. Artigo disponível em www.4shared.com, buscar por “Lauro Meller”.

vocabulário opressor do poema anterior, mas um maior despojamento na escolha das palavras. Quanto à forma, a modinha é constituída por versos isométricos de cinco sílabas poéticas – a redondilha menor, aliás, de forte musicalidade. Verificamos, de resto, certa regularidade nas rimas, o que também favorece a adaptação a uma forma musical:

Foi em manhã de estio
De um prado entre os verdes,
Que eu vi os meus amores
Sozinha a cogitar.

Ceguei-me a ela,
Tremeu de pejo...
Furtei-lhe um beijo,
Pôs-se a chorar.

Eram-lhe aquelas lágrimas
Na face nacarada
Per'las da madrugada
Nas rosas da manhã.

Santificada,
Naquele instante,
Não era amante,
Era uma irmã.

Dobrados os joelhos
Os braços lhe estendia,
No olhos me Luzia
Meu inocente amor.

Domina a virgem
Doce quebranto,
Seca-se o pranto,
Cresce o rubor.

Nestes teus lábios
De rubra cor,
Quando tu ris-te
Sorri-se amor.

Dos lindos olhos,
Tens o fulgor,
Se p'ra mim olhas
Raios de amor.

De teus cabelos
De negra cor,
Forjam cadeias
Brincando amor.

Neles p'ra sempre,
Servo ou senhor,
Viver quisera
Preso de amor.

Rosas que tingem
Fresco rubor
Nas tuas faces
Espalha amor.

Se de minh'alma
Com todo o ardor
Chego a beijá-las
Morro de amor.

(RABELO, [s.d.], p. 118-9)

A leitura dos textos deixa bastante óbvia a diferença de tratamento literário entre ambos: no primeiro, há uma maior densidade, tanto pela irregularidade da forma, ausência de rimas e gravidade do tema; no segundo, alude-se ao amor sob uma óptica pueril, em quadras que independentemente de serem entoadas ao som de música, guardam seu quinhão de musicalidade (em grande medida por terem sido os versos forjados em redondilha menor). Além de o tema ser superficial, o poeta abusa dos clichês, como na saturação do vocábulo “amor” e das rimas previsíveis, como “fulgor”, “ardor”, “rubor”, etc. Mesmo assim, o autor lança mão de alguns vocábulos raros, como “pejo” ou “nacarada”.

Embora as modinhas aludam, tradicionalmente, ao amor não-correspondido do eu lírico, ou nos tragam uma abordagem amena dos temas amorosos, chamou-nos a atenção a composição “A Romã”, e por dois motivos: primeiramente, pela originalidade do tema, que se explica pela preocupação romântica de definição de uma estética nacional, ainda na esteira das preocupações que se seguiram a 1822; em segundo lugar, porque essa composição é acompanhada da anotação “lundu”.

Aqui cabe um aparte: o lundu figura, ao lado da modinha, como um dos primeiros gêneros musicais populares do Brasil. Mas enquanto a modinha era uma derivação da “moda”, gênero musical lusitano de apelo lírico-sentimental, o lundu vem na esteira dos batuques de escravos, com a peculiaridade de que estes, transplantados da África-natal, estavam sempre a serviço de rituais mágicos, enquanto que o lundu, já forjado em terras brasileiras, divertia os negros nos raros momentos de entretenimento, sendo, um gênero musical laico.

Uma das principais características do lundu era a presença da síncope, isto é, da acentuação dos tempos fracos da música, o que resultava num ritmo “quebrado” que arrastava os ouvintes à dança. Mas essa inconstância no metro normalmente dificultava

a adaptação de letras a essas composições. “A Romã” é, neste sentido, uma composição atípica, pois, apesar de ser identificada como um lundu, possui versos isométricos e rimas regulares. Por outro lado, a composição tem as insinuações de ordem libidinosa que caracterizam o gênero e que ocasionaram, durante muito tempo, a pecha de obsceno:

A Romã (lundu)

Entre as frutas que há no mundo
 Não há uma fruta irmã
 Na beleza e na doçura
 Da que se chama romã.

Tem coroa de rainha,
 Roxa cor na casca tem,
 Quando racha, me retrata,
 A boquinha de meu bem.

Nos meus lábios sequiosos,
 Dum néctar sinto a doçura
 Quando sedento lhe ponho
 A boca na rachadura.

Pela primeira vez vi
 Num jardim pela manhã,
 O meu bem que em vez de flores
 Só trazia uma romã.

(RABELO, [s.d.], p. 128)

Os poemas e letras de Laurindo Rabelo transcritos até aqui, assim como aqueles de autoria de Domingos Caldas Barbosa, impõem ao pesquisador a restrição de terem sido escritos em período anterior ao advento e popularização do registro sonoro por meio magnético, desenvolvido por Thomas Edison em 1877, mas que só alcançou o grande público no início do século XX, quando foram lançados os discos de 78 rotações.

Em data anterior à da gravação sonora, a partitura cumpria o papel de registro, mas esse veículo de fixação sempre esteve mais atrelado à música erudita – de onde, de resto, se originou – que à música popular. Sendo assim, o que aconteceu com as modinhas e lundus de Caldas Barbosa, dos quais só restaram as letras, publicadas, como vimos, nos dois volumes da *Viola de Lereno* e criticadas pelos estudiosos da literatura por serem poesia de qualidade menor, pode-se aplicar também às modinhas de Laurindo Rabelo, no sentido de que também estas carecem do suporte musical que lhes completaria o efeito.

O pesquisador conta apenas com o cruzamento de informações para que consiga recuperar o suporte musical de determinada letra. Um bom exemplo é o caso do caderno anônimo intitulado *Modinhas do Brasil*, já citado quando nos ocupamos da obra de Caldas Barbosa. Encontrado na Biblioteca da Ajuda, em Lisboa, o caderno veio a público por meio de artigo publicado pelo pesquisador Gérard Behague, no final dos anos de 1960. Ali havia trinta composições apócrifas que, no dizer de Edilson de Lima, especialista responsável pela edição atualizada dessas composições, eram *possivelmente brasileiras e compostas no final do século XVIII*. Não obstante serem anônimas, duas das letras coincidiam com poemas publicados por Caldas Barbosa em *Viola de Lereno*, o que abriu a suspeita de possível autoria. Embora não se possa garantir que essas melodias tenham sido adaptadas àquelas letras por outrem, ou em data posterior à morte do autor, é fascinante a hipótese de que pode ser aquela a melodia original com que o padre mulato encantou a corte lisboeta.

No caso das modinhas de Laurindo Rabelo, ocorre problema semelhante, pois suas composições “para canto” foram publicadas em conjunto com sua obra literária, no já mencionado volume de suas *Poesias Completas*, ou seja, não se fazem acompanhar de partituras. No entanto, existe uma composição intitulada “O Cego de Amor”³¹ que, segundo anotação nas notas finais do volume, é cantada sobre a melodia da valsa *Dolores*, de Waldteufel. Localizamos uma versão dessa canção no CD *Ninguém Morra de Ciúme*, do Collegium Musicum de Minas; todavia, não há ali registro de que a letra seja, de fato, de Laurindo Rabelo. A explicação do encarte traz o seguinte:

Faixa 10 – Cego de Amor – Anônimo (Século XIX) Mais uma vez, por sua beleza, apresentamos esta modinha achada em Diamantina. Embora o manuscrito seja proveniente de um dos arquivos daquela cidade, esta música foi publicada num volume de modinhas do século XIX, o “Bouquet de Rosas”. Mário de Andrade a cita como um exemplo do gosto pelas modinhas que apresentavam “saltos sentimentalmente dramáticos...”, sendo esta “tão cuera nos saltos que além de várias (sic) de oitavas, executa um prodigioso undécimo” (COLLEGIUM MUSICUM DE MINAS, 1997).

Embora a autoria do suporte musical seja discutível, como podemos perceber pela incoerência das duas fontes, utilizaremos a gravação referida acima para compararmos o efeito do poema “lido” com aquele interpretado musicalmente.

O Cego de Amor

Pensam que vejo, não vejo

³¹ Conferir, no CD anexo: pasta 1, faixa 5.

Não vejo³² que cego estou;
De que me servem os olhos,
Se minha luz se apagou?

Ah! Não deixes que me perca
Nesta imensa escuridão;
Ó anjo que me cegaste,
Vem ao menos dar-me a mão.

Ao avistar-me nos olhos
A luz divina senti,
E por perder-te de vista,
A minha vista perdi.

Ah! Não deixes...

Se eu cair, dá-me teus braços,
Dá-me pelo amor de Deus,
Que talvez recobre a vista
Caindo nos braços teus.

Ah! Não deixes...

A estrutura em quadras não revela variações (como veremos, quando posta em música, a letra apresentará dois contornos melódicos distintos, servindo o segundo de refrão). Ao lermos esses versos, chama-nos a atenção as anotações “Ah! Não deixes...”, seguidas de reticências, apenas para indicar que ali existe uma repetição, de gosto indubitavelmente musical (as reticências como que convidam o leitor a se engajar no coro).

Lendo os versos como um poema literário, parece desprender-se dele certa influência barroca, tanto pelas construções frasais tortuosas (“Pensam que vejo, não vejo / Não vejo que cego estou”) como pelo jogo conceptual de luz e escuridão (vale dizer, luz e sombra, claro e escuro, também marca do barroco). Em contrapartida, a temática que subjaz o poema é romântica, no sentido de se tratar de um eu lírico metaforicamente cego de amor, e que idealiza a amada como um anjo que vem em seu socorro.

A incidência de rimas pobres em “escuridão”/ “mão”, ou em “perdi/senti” não chega a comprometer a qualidade do texto, que, ao contrário do que vimos postulando neste trabalho, neste caso se sustentaria sim, como um poema literário. Como se não bastassem os volteios de gosto barroco (como, por exemplo, na última quadra antes da repetição final do refrão) para garantir uma coesão de idéias, existe uma perfeita

³² Na versão gravada pelo *Collegium Musicum de Minas*, canta-se “veem”, e não “vejo” (como consta na edição das obras completas de Laurindo Rabelo).

“amarração” métrica (em redondilhas maiores) e de rimas, que emprestam cadência e musicalidade à peça.

Utilizemos agora os recursos de análise que foram explicitados no capítulo II para percebermos quais outras leituras podemos abstrair desse poema-letra. Pensemos em como o arranjo foi construído (que tipo de instrumento/timbre e os afetos que eles nos transmitem); como a linha melódica foi adaptada a essa letra (ou vice-versa), e se esse novo conjunto de letra + música produz um efeito estético diverso daquele que era alcançado pelo poema lido isoladamente, ou se essa moldura musical potencializa o efeito original.

A peça é cantada a uma só voz, feminina. O substrato musical é apoiado no cravo, que empresta à gravação um sabor de época (século XVIII, inícios de século XIX, quando o piano suplanta o cravo como principal instrumento de teclado). Além do cravo, há uma flauta que executa o tema principal, dobrando a melodia, em contracanto, e ainda um contrabaixo, que, sem muitas novidades, empresta sustentação ao conjunto. Ocasionalmente há a intervenção pontual de um violino (na introdução e em algumas passagens do refrão). Após uma breve introdução, entra a primeira estrofe, que nos apresenta ao tema principal. Esta é repetida duas vezes:

“O cego de amor”, Ex. 1

Lá	Não		
Sol#			
Sol	ve-		
Fá#			
Fá	-em		
Mi	que		
Ré#			
Ré	ce-		
Dó#			
Dó	-sam	-jo	-go es-to-
Si	que	não	-ou
Lá#			
Lá	Pen-	ve-	ve-jo
Sol#			

“O cego de amor”, Ex. 2

Lá	
Sol#	
Sol	
Fá#	
Fá	-lhos
Mi	-o- se
Ré#	
Ré	o- -nha
Dó#	Os
Dó	que luz se
Si	me -vem mi- -pa-
Lá#	
Lá	De ser- -gou
Sol#	a-
Sol	

Essa mesma linha melódica é adotada aos dois refrãos seguintes:

Ao avistar-te nos olhos
A luz divina senti,
E por perder-te de vista,
A minha vista perdi.

(...)

Se eu cair, dá-me teus braços,
Dá-me pelo amor de Deus,
Que talvez recobre a vista
Caindo nos braços teus.

O estilo de canto é derramado, corroborando a mensagem textual. Além da empostação vocal nesse sentido, há em particular um salto intervalar ascendente de uma oitava completa (“Penso que vejo, não vejo [salto] Não vejo que cego estou” – conferir no diagrama acima, para melhor visualização). Esse tipo de distensão do registro (isto é, uma dilatação das notas mais graves até as mais agudas, abrangendo um campo tonal mais amplo, chamado de tessitura) é, segundo Tatit, típico da *passionalização*; não por acaso encontramos esse recurso no repertório romântico (no sentido mais amplo do termo: música sertaneja, Roberto Carlos, etc.), e sugere, semioticamente, a instabilidade emocional do eu lírico.

Esses saltos intervalares e registro distendido, indicativos, como dissemos, da instabilidade emocional do eu lírico, são recursos utilizados na segunda parte, que

funcionará como refrão. Esta será repetida ainda três vezes, intercaladas às estrofes 2 e 3. Observe-se, principalmente no Ex. 5, o salto intervalar entre as sílabas “gas-te” (em “cegaste”), e depois, como a melodia desce bruscamente em mais de uma oitava, de um mi agudo (sílabas “-te”) para um dó sustenido (na palavra “Vem”, que inicia o verso “Vem ao menos dar-me a mão”). Todos esses saltos intervalares caracterizam a passionalização, segundo Tatit, e podem ser melhor percebidos nos gráficos a seguir:

“O cego de amor”, Ex. 3

Ré#	Me			
Ré				
Dó#	Que-eu	per-		
Dó				
Si	-ca			
Lá#				
Lá	Ah!			-as
Sol#	Não	-men-	es-	-u-
Sol				
Fá#	Dei-	-ta i-	-cu	-ri-
Fá				
Mi	Nes-		-dão	
Ré#				
Ré				
Dó#				
Dó				
Si	-xes			
Lá#				

“O cego de amor”, Ex. 4

Fá				
Mi	que			
Ré#	me			
Ré				
Dó#	-jo	ce-gas-	vem	
Dó				
Si	-te		me-	dar-
Lá#				
Lá	an-	-nos		mã-ão
Sol#	ao			
Sol				
Fá#	-me a			
Fá				
Mi	Ó			
Ré#				

“O cego de amor”, Ex. 5

Fá	
Mi	-te
Ré#	
Ré	
Dó#	
Dó	
Si	
Lá#	
Lá	an- que ce-gas-
Sol#	Ó -jo me
Sol	
Fá#	da-
Fá	
Mi	me- -ar-
Ré#	ao -nos -me a
Ré	
Dó#	Vem mão
Dó	

Com esta análise de “Cego de amor” finalizamos a sessão dedicada a Laurindo Rabelo. Passemos, então, às considerações sobre o autor (pelo menos no que diz respeito à letra) de “Luar do Sertão”, Catulo da Paixão Cearense.

4.3 Catulo da Paixão Cearense: letrista ou poeta?

De origem humilde, Catulo da Paixão Cearense (São Luís do Maranhão, 8 de outubro de 1863 — Rio de Janeiro, 10 de maio de 1946) dedicou-se tanto a volumes de versos como à composição de modinhas, pelas quais ficou mais conhecido. Como ele mesmo afirmava, um de seus objetivos mais caros foi sempre o de resgatar a identidade do nosso sertanejo, conferindo-lhe dignidade (num movimento contrário ao de Monteiro Lobato, quando da criação do personagem “Jeca Tatu”). Pode-se objetar, entretanto, que ele produziu uma versão estereotipada do sertanejo, escrevendo num estilo “matuto” que soava artificial; ademais, Catulo fazia questão de circular com seu violão nos saraus das rodas aristocráticas, o que inclusive acabou lhe abrindo algumas oportunidades de emprego.

Catulo da Paixão Cearense já se inscreve numa fase de transição, em que o registro sonoro estava sendo introduzido. Sendo assim, existem gravações de suas composições, ainda que difíceis de encontrar. Embora não tenhamos localizado gravações feitas pelo próprio autor, sobrevivem alguns registros originais, por outros

intérpretes. Para este trabalho, utilizamos o EP (que tem extensão intermediária entre um compacto e um LP) *Catulo da Paixão Cearense / Cândido das Neves*, da série (Nova) História da Música Popular Brasileira, lançada nos anos 70 (80) pela Editora Abril. Nesse disco em particular, temos quatro canções de Catulo, a saber: “Flor amorosa”, “Luar do sertão”, “Caboca di Caxangá” e “Talento e Formosura”. O acesso a essas gravações nos permitirá aplicar os modelos de análise da canção popular apresentados no capítulo 2. Logramos localizar, ainda, uma versão de “Ontem ao Luar”, cantada por Vicente Celestino, provavelmente ainda na época da gravação mecânica, dada a precariedade do material. É também de Vicente Celestino uma segunda versão de “Luar do Sertão”; neste caso, por dispormos de duas interpretações da mesma canção, poderemos aplicar o princípio da substituição hipotética de Philip Tagg, observando as implicações interpretativas daí resultantes.

Encontramos também outras composições de Catulo, na realidade gravações de composições de Anacleto de Medeiros, regente da Banda do Corpo de Bombeiros no RJ no início do séc. XX, e um dos precursores do choro, para as quais Catulo escreveu letras posteriormente. Estas foram primeiramente publicadas em forma impressa, no volume *Modinhas* (Ed. Fermata, 1972), sem que possamos saber se sua intenção era já a de servir como um cancioneiro ou se se pretendiam poemas “para serem lidos”. O que é interessante é que os títulos dos poemas (ou letras) originais não são sempre mantidos, havendo alteração no título ao serem musicados. Esse gesto parece implicar uma mudança de olhar sobre a obra. Essas gravações (obtidas no site www.capsuladacultura.org.br), fazem parte de um LP gravado pelo maestro Rogério Duprat (envolvido com o projeto tropicalista). Mas como elas são versões apenas instrumentais, não servirão para os nossos propósitos. Apenas como registro, listamos as composições (em parênteses os nomes dos poemas originais): “Os Bohêmios” (“O Bohêmio”); “Três estrelinhas” (“O que tu és”); “Implorando” (“Palma de Martírio”); “Em ti pensando”; “Não me olhes assim”; “No baile”; “Terna saudade” (“Por um beijo”); “Yara” (“Rasga o coração”); “Carolina”; “Benzinho” (“Sentimento Oculto”); “Nenezinha e Catitinha”; “Cabeça de Porco”.

4.3.1) “Flor amorosa”(Letra: Catulo da Paixão Cearense; Música: Joaquim Callado)³³

Debrucemo-nos então sobre as cinco composições de Catulo que citamos inicialmente. A primeira delas se baseia numa das melodias mais conhecidas de Joaquim Callado (cognominado “O Pai do Choro”), e que receberam letra de Catulo *a posteriori*: “Flor amorosa”. As notas explicativas que acompanham o disco esclarecem que essa gravação foi realizada por Francisco Carlos e a bandinha da RCA Victor, em 6 de maio de 1958. Segue a explicação:

Composta originalmente como polca, por Joaquim Antônio da Silva Callado, ganhou letra de Catulo da Paixão Cearense por volta de 1880 (sic), transformando-se no choro-canção “A flor amorosa” (título simplificado, posteriormente, para “Flor amorosa”). Em tempos recentes, a composição tem sido apresentada como toada ou mesmo maxixe [como no caso da gravação em tela], em função do tratamento rítmico. Na gravação aqui utilizada são apresentados todos os versos originais, com exceção de “meu coração delito algum” (na última estrofe), trocado por “meu coração perigo algum” (NEVES; CEARENSE, 1978).

Antes de mais nada, façamos a leitura e análise da letra:

Flor amorosa, compassiva, sensitiva, vem porque
É uma rosa orgulhosa, presunçosa, tão vaidosa
Pois olha a rosa tem prazer em ser beijada, é flor, é flor
Oh, dei-te um beijo, mas perdoa, foi à toa, meu amor

Em uma taça perfumada de coral
Um beijo dar não vejo mal
É um sinal de que por ti me apaixonei
Talvez em sonhos foi que te beijei

Se tu puderes extirpar dos lábios meus
Um beijo teu, tira-o por Deus
Vê se me arranca esse odor de resedá
Sangra-me a boca, é um favor, vem cá

Não debes mais fazer questão
Já pedi, queres mais, toma o coração
Oh, tem dó dos meus ais, perdão
Sim ou não, sim ou não

Olha que eu estou ajoelhado
A te beijar, a te oscular os pés
Sob os teus, sob os teus olhos tão crueis

Se tu não me quiseses perdoar
Beijo algum em mais ninguém eu hei de dar

Se ontem beijavas um jasmim do teu jardim

³³ Conferir, no CD anexo: pasta 1, faixa 26.

A mim, a mim
 Oh, por que juras mil torturas
 Mil agruras, por que juras?

Meu coração delito algum por te beijar
 Não vê, não vê
 Só por um beijo, um gracejo, tanto pejo
 Mas por quê?

A letra acima foi adaptada por Catulo da Paixão Cearense para a música homônima (na verdade, “A Flor Amorosa”), de autoria do pioneiro do choro, Joaquim Callado. O inusitado desta parceria é que Catulo revestiu a melodia com sua letra com um intervalo de aproximadamente dez anos (“A Flor Amorosa” foi a última composição de Callado, colocada em circulação após sua morte, em 20 de março de 1880; Catulo adapta sua letra à composição por volta de 1890). Esta observação não carrega qualquer censura, mas apenas pretende esclarecer que não se trata de uma autêntica parceria “a quatro mãos”, feita num processo de colaboração recíproca; neste caso, não se sabe, por exemplo, se Callado teria aprovado a letra que Catulo escreveu para sua música original.

Ao se debruçar sobre o papel, é bastante provável que Catulo já tivesse em mente a melodia original, talhando uma letra que se lhe adaptasse perfeitamente. Não obstante este fato, procedamos à experiência de ler a canção como poema, apontando seus possíveis méritos e deficiências, para então imaginar que tipo de suporte musical essa letra sugere. Naturalmente uma das maiores dificuldades que enfrentaremos será a de, já conhecedores da melodia original, ler a letra da canção “no silêncio da página”, como costuma acontecer no caso dos poemas da série literária.

A metáfora proposta, mulher-flor, apesar de pouco original, segue uma tendência da estética romântica. As rimas internas nos dois primeiros versos (“amorosa”, “orgulhosa”, “presunçosa”, “vaidosa”; “compassiva”, “sensitiva”) também são de efeito fácil, visto que são todos adjetivos. São rimas pobres, por definição, aquelas formadas por palavras de mesma classe gramatical. Existem também outras características tributárias do Romantismo, como o gosto pelo vocabulário raro (“resedá”, “pejo”, “oscular”), pelas inversões sintáticas (“lábios teus”) e, ademais, a posição de subserviência do pretendente face à mulher amada, que ocupa, como é de praxe na tradição romântica, um local inatingível.

Do ponto de vista da escritura dos versos, uma primeira característica que nos salta aos olhos, e que nos causa certa estranheza, é a sua extensão (de 16 sílabas, na primeira estrofe); o autor lança mão até mesmo de um *enjambement* no primeiro verso, uma necessidade que só ficará clara ao entoarmos esses versos ao som da melodia de Joaquim Callado. E aqui reside um segundo problema, tal seja o da adequação da letra com o afeto transmitido pelo suporte musical. É patente, em ambas, um sentimento de urgência do eu lírico. Esse sentimento é indicado, na letra, pela pontuação e pelo modo como as palavras disputam espaço nos versos. As repetições (“é flor, é flor”; “sim ou não, sim ou não”; “a mim, a mim”; “não vê, não vê”), as interjeições (“Oh, dei-te um beijo, mas perdoa, foi à toa, meu amor”; “Ah, tem dó dos meus ais, perdão”; “Oh, por que juras mil torturas”) e a dramática interrogativa final (“Mas por quê?”) conferem à letra mais elementos que nos permitem concluir que, de fato, o afeto que nos transmite o eu lírico é de inconformismo pelas negativas da amada, ao mesmo tempo que ele se debate entre o ardor do seu sentimento, que o impele a rogar pelo beijo da amada, e o senso da conveniência, que o leva a pedir perdão pela petulância de lhe ter dado um beijo (que ele já nem sabe se aconteceu de fato, ou se em sonho).

A propósito, o amor como experiência de sofrimento e a atitude subserviente do eu lírico confirmam a inspiração romântica da letra, marcas que detectamos em passagens como “Vê se me *arrancas* esse odor de resedá”; “*Sangra-me* a boca, é um favor, vem cá”; “Ah, tem dó dos meus ais, perdão”; “Olha que eu estou ajoelhado / A te beijar, a te oscular os pés”; “Sob os teus, sob os teus olhos tão *crueis*”; “Oh, por que juras mil *torturas* / Mil *agruras*, por que juras?”.

Apesar de toda urgência da letra, motivada, provavelmente, pela melodia que lhe era anterior, a peça é curiosamente executada em *andante* (76 bpm), o que, de acordo com a classificação utilizada pela teoria musical, corresponde ao “andar humano, amável e elegante”. Parece então que temos duas forças em oposição na canção: a melodia, que expressa o amor incontido do eu lírico, e o andamento, que traduz a atitude *careless* de quem se sabe admirada e desejada. Vem-nos à mente, inclusive, o andar da mulher no verso “Tu pisavas os astros distraída”, escrito por Orestes Barbosa para música de Sílvio Caldas, aliás, achado poético muito elogiado por Manuel Bandeira. Outra leitura de superfície *versus* profundidade é a de que o andamento “amável e elegante” (76 bpm) pertencesse, na verdade, ao eu lírico, representando a máscara social de autocontrole das emoções, enquanto por dentro ele se consome de paixão (o que é expresso pela letra).

Na música, a urgência a que aludimos revela-se na linha melódica circular, com algumas notas esparsas em registro agudo, como se o eu lírico se visse num remoinho de sentimentos, tentando alcançar, a duras penas, o amor da mulher e esta fugisse toda vez que ele se aproximasse. Essa leitura se confirma ao percebermos que as três primeiras sílabas das palavras “amorosa”, “compassiva” e “sensitiva” descrevem um mesmo desenho melódico descendente, e apenas a última sílaba de cada palavra, em vez de seguir essa lógica e aparecer em registro ainda mais grave, parece “saltar” para uma nota aguda, como se fugisse. Ao transcrevermos graficamente a melodia, podemos visualizar essa noção mais claramente, bem como os saltos intervalares de 9 semitons e (sensiti-va) de 10 semitons (vem-por-que), o que semioticamente aponta para a confusão mental do eu lírico, assim como suas frustradas tentativas de “alcançar” essa musa de talhe romântico – por isso mesmo, inatingível.

“Flor amorosa”, Ex. 1

Lá							
Sol#							
Sol						Por	
Fá#						-va	
Fá							
Mi							
Ré#							
Ré							
Dó#	Flor	-a-		-va			
Dó							
Si	a-	com-		sen-			
Lá#	-mo-		-pas-		-si-		
Lá		-ros-		-si-		-ti	vem que

Por outro lado, a gravidade da letra, assim como seu vocabulário, talvez sugiram a um leitor que desconheça o acompanhamento musical uma moldura melódica mais austera, algo que refletisse o *Zeitgeist* romântico (pensemos em Chopin), resgatando esse espírito menos pelo seu lado popular (maxixe, como ocorreu na gravação de “Flor amorosa”), mas pelo seu lado mais aristocrático. O que estamos tentando inferir é que o maxixe era um gênero considerado imoral, dado o seu apelo à dança e sua coreografia vista como impudica; neste sentido, existe um descompasso entre este acompanhamento musical e o tom geral dos versos, que apesar da impaciência do eu lírico e dos seus arroubos passionais (jogar-se aos pés da amada, por exemplo), mantêm um distanciamento próprio da lógica romântica.

Ao pensarmos nos elementos constituintes do estrato musical e de suas implicações emotivas, vistos no capítulo 3.4, consideramos que talvez a letra de “Flor

amorosa” se coadunasse melhor a um acompanhamento em andamento mais lento, talvez uma valsa, talvez uma modinha; de fato, gêneros como o maxixe, de andamento ágil, e ainda por cima com uma harmonia organizada em modo maior, sugerem alegria (ou qualquer sentimento próximo, conforme visto no quadro de Hevner).

É verdade que existe a presença de vogais alongadas em registro agudo (“É uma roooosa...orgulhoos-sa” / “Oh, dei-te um beeeeiço”, etc), o que Tatit chamaria de passionalização, estratégia persuasiva que indica envolvimento (e, em certa medida, descontrole) emocional da voz que canta; mesmo assim, parece haver uma incogruência na proposta dos vários elementos constituintes da canção. Exemplo disso é a instrumentação escolhida – uma bandinha de coreto –, embora esteja perfeitamente de acordo com o gênero (por ser um maxixe), nos causa estranhamento quando a letra é cantada. Em outras palavras, o acompanhamento musical festivo nos dá a impressão de que o eu lírico não está de fato sofrendo de amor, o que compromete a eficácia da canção, ou seja, sua força persuasiva, que levaria o ouvinte a, como diz Tatit, entrar em “síncrese” com o intérprete.

4.3.2) “Luar do Sertão” (Letra: Catulo da Paixão Cearense; Música: João Pernambuco)³⁴

Versão interpretada por Paulo Tapajós	Versão interpretada por Vicente Celestino
<p><i>Refrão</i> Não há, ó gente, oh não Luar como este do sertão... (Bis)</p> <p>Oh! Que saudade do luar da minha terra Lá na serra branquejando Folhas secas pelo chão Esse luar cá da cidade tão escuro Não tem aquela saudade Do luar lá do sertão</p>	<p>Oh! Que saudade do luar da minha terra Lá na serra branquejando Folhas secas pelo chão Esse luar cá da cidade tão escuro Não tem aquela saudade Do luar lá do sertão</p>
<p><i>Refrão</i> Não há, ó gente, oh não Luar como este do sertão... (Bis)</p> <p>Se a lua nasce por detrás da verde mata Mais parece um sol de prata Prateando a solidão E a gente pega na viola que ponteia E a canção é a lua cheia</p>	<p><i>Refrão</i> Não há, ó gente, oh não Luar como este do sertão... (Bis)</p> <p>A gente fria desta terra sem poesia Não se importa com esta lua Nem faz caso do luar Enquanto a onça lá na verde capoeira Leva uma hora inteira Vendo a lua a meditar</p>
	<p><i>Refrão</i> Não há, ó gente, oh não</p>

³⁴ Conferir, no CD anexo: pasta 1, faixas 6 e 7.

<p>A nos nascer do coração</p> <p><i>Refrão</i> Não há, ó gente, oh não Luar como este do sertão... (Bis)</p> <p>Se Deus me ouvisse com amor e caridade Me faria essa vontade O ideal do coração: Era que a morte a descartar me surpreendesse E eu morresse numa noite De luar do meu sertão</p> <p><i>Refrão</i> Não há, ó gente, oh não Luar como este do sertão... (Bis)</p>	<p>Luar como este do sertão...</p> <p>Ai, quem me dera que morresse lá na serra Abraçado à minha terra e dormindo de uma vez Ser enterrado numa grota pequenina Onde à tarde a sururina chora a sua viuvez</p> <p><i>Refrão</i> Não há, ó gente, oh não Luar como este do sertão... (Bis)</p>
---	--

“Luar do sertão” é provavelmente a canção mais conhecida de Catulo da Paixão Cearense, tão conhecida que, arriscaríamos dizer, já se localiza em terreno limítrofe entre a canção popular e a música folclórica (esta que já habita o patrimônio cultural coletivo, e cuja autoria muitas vezes é desconhecida; muita gente conhece perfeitamente a melodia, mas não sabe identificar o autor). Alguns autores afirmam que de fato a melodia de “Luar do Sertão” era um tema folclórico – o coco “É do Maitá” ou “Meu Engenho é do Humaitá” – recolhido por João Pernambuco, com quem Catulo travou uma acirrada disputa: este insistia ser a canção de sua lavra exclusivamente; Pernambuco reclamava parceria, o mesmo tipo de litígio tendo ocorrido com “Caboca di Caxangá”. O que é mais provável é que se tratasse realmente de um tema folclórico assimilado por João Pernambuco, cuja letra foi modificada por Catulo. Neste caso, a nenhum dos dois caberia reclamar autoria.

Dispomos de duas versões dessa canção, o que nos permitirá aplicar o método de substituição hipotética, de Philip Tagg, em que ele manipula certos elementos (sejam eles pertencentes ao arranjo, por exemplo, um instrumento ou o andamento, sejam pertencentes à letra), tentando perceber que implicações interpretativas essas trocas produzem. No caso de “Luar do Sertão”, temos uma versão gravada por Paulo Tapajós, outra por Vicente Celestino, cada um deles com um estilo interpretativo bastante peculiar.

Mais interessante ainda é o fato de que eles cantam duas letras distintas, o que nos levou a indagar qual delas seria a original. Ao pesquisarmos várias fontes, nos surpreendemos ao verificar que, além das duas versões que utilizaremos (e transcritas acima), há ainda mais algumas, que aproveitam, aqui e acolá, trechos umas das outras,

inserindo outras estrofes ocasionalmente. Uma das versões é a seguinte, gravada por Simone, que mistura estrofes tanto da versão gravada por Paulo Tapajós como aquela gravada por Vicente Celestino, acrescentando a estrofe que se inicia com o verso “Coisa mais bela neste mundo não existe”:

Ai que saudade do luar da minha terra
Lá na serra branquejando
Folhas secas pelo chão
Este luar cá da cidade tão escuro
Não tem aquela saudade
Do luar lá do sertão

Não há, oh gente, oh não
Luar como este do sertão
Não há, oh gente, oh não
Luar como este do sertão

Se a lua nasce por detrás da verde mata
Mais parece um sol de prata
Prateando a solidão
A gente pega na viola que ponteia
E a canção é a lua cheia
A nos nascer no coração

*Coisa mais bela neste mundo não existe
Do que ouvir-se um galo triste
No sertão, se faz luar
Parece até que a alma da lua é que descanta
Escondida na garganta
Desse galo a soluçar*

Ai, quem me dera que eu morresse lá na serra
Abraçado à minha terra
E dormindo de uma vez
Ser enterrado numa grota pequenina
Onde à tarde a sururina
Chora a sua viuvez

Ou ainda esta, gravada por Chitãozinho e Xororó, que introduz a estrofe iniciada por “Quando vermelha no sertão desponta a lua”:

Não há, oh gente, oh não
Luar como este do sertão
Não há, oh gente, oh não
Luar como este do sertão

Oh que saudade do luar da minha terra
Lá na serra branquejando folhas secas pelo chão
Este luar cá da cidade tão escuro
Não tem aquela saudade do luar lá do sertão!

Se a lua nasce por detrás da verde mata
Mais parece um sol de prata, prateando a solidão
E a gente pega na viola e ponteia
E a canção e a lua cheia, a nascer no coração

Não há, oh gente, oh não
 Luar como este do sertão
 Não há, oh gente, oh não
 Luar como este do sertão

*Quando vermelha no sertão desponta a lua
 Dentro da alma flutua, também rubra nasce a dor
 E a lua sobe e o sangue muda em claridade
 E a nossa dor muda em saudade
 Branca assim da mesma cor (...)*

Seja como for, a multiplicidade de versões confirma a popularidade de “Luar do Sertão”, e também o comentário que fizemos acerca de seu caráter próximo da música folclórica. Mesmo que ela não tivesse sido plágio do coco “É do Maitá” ou “Meu Engenho é do Humaitá”, “Luar do Sertão”, pela quantidade de modificações que sofreu, indica o tipo de circulação oral que é típico da música folclórica. Em outras palavras, ainda que tenha nascido como canção popular, foi absorvida pelo povo, tornando-se um patrimônio coletivo.

A canção se insere no projeto de valorização da cultura sertaneja, abraçado por Catulo da Paixão Cearense. Nesse sentido, tem o mesmo traço idealizador, de gosto romântico, que encontraremos, mais tarde, em “Feitiço da Vila”, de Noel Rosa. Também a literatura nos fornece exemplos dessa temática de um lugar idílico, embora “Vou-me embora pra Pasárgada”, de Manuel Bandeira, ou “Kubla Khan”, de Coleridge, descrevam um local mítico, enquanto os seus congêneres da música popular tratem de lugares mais próximos da experiência empírica de seus autores, ainda que sob uma óptica idealizada. Certamente “Luar do Sertão” deve ter sido bem recebida por uma enorme parcela da população brasileira que, com a derrocada da economia açucareira, ao longo dos séculos XIX e XX, foi pouco a pouco migrando para as fazendas de café do Vale do Paraíba. Esse público certamente tinha saudades de seu “torrão natal” e Catulo soube captar essa nostalgia, utilizando-se para isso da imagem do luar numa época em que a energia elétrica não chegava ao sertão, o que potencializava esse efeito de ser a lua um “sol de prata”.

Não resta muita dúvida de que a melodia do refrão é o elemento mais forte, vale dizer, mais persuasivo, desta canção. Sendo assim, não surpreende o fato de Paulo Tapajós ter optado por começar a canção pelo refrão, subvertendo a lógica de “preparar o terreno” para o refrão, geralmente por meio de algumas estrofes e de uma “ponte”, que tanto pode ser instrumental como formada por alguns versos que o prenunciam. No

caso da versão de Tapajós, o refrão é apresentado diretamente, conquistando o ouvinte logo de saída, com uma linha melódica forte, de efeito; e é justamente esta linha melódica que se tornou, como dissemos, patrimônio da cultura musical brasileira.

Por que algumas melodias são tão poderosas, enquanto outras milhares se perdem, permanece um mistério. Robert Jourdain, neurocientista autor de *Música, cérebro e êxtase* – como a música captura nossa imaginação, reconhece que ainda não há explicações para esse fenômeno, mesmo após aprofundadas pesquisas. Afinal, não há nada na melodia do refrão de “Luar do Sertão” que indique claramente essa qualidade: ela se inicia em movimento ascendente, distendendo-se, culmina na palavra “não” (curiosamente, culmina numa negação, mas com força de assertiva, pois está-se fazendo a apologia do luar do sertão), para depois ir descendo em intervalos bastante próximos (não há saltos intervalares bruscos), previsíveis, finalizando em registro grave, como numa assertiva. Talvez o segredo dessa melodia resida em sua fácil assimilação, pois que praticamente descreve o mesmo desenho da escala de lá maior, o que gera um efeito de previsibilidade. Eis o tema principal:

“Luar do Sertão”, Ex. 1

Ré#	
Ré	Não
Dó#	gent- lu-
Dó	
Si	Ó -e Ó -ar
Lá#	
Lá	há com-
Sol#	-oes-
Sol	
Fá#	-te
Fá	
Mi	Não do
Ré#	
Ré	ser-
Dó#	-tão
Dó	

A melodia das estrofes também segue esse princípio de ascendência-descendência, tensão e repouso, e é toda construída dentro da mesma escala de lá maior; só que enquanto no refrão as sílabas são mais espaçadas, havendo pausas entre as notas – como suspiros – nas estrofes todos os acentos melódicos são ocupados por palavras,

gerando um efeito de *staccato*, o que por sua vez fornece uma novidade ao ouvinte, mantendo o interesse, isto é, o encanto da canção:

“Luar do Sertão”, Ex. 2

Ré#	
Ré	ter-ra lá
Dó#	-ar da mi- na
Dó	
Si	lu- -nha serra bran- -jan-
Lá#	
Lá	-dade do -que- -do
Sol#	sau- fo- se-
Sol	
Fá#	que -lhas -cas
Fá	
Mi	Ai pe-
Ré#	
Ré	-lo
Dó#	chão
Dó	

A terceira estrofe mantém a mesma melodia da anterior, inclusive preservando, no final do verso, a palavra-chave “Sertão”, que remete ao refrão, como que convocando o coro a se integrar:

“Luar do Sertão”, Ex. 3

Ré#	
Ré	-curo não
Dó#	-dade tão tem
Dó	
Si	ci- es- aquela -da-
Lá#	
Lá	-ar cá da sau- -de
Sol#	lu- do ar
Sol	
Fá#	-se lu- lá
Fá	
Mi	Es- do
Ré#	
Ré	ser-
Dó#	-tão
Dó	

A canção é organizada em estrofes de seis versos, alternadas pelo refrão, que é cantado por um coro (indicando que mais pessoas compartilham das impressões do eu lírico, e de sua saudade pelo torrão natal – de resto, confirmando a vocação de “Luar do Sertão” como hino). O primeiro verso da primeira estrofe (“Ai que saudade (...)”) nos

remete diretamente ao poema “Meus oito anos”, de Casimiro de Abreu, sinalizando para o ouvinte-leitor um tom nostálgico. Ao mesmo tempo, e dentro da estratégia de valorização da cultura sertaneja, o autor contrapõe o cenário do “luar do sertão” ao ambiente citadino, em detrimento deste:

Oh que saudade do luar da minha terra
Lá na serra branquejando
Folhas secas pelo chão

versus

Esse luar cá da cidade tão escuro
Não tem aquela saudade
Do luar lá do sertão

Além da boa imagem poética – “sol de prata” –, Catulo desfila outros ícones da cultura sertaneja, como a viola:

Se a lua nasce por detrás da verde mata
Mais parece um sol de prata
Prateando a solidão
E a gente pega na viola que ponteia
E a canção é a lua cheia
A nos nascer do coração

Na versão gravada por Celestino, há uma estrofe de gosto marcadamente romântico (no sentido literário), inclusive pecando pelo exagero idealizador de uma fera (a onça) que se põe a *meditar*, fitando a lua (diga-se de passagem, hiperbolicamente essa contemplação se estende por uma hora!):

A gente fria desta terra sem poesia
Não se importa com esta lua
Nem faz caso do luar
Enquanto a onça lá na verde capoeira
Leva uma hora inteira
Vendo a lua a meditar

Enfim, o tom geral da canção indica a oposição de ambiente urbano e citadino, provavelmente uma reação de Catulo ao processo migratório para as cidades que, como dissemos, se acentuou a partir do final do século XIX. Coerente com o tom saudosista da canção, e tal qual Gonçalves Dias, em “Canção do Exílio” (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), o eu lírico de “Luar do Sertão” expressa seu último desejo de pode rever aquela paisagem em noite de lua:

Se Deus me ouvisse com amor e caridade
 Me faria essa vontade
 O ideal do coração:
 Era que a morte a descantar me surpreendesse
 E eu morresse numa noite
 De luar do meu sertão

Como dissemos, dispomos de duas versões desta canção, a primeira interpretada por Paulo Tapajós (segundo informações do encarte, acompanhado pelo coral do COAB e pela Turma do Sereno), a segunda por Vicente Celestino. Pensemos nos “musemas” a que se refere Tagg e façamos algumas inferências acerca da instrumentação e da interpretação vocal.

Sobre a primeira versão, registremos apenas que a escolha do arranjo, que inclui, não surpreendentemente, uma viola, parece se amoldar perfeitamente ao que propõe a letra. A interpretação de Tapajós é suave, e o coro se junta a ele no refrão. A versão de Celestino, em contrapartida, provoca certo estranhamento.

Já comentamos a impressão de inadequação que nos causa, por exemplo, a interpretação de “Saudosa Maloca” por Elis Regina; talvez um excesso de refinamento num gênero cuja identidade reside em seu caráter popular. Pois, do mesmo modo, a versão de Celestino peca pelo seu (característico, diga-se de passagem) “dó-de-peito” numa canção que se pretende singela. Herdeiro de uma tradição operística, o cantor parece não perceber que sua interpretação grandiloquente, perfeitamente apropriada quando canta versos como “Mas enquanto houver força em meu peito, não quero mais nada! / Quero apenas ‘Vingança! Vingança!’ aos santos clamar” (...), de Lupicínio Rodrigues, talvez não seja adequada a uma canção que retrata a pacata paisagem do interior, numa óptica romantizada em que a lua figura como protagonista e onde até as feras se rendem ao seu fascínio.

Outra das canções mais conhecidas de Catulo da Paixão Cearense (esta com música de Pedro de Alcântara) é “Ontem ao Luar”, à qual passaremos a seguir.

4.3.3 “Ontem ao luar” (Letra: Catulo da Paixão Cearense; Música: Pedro de Alcântara)³⁵

Ontem, ao luar, nós dois em plena solidão
 Tu me perguntaste o que era a dor de uma paixão.
 Nada respondi, calmo assim fiquei
 Mas, fitando o azul do azul do céu

³⁵ Conferir, no CD anexo: pasta 1, faixas 9 e 10.

A lua azul eu te mostrei
 Mostrando-a ti, dos olhos meus correr senti
 Uma névea lágrima e, assim, te respondi
 Fiquei a sorrir por ter o prazer
 De ver a lágrima nos olhos a sofrer
 A dor da paixão não tem explicação
 Como definir o que eu só sei sentir
 É mister sofrer para se saber
 O que no peito o coração não quer dizer
 Pergunta ao luar, travesso e tão tãful
 De noite a chorar na onda toda azul
 Pergunta, ao luar, do mar à canção
 Qual o mistério que há na dor de uma paixão
 Se tu desejas saber o que é o amor
 E sentir o seu calor
 O amaríssimo travor do seu dulçor
 Sobe um monte à beira-mar, ao luar
 Ouve a onda sobre a areia a lacrimar
 Ouve o silêncio a falar na solidão
 De um calado coração
 A penar, a derramar os prantos seus
 Ouve o choro perenal
 A dor silente, universal
 E a dor maior, que é a dor de Deus

Das composições de Catulo ora analisadas, “Ontem ao luar” é aquela que tenta se aproximar mais de uma tradição da poesia literária, confirmando, todavia, o resultado duvidoso dessa empreitada quando parte de artistas semi-eruditos. Não sem um certo anacronismo, a composição se molda dentro da estética romântica do século XIX, e para garantir essa aproximação faz uso de alguns recursos, a saber: palavras raras ou de gosto poético (“névea”, “tãful”, “travor”, “dulçor”, “perenal”, “silente”), inversões sintáticas (“Calmo assim fiquei”, “Dos olhos meus correr senti / Uma névea lágrima (...)”, “O que no peito o coração não quer dizer”, “A penar, a derramar os prantos seus”) e a temática de um amor casto, idealizado, e não isento de sofrimento (“paixão”, no seu sentido etimológico; confirma-se a equação amor=sofrimento em versos como “É mister sofrer para se saber / O que no peito o coração não quer dizer”).

A natureza, por sua vez, não se limita a ser um cenário, mas é personificado: “Pergunta ao luar, travesso e tão tãful / De noite a chorar na onda toda azul / Pergunta, ao luar, do mar à canção / Qual o mistério que há na dor de uma paixão” (...) “Ouve a onda sobre a areia a lacrimar / Ouve o silêncio a falar na solidão”. De resto, a imagem da natureza como cenário idealizado está também de acordo com a estética romântica de tradição literária, e é daí que a canção tira seu título.

Novamente, dispomos de duas versões, uma gravada por Vicente Celestino, a outra por Carlos José, embora desta vez não tenhamos detectado distinções na letra.

Façamos então algumas ponderações sobre o suporte musical e interpretação em cada uma dessas versões, bem como o mecanismo com que letra e música operam conjuntamente.

Sobre a versão de Vicente Celestino, chama-nos a atenção o fato de ser uma rara gravação feita pela pioneira Casa Edison. Como era costume (algo que pudemos verificar ouvindo dezenas de gravações contidas no *box Memórias Musicais da Casa Edison*), o técnico anunciava, no início da faixa, seu título e intérprete, com a identificação do estúdio de gravação: “Ontem ao Luar, canção; cantada por Vicente Celestino para a Casa Edison, Rio de Janeiro”. É importante assinalarmos este fato como exemplo de que a análise musical oriunda dos conservatórios, isto é, aquela advinda da teoria musical tradicional, acaba não abarcando certos aspectos que são fundamentais na apreciação da canção popular produzida a partir do início do século XX, e difundida por meio de gravações. Existem implicações interpretativas que envolvem o suporte e a qualidade de gravação, por exemplo. Não dispomos de “Ontem ao Luar” em acetato de 78rpm, mas mesmo numa gravação digitalizada em MP3 a precariedade da matriz original é evidente: afinal, trata-se da era da gravação mecânica (anterior ao microfone), e como tal ouvimos não apenas os elementos musicais da canção, mas todo um “espírito de época” (*Zeitgeist*).

Neste caso, a conhecidíssima melodia da canção é envolta numa aura nostálgica, dada a má qualidade da gravação para o nosso atual paradigma. Ressaltemos, também, que essa deficiência técnica dificulta sobremaneira o entendimento da letra, e nem por isso deixamos de apreciar a peça, o que nos mostra que a letra, no conjunto da canção, às vezes pode cumprir papel secundário. Neste caso, parece que, mais até que a melodia, é o *hic et nunc* (no dizer de Benjamin em seu clássico texto sobre a obra de arte na época das técnicas de reprodução) do registro fonográfico que nos prende, uma voz do passado que nos fala diretamente, sem a maquiagem dos modernos estúdios de gravação.

A versão de Carlos José, bem mais recente e feita com muito mais recursos técnicos, nos permite compreender a letra perfeitamente. Sobre sua interpretação, diríamos que não existe uma marca pessoal (como no caso de Vicente Celestino), e que ele procura seguir um modelo de cantor romântico que, arriscaríamos dizer, cai no estereótipo e esbarra no *Kitsch*. De qualquer maneira, ele nada mais está fazendo que enunciando as palavras dentro do mesmo espírito sugerido pela canção, de doçura e de derramamento emocional, característicos do Romantismo.

4.3.4) “Caboca di Caxangá” (Letra: Catulo da Paixão Cearense; Música: João Pernambuco)³⁶

Laurindo Punga, Chico Dunga, Zé Vicente
 E essa gente tão valente
 Do sertão de Jatobá
 E o danado do afamado Zeca Lima
 Tudo chora numa prima
 E tudo quer te traquejá

Caboca di Caxangá
Minha caboca, vem cá (2x)

Queria ver se essa gente também sente
 Tanto amor como eu senti
 Quando eu te vi em Cariri
 Atravessava um regato no Patau
 E escutava lá no mato
 O canto triste do urutau

Caboca, demônio mau
Sou triste como o urutau

Caboca di Caxangá
Minha caboca, vem cá (2x)

Há muito tempo lá nas moita da taquara
 Junto ao monte das coivara
 Eu não te vejo tu passá
 Todos os dia inté a boca da noite
 Eu te canto uma toada
 Lá debaixo do indaiá

Vem cá, caboca, vem cá
Rainha di Caxangá(2x)

Na noite santa do Natal na encruzilhada
 Eu te esperei e descantei
 Inté o romper da manhã
 Quando eu saía do arraiá o sol nascia
 E lá na grota já se ouvia
 Pipiando a acauã

Caboca, toda a manhã
Som triste de acauã

Caboca di Caxangá
Minha caboca, vem cá (2x)

Conforme indicado na grafia do título, “Caboca di Caxangá” se insere numa linha mais caricata da figura do sertanejo, embora não tenha sido esta a intenção de Catulo, que sempre pretendeu retratar esse tipo brasileiro respeitosamente. O recurso de

³⁶ Conferir, no CD anexo: pasta 1, faixa 8.

se tentar reproduzir a fala do sertanejo na escrita foi utilizado fartamente por Catulo também em seus livros de versos.

O eu lírico da canção é um sertanejo enamorado por uma certa “cabocla”, a quem se dirige em segunda pessoa (confirma-o o verso “Quando eu te vi em Cariri”). No entanto, a espera desse sertanejo apaixonado não terá um desfecho favorável (no dizer de Luiz Tatit, é uma das muitas canções que tratam de “disjunção” amorosa), e no processo ele descreve a paisagem natural e compara o próprio lamento ao canto triste de pássaros como o urutau e a acauã. Além de retratar a paisagem com marcas locais, Catulo retoma certos ícones da cultura sertaneja, como a viola, quando alude ao “danado do afamado Zeca Lima”, que “tudo chora numa prima” (sendo prima, neste caso, uma referência às cordas mais agudas dos instrumentos da família do violão/viola, e o verbo “chorar” relativo à interpretação “derramada”, o que até acabou batizando o gênero choro).

Podemos mapear outras marcas locais no texto, como os topônimos (Caxangá, Jatobá, Cariri, Patau) e a supressão do “r” ou do “l” finais, à maneira de falar dos sertanejos (“traquejá”, “passá”, “arraiá”), passando pela grafia de palavras como “inté” ou o modo de pronunciar “também” [tõbêin] e “manhã” [mênhã]. De resto, notamos a vinculação do sensualismo da mulher mestiça como sendo diabolicamente inspirada (“Caboca, demônio mau”), uma vez que traz à tona a tentação da luxúria. Não podemos deixar de comparar essa posição com o tratamento que se dispensa à mulher branca, dentro da óptica romântica, geralmente associada a pureza e mesmo santidade.

“Caboca di Caxangá”, enquanto texto, nos comove pelo mesmo tipo de ingenuidade, associada à figura do sertanejo, que encontramos em “Romaria” (de Renato Teixeira), em versos como “Como eu não sei rezar / Só queria mostrar / Meu olhar, meu olhar, meu olhar”. Na verdade, há que se fazer uma distinção entre Renato Teixeira e Catulo, pelo fato de aquele ter saído de um meio universitário com o projeto de resgatar a cultura de raiz da sua região. Em outras palavras, Teixeira possui um manejo e um apuro estético mais sofisticados que Catulo³⁷, conforme discutimos anteriormente com base nos escritos de Carl Belz.

³⁷ Isto pode ser verificado na letra de “Romaria”, que possui alguns atributos poéticos no sentido literário, como uma condensação de ideias e imagens, rimas internas (“Pirapora”, “Senhora”), expressividade das repetições (“Meu olhar, meu olhar, meu olhar”), sugestões imagéticas (como nesse mesmo exemplo, que nos traz à mente o rosto de um sertanejo em *close*), etc.: “É de sonho e de pó, o destino de um só / Feito eu perdido em pensamentos / Sobre o meu cavalo / É de laço e de nó, de gibeira o jiló, / Dessa vida cumprida a sol / (Refrão) / Sou caipira, Pirapora Nossa / Senhora de Aparecida / Ilumina a mina escura e

O texto de “Caboca di Caxangá” poderia se aproximar de um “poema caboclo”, com a beleza ingênua que reveste esse tipo de poesia popular (apesar de versos como o de abertura, que comprometem a dimensão lírica da letra). Em outras palavras, se lido ou declamado, “Caboca di Caxangá” poderia se aproximar dos poemas “caipiras” recitados por Rolando Boldrin (com a ressalva de que Boldrin pertence mais ao rol dos “Renatos Teixeiras” ou “Inezitas Barroso”, no sentido de ser um “mediador transcultural”).

No entanto, ao ouvirmos a letra com o seu acompanhamento, na gravação de “Caboca di Caxangá”, essa possibilidade não se confirma. Em vez de um substrato musical de tons melancólicos, que sugerisse o amor não-correspondido do sertanejo pela sua “cabocla”, como um ponteio de viola em modo menor, em escala descendente e com andamento lento, o que temos é uma animada toada em modo maior, cantada animadamente.

Pensando nas considerações que vimos no capítulo 3.3 (Philip Tagg, musemas) e 3.4 (Implicações emocionais da música, quadro de Hevner), quando há muitos elementos musicais em circulação, é comum que o resultado final, em termos de sugestão psicológica, acabe sendo imprevisível. Assim, o desenho melódico descendente dos versos que compõem as estrofes (como se pode ver nos gráficos a seguir), que poderia sugerir tristeza ou melancolia, perde por completo essa conotação por causa das palavras que são cantadas.

A mensagem da letra tem de certa maneira um caráter épico (aqui tomado em seu sentido lato, não no sentido de longa narrativa poética), de exaltação das qualidades de um povo, e neste sentido podemos associar a determinação e estoicismo do sertanejo com o *staccato* das sílabas bem marcadas, “duras”, e cujos saltos intervalares são consideravelmente longos (De Ré para Si, de Si para Sol, de Sol um salto ascendente para Dó, e assim sucessivamente), semioticamente indicando uma difícil *travessia* (sim, no sentido roseano):

funda / O trem da minha vida / O meu pai foi peão, minha mãe solidão / Meus irmãos perderam-se na vida / Em busca de aventuras / Descasei, joguei, investi, desisti / Se há sorte eu não sei, nunca vi / Me disseram porém que eu viesse aqui / Pra pedir de romaria e prece / Paz nos desaventos / Como eu não sei rezar, só queria mostrar / Meu olhar, meu olhar, meu olhar”.

“Caboca di Caxangá”, Ex. 1

Ré#	
Ré	Laurindo Pun-
Dó#	
Dó	-te tão valen-
Si	-ga Chico Dun-
Lá#	
Lá	-te do
Sol#	
Sol	-ga Zé Vicen-
Fá#	sertão
Fá	
Mi	-te e essa gen- de Ja-
Ré#	
Ré	-tobá
Dó#	

“Caboca di Caxangá”, Ex. 2

Ré#	
Ré	
Dó#	
Dó	-ra numa pri-
Si	E o dana-
Lá#	
Lá	-ma tudo cho- -ma e tu-
Sol#	
Sol	-do do afama-
Fá#	-do quer
Fá	
Mi	-do Zeca Li- te tra-
Ré#	
Ré	-quejá
Dó#	

O modo maior em que a canção é executada e seu andamento acelerado, tomados em conjunto, acabam neutralizando por completo a possível sugestão de tristeza da linha melódica descendente, e ao final tem-se uma sensação de inadequação, pois a uma letra predominantemente triste junta-se um acompanhamento musical não apenas alegre, mas festivo.

As estrofes obedecem ao mesmo padrão melódico, pautando-se pela tematização, i.e., conquista-se o ouvinte pela reiteração de pequenos motivos musicais. Neste sentido, o refrão traz poucas novidades, uma vez que se vale da mesma estratégia persuasiva, com a introdução de um novo tema, cantado, desta vez em coro. Trata-se de dois desenhos melódicos predominantemente descendentes, de estruturas semelhantes, sendo que a segunda frase melódica (onde se canta “Minha caboca, vem cá”) é cantada em meio tom mais agudo (De Si para Dó), como se o eu lírico, não tendo sido atendido em seu apelo na primeira interpelação, alçasse a voz numa segunda tentativa. Graficamente, temos:

“Caboca di Caxangá”, Ex. 3

Ré#	
Ré	
Dó#	
Dó	Mi-
Si	Ca-
Lá#	
Lá	-nha
Sol#	
Sol	-bo-
Fá#	cabo-
Fá	
Mi	-ca di Ca- -ca
Ré#	
Ré	-xangá vem cá
Dó#	

Feitas estas considerações sobre “Caboca di Caxangá”, passemos, então, à última composição de Catulo que analisaremos neste trabalho, “Talento e Formosura”.

4.3.5) “Talento e formosura” (Letra: Catulo da Paixão Cearense; Música: Edmundo Otávio Ferreira)³⁸

Tu podes bem guardar os dons da formosura
 Que o tempo, um dia, há de implacável trucidar
 Tu podes bem viver ufana da ventura
 Que a natureza, cegamente, quis te dar

Prossegue embora em flóreas sendas sempre ovante
 De glória cheia no teu sólio triunfante
 Que antes que a morte vibre em ti funéreo golpe seu
 A natureza irá roubando o que te deu

E quanto a mim, irei cantando o meu ideal de amor
 Que é sempre novo no viçor da primavera
 Na lira austera em que o Senhor me fez tão destro
 Será meu estro só do que for imortal

Tu podes bem sorrir das minhas desventuras
 Pertença à dor e gosto até de assim penar
 Eu tenho n'alma um grande cofre de amarguras
 Que é o meu tesouro e que ninguém pode roubar

Pois quando a dor me vem pedir alguma esmola
 Eu lhe descerro as portas d'alma que a consola
 E dou-lhe as lágrimas que vão lhe mitigar o ardor
 Que a inspiração dos versos meus só devo à dor

Descantarei na minha lira as obras-primas do Criador
 Uma color da flor desabrochando à luz do luar

³⁸ Conferir, no CD anexo: pasta 1, faixa 11.

O incenso d'água é que nos olhos faz a mágoa rutilar
Nuns olhos onde o amor tem seu altar

E o verde mar que se debruça n'alva areia a espumejar
E a noite que soluça e faz a lua soluçar
E a estrela d'alva e a estrela Vésper languesciente
Bastam somente para os bardos inspirar

Mas quando a morte conduzir-te à sepultura
O teu supremo orgulho em pó reduzirá
E após a morte profanar-te a formosura
Dos teus encantos mais ninguém se lembrará

Mas quando Deus fechar meus olhos sonhadores
Serei lembrado pelos bardos trovadores
Que os versos meus hão de na lira em magos tons gemer
E eu, morto embora, nas canções hei de viver

Das composições de Catulo da Paixão Cearense que vimos analisando, “Talento e formosura” é aquela que nos fornece mais elementos para uma análise. Parece-nos que, neste caso, estamos diante de uma letra que poderia, sim, ser lida “no silêncio da página”, sem deixar muito (ou nada) a dever aos poemas da série literária. Dentro da estética romântica, que não só permite como encoraja os derramamentos emocionais, trata-se de uma excelente composição, e tentaremos demonstrar por quê.

Diz a história que “Talento e formosura” foi escrita como resposta a uma jovem dama que, ao ser cortejada por Catulo, teria desdenhado dele, dado o fato de ele ser fisicamente pouco atraente. A letra, então, organiza-se numa bipolaridade, entre a beleza física, que fenece, e o belo artístico, que é imortal. O eu lírico dirige-se a uma segunda pessoa, uma bela dama, e os dois primeiros versos já condensam parte da lógica da canção: “Tu podes bem guardar os dons da formosura / Que o tempo, um dia, há de implacável trucidar”; na segunda estrofe, Catulo completa a ideia: “Que antes que a morte vibre em ti funéreo golpe seu / A natureza irá roubando o que te deu”. O outro pólo da comparação diz respeito ao próprio eu lírico, que embora sendo fisicamente feio, possui um predicativo que é ajudado pelo tempo: o talento. Essa noção surge pela primeira vez na terceira estrofe: “E quanto a mim, irei cantando o meu ideal de amor / Que é sempre novo no viçor da primavera”.

É esta a ideia central da canção. As demais estrofes reforçam a comparação em favor do poeta, cujo talento só aumenta com o tempo, em detrimento da dama, cujo encanto vai se esvanecendo com o tempo, até que receba o “funéreo golpe”:

Mas quando a morte conduzir-te à sepultura
 O teu supremo orgulho em pó reduzirá
 E após a morte profanar-te a formosura
 Dos teus encantos mais ninguém se lembrará

Para o poeta (aqui nos permitiremos chamá-lo de poeta, pois que a letra se sustenta como poema), a morte significará, paradoxalmente, seu passaporte para a imortalidade:

Mas quando Deus fechar meus olhos sonhadores
 Serei lembrado pelos bardos trovadores
 Que os versos meus hão de na lira em magos tons gemer
 E eu, morto embora, nas canções hei de viver

Muitas das características da poesia romântica estão aí presentes. Pontualmente, identificamos: (i) a disjunção amorosa, isto é, um impedimento qualquer para o encontro entre os amantes; neste caso, a recusa da dama; (ii) a presença da morte como tema (vinculado principalmente à segunda geração romântica); (iii) certo tom de religiosidade, em menções a “Criador”, “Senhor”, “Deus”; (iv) a apologia ao sofrimento (também característica da geração “Mal do Século”), em versos como “Pertengo à dor e gosto até de assim penar / Eu tenho n’alma um grande cofre de amarguras / Que é o meu tesouro e que ninguém pode roubar”; (v) o gosto por inversões sintáticas, espalhadas ao longo da canção; (vi) as palavras raras (“ufana”, “flóreas sendas”, “ovante”, “sólio”, “estro”, “mitigar”, “descantarei”, “rutilar”, “languescente”, “bardos”); (vii) personificação da natureza (em versos como “E o verde mar que se debruça n'alva areia a espumejar / E a noite que soluça e faz a lua soluçar”). Além disso, Catulo escolhe uma forma clássica, o verso alexandrino, para forjar sua letra.

O que destaca “Talento e formosura” das outras composições, digamos, “pseudoromânticas” que vimos analisando, é que seu autor logra subverter a lógica original. Catulo se utiliza da suavidade romântica para defender a imortalidade da arte face à finitude da beleza física; essa suavidade é relativa, posto que salpicada por tons trágicos, mas aroupagem de gosto romântico está ali presente, pelas características arroladas mais acima. Tem-se a impressão de que duas vozes – a da dama e a do poeta – estão em combate dentro do poema, alternando-se, a desferir golpes. Se no primeiro verso faz-se o elogio da dama, em “Tu podes bem guardar os dons da formosura”, logo essa ideia é relativizada pelo verso “Que o tempo, um dia, há de implacável trucidar”; e assim sucessivamente:

<i>Elogio à beleza da musa:</i>	<i>Ataques do poeta:</i>
Tu podes bem viver ufana da ventura	Que a natureza, <i>cegamente</i> , quis te dar
Prossegue embora em flóreas sendas sempre ovante	Que antes que a morte vibre em ti funéreo golpe seu
De glória cheia no teu sólio triunfante	A natureza irá roubando o que te deu

Nas estrofes seguintes, o poeta se coloca como porta-voz da beleza, e tentando mascarar a própria vaidade, atribui seu talento a um dom divino, colocando-se, ademais, como servo de Deus em missão de cantar as belezas do mundo e de estoicamente transmutar a dor em verso:

E quanto a mim, irei cantando o meu ideal de amor
 Que é sempre novo no viçor da primavera
 Na lira austera em que o Senhor me fez tão destro
 Será meu estro só do que for imortal
 (...)
 Pois quando a dor me vem pedir alguma esmola
 Eu lhe descero as portas d'alma que a consola
 E dou-lhe as lágrimas que vão lhe mitigar o ardor
 Que a inspiração dos versos meus só devo à dor

Descantarei na minha lira as obras-primas do Criador
 Uma color da flor desabrochando à luz do luar
 O incenso d'água é que nos olhos faz a mágoa rutilar
 Nuns olhos onde o amor tem seu altar

E o verde mar que se debruça n'alva areia a espumejar
 E a noite que soluça e faz a lua soluçar
 E a estrela d'alva e a estrela Vésper languesciente
 Bastam somente para os bardos inspirar

Além de atribuir seu talento a Deus, colocando-o a serviço do Criador, numa atitude de humildade que fatalmente acaba por angariar a simpatia do leitor, Catulo faz escolhas lexicais bastante distintas quando se refere ora ao poeta, ora à dama; sua finalidade é claramente a de manipular o julgamento do leitor a seu favor:

<i>Campo lexical – dama</i>	<i>Campo lexical – poeta</i>
[Formosura] Que o tempo, um dia, há de <i>implacável trucidar</i>	E quanto a mim, irei cantando o <i>meu ideal de amor</i>
A natureza irá roubando o que te deu	Que é sempre <i>novo no viçor da primavera</i>
Que antes que a morte vibre em ti funéreo golpe seu	Será meu estro só do que for imortal

Mas quando a <i>morte</i> conduzir-te à <i>sepultura</i> O teu supremo <i>orgulho</i> em <i>pó</i> <i>reduzirá</i> E após a morte <i>profanar-te</i> a formosura Dos teus encantos mais <i>ninguém se lembrará</i>	Mas quando <i>Deus</i> fechar meus olhos sonhadores <i>Serei lembrado</i> pelos bardos trovadores Que os versos meus hão de na lira em magos tons gemer E eu, morto embora, nas canções <i>hei de viver</i>
---	---

Essas forças antitéticas são potencializadas na última estrofe, em que as oposições são mais evidentes: a *morte* (e não Deus) irá conduzir a dama à sepultura, enquanto, eufemisticamente, Deus (e não a morte) irá fechar os olhos sonhadores do poeta; nenhuma herança deixará a dama, uma vez que seu orgulho será reduzido a pó; em contrapartida, o bardo viverá através de seus versos; enfim, ninguém se lembrará dos encantos da dama (a formosura, do título), enquanto o talento do poeta *há de viver* em suas canções.

Até aqui comentamos a letra, mostrando, neste caso, que ela se sustentaria, sim, como poema literário. Vai, portanto, em sentido oposto à nossa hipótese, e constitui exceção. Mesmo assim, vejamos como, ao somarmos a essa bem elaborada letra seu substrato musical, ela agrega mais elementos expressivos.

Várias gravações foram feitas de “Talento e Formosura” no início do século XX: pela Banda da Casa Edison, pela Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, pelos cantores João Barros e Mário Pinheiro, na Victor, e pelo Grupo Lulu o Cavaquinho. Todavia, não logramos localizar qualquer dessas gravações, de modo que utilizamos uma gravação mais recente (por Paulo Tapajós, 1977), que no entanto mantém o estilo de época, com um acompanhamento instrumental de sopros (notadamente a flauta e o clarinete, ambos de sonoridade “doce”, se é que podemos assim nos expressar) e violinos, e com enunciação vocal típica da Era do Rádio (no estilo de Mário Reis, que enunciava as letras de modo quase falado).

O que sobressai nessa interpretação é o tom sereno, diríamos, altivo e imperturbável do *crooner*, que desfere o que na verdade são “golpes poéticos” sem perder a elegância. A enunciação é absolutamente clara, o contorno melódico não apresenta saltos intervalares bruscos, e quando eles ocorrem, o cantor consegue amortecê-los com seu tom de voz macio.

Identificamos dois acompanhamentos harmônico-melódicos distintos: o primeiro, que introduz a canção, é utilizado na primeira e segunda estrofes, e, repleto de

acordes diminutos, carregam uma aura de melancolia e talvez de piedade, sentimentos que o poeta pretende associar à mulher.

Ao se introduzir a terceira estrofe, que funciona como refrão, o eu lírico alude a si próprio e à sua missão de espalhar a beleza por meio da poesia. Ali, a harmonia se torna mais leve, pela supressão dos acordes diminutos que marcavam as duas primeiras estrofes. O acompanhamento de flautas colabora para emprestar uma aura de leveza ao trecho. Não obstante a suavidade da interpretação, o cantor enuncia seus versos com firmeza, fazendo recair os ictos dos versos em palavras como “mim”, “cantando” e “ideal” [de amor], “novo”, “primavera”, ou seja, todas imagens positivas e de auto-afirmação. As duas estrofes seguintes retomam a melodia original, e aquelas que se iniciam com os versos “Descantarei na minha lira as obras-primas do Criador” e “E o verde mar que se debruça n'alva areia a espumear” adotam novamente o acompanhamento utilizado na terceira estrofe, funcionando como refrão.

Aproximando-se do final da canção, na penúltima estrofe, a música retoma o tema melódico-harmônico inicial, sugerindo uma atmosfera sombria, que será, a esta altura, imediatamente associada à dama, o que é corroborado pela letra. Na última estrofe, embora o poeta se refira a si próprio, o tema é a sua morte, e talvez por isso tenha sido mantida a mesma moldura musical de tons melancólicos; mesmo assim, no verso “E eu morto, embora, nas canções hei de viver”, temos um registro mais agudo, com dinâmica mais forte (isto é, com mais volume sonoro); esses elementos, em conjunto com o considerável salto intervalar ascendente em “Hei [salto] de viver”, acabam sugerindo esperança; esse efeito é potencializado pelo sentido do verso, e, interpretando-se letra e música conjuntamente, temos uma sugestão de infinitude:

“Talento e formosura”, Ex. 1

Ré#	
Ré	de
Dó#	
Dó	vi-
Si	
Lá#	-ver
Lá	-bo- Hei
Sol#	
Sol	-ra
Fá#	
Fá	E eu -to em- can-
Mi	mor-
Ré#	-ções
Ré	Nas
Dó#	

4.4 Noel Rosa, “Poeta da Vila”?

Noel Rosa é, sem nenhum favor, um dos maiores expoentes da nossa Música Popular, ainda que, para as novas gerações, seja mais conhecido por nome que de fato ouvido. A dificuldade de acesso à sua obra, lançada nos anos 30, explica esse desconhecimento; as edições em vinil são raras, e o *box* de CDs com sua obra completa é item caro, um investimento que em geral apenas os aficionados e pesquisadores estão dispostos a fazer. Com isso queremos dizer que não se encontram CDs de Noel Rosa com a mesma facilidade com que se encontram gravações de alguns contemporâneos seus, até mesmo em edições bastante acessíveis, como os americanos Louis Armstrong e Muddy Waters, ou a anglo-francesa Josephine Baker. Dito isto, façamos a nossa parte em resgatar e divulgar a obra de Noel Rosa. Este personagem cumpre um interessante papel na história de nossa música popular, como cronista de sua época e do espírito (malandro) do brasileiro (num período, aliás, em que Getúlio Vargas se esforçava para banir essa imagem).

Mas antes de analisarmos suas canções, uma ou duas palavras sobre a deformidade que tinha no maxilar, resultado de um parto a fórceps. Esse defeito físico traria uma consequência pessoal e outra mais ampla, que interferiria no desenvolvimento da MPB. Na esfera pessoal, a deformidade o impedia de se alimentar apropriadamente, uma vez que só podia ingerir substâncias líquidas ou pastosas; certamente essa alimentação deficiente foi determinante para que Noel, boêmio incurável, acabasse contraindo tuberculose, da qual veio a falecer. Mas este comentário é de interesse apenas biográfico.

O outro desdobramento de sua deformidade – e que nos interessa mais diretamente, pois envolve sua obra –, é que ele não podia projetar a voz em volume considerável. Sendo assim, não poderia competir na mesma arena de um Vicente Celestino ou de um Francisco Alves, donos não só de dicções perfeitas como de vozes possantes. Noel então desenvolveu um estilo de cantar, quase falado, que *em conjunção com suas letras*, que tratavam de assuntos cotidianos, resultavam numa perfeita simbiose, dando impressão de naturalidade, despojamento e cumplicidade com o ouvinte.

Dentro do esquema tripartido de Luiz Tatit, pode-se afirmar que a *figurativização* tem papel de destaque na enunciação de Noel Rosa (isto é, um modo de cantar que simula a voz, resultando justamente nessa maior aproximação entre intérprete

e ouvinte). “Conversa de botequim”, em que se dá um pretense diálogo entre freguês e garçom (pretense porque o abusado cliente não dá voz a seu interlocutor) é um perfeito exemplo de figurativização, com a voz que canta descrevendo uma curva melódica irregular e quase imprevisível, cheia de modulações e de “breques”, tal qual na fala. Mas Noel também tinha talento para escrever pequenos motivos musicais de fácil memorização (veja-se, por exemplo, o refrão de “Com que roupa?”), o que nos conduz ao terreno da *tematização*. Detalharemos essa discussão ao analisarmos as canções.

Se vimos defendendo a posição de que letra de canção e poema literário não devem ser confundidos, aqui temos de fazer uma ressalva e apontar uma característica de Noel que encontramos na literatura de modo geral: a diversidade de temas. Se compararmos os temas de narrativas e poemas da série literária com aqueles das canções populares, veremos que estas abordam, em porcentagem bastante expressiva, as questões amorosas, sendo quase sempre a canção o relato de um eu lírico em disjunção (no dizer de Luiz Tatit) com sua (seu) amada (o). Mesmo quando há algumas variantes, como um amor de cunho mais sensual ou mais platônico, no fundo esses são subgêneros daquele macrotema.

Embora a poesia literária também se dedique maciçamente à questão do amor, sabemos que existe mais variedade temática na esfera da literatura, quando a comparamos com a canção popular. Como fazer esse mapeamento não é nosso objetivo, indiquemos apenas, como exemplos em que a literatura *não* fala de amor, as obras satíricas e sacras de Gregório de Matos, os poemas condoreiros de Castro Alves, a poesia mórbida de Augusto dos Anjos, as obras dos modernistas (de todas as fases, com sua multiplicidade de assuntos que são alheios à temática amorosa) a Poesia Concreta e na Poesia Marginal, e veremos que, nestes casos, o amor é assunto raramente abordado, quando não inexistente.

Neste aspecto, Noel Rosa inova, ao romper com os temas do Romantismo e com a forma parnasiana, e neste sentido ele constitui exceção, no grupo de cancionistas que vimos estudando. Principalmente em se tratando de Laurindo Rabelo, Catulo da Paixão Cearense e (como veremos a seguir) Cartola, postulamos que suas canções insistem numa abordagem tributária do Romantismo literário, e por isso anacrônica. Noel Rosa não cai nessa armadilha, e nesse sentido de fato se destaca dos demais compositores populares, não apenas por evitar os temas românticos, como principalmente por fugir ao *tratamento* romântico. Como dissemos, sua obra, lançada ao longo dos anos 30 (a partir de 1929, na verdade), está muito mais alinhada com o Modernismo que com o

Romantismo, e isto é realmente notável, principalmente sabendo que Cartola, já na década de 1970, continuava preso à estética passadista à qual aludimos.

Vejamos alguns exemplos do que está sendo dito. Primeiramente, mostrando que, mesmo quando tratava de amor, Noel o fazia de modo original, subvertendo a lógica romântica. Na marcha “Gosto, mas não é muito”, Noel desfaz o mito do amor eterno, abusando dos vocativos e das expressões coloquiais: “Olha, escuta, meu bem / É com você que eu estou falando, neném: / Esse negócio de amor não convém, / Gosto de você, mas não é muito... Muito!”. Numa outra canção, em vez de revestir a musa numa aura de santidade, como ocorria na poesia romântica, Noel nos fala de uma paixão (não correspondida, e nisto ele é romântico!) por uma prostituta, em “Dama do Cabaré”:

Foi num cabaré da Lapa
Que eu conheci você,
Fumando cigarro,
Entornando *champagne* no seu *soirée*.
Dançamos um samba,
Trocamos um tango por uma palestra
Só saímos de lá
Meia hora depois de descer a orquestra.

Em frente à porta um bom carro nos esperava,
Mas você se despediu e foi pra casa a pé.
No outro dia lá nos Arcos eu andava
À procura da dama do cabaré.

Eu não sei bem se chorei no momento em que lia
A carta que eu recebi, não me lembro de quem
Você nela me dizia que quem é da boêmia
Usa e abusa da diplomacia
Mas não gosta de ninguém
(Foi num cabaré na Lapa...)

Como se não bastasse, aborda, ainda nos anos 30, assuntos-tabu, como o homossexualismo, em “Mulato Bamba (Mulato Forte)”:

Esse mulato forte
É do Salgueiro
Passear no tintureiro
Era o seu esporte.
Já nasceu com sorte
E desde pirralho
Vive à custa do baralho,
Nunca viu trabalho.

E quando tira samba
É novidade,
Quer no morro ou na cidade
Ele sempre foi o bamba.

As morenas do lugar
 Vivem a se lamentar
 Por saber que ele não quer
 Se apaixonar por mulher.(...)

Fora do âmbito amoroso, aí de fato Noel traz uma contribuição original, pois seus sambas e marchas versam sobre os mais variados assuntos: desde a reforma ortográfica (“Picilone”) ao horário de verão (“Por causa da hora” e “O pulo da hora”); da “prontidão” (gíria para dificuldades financeiras), em “Com que roupa?”, “São coisas nossas (coisas nossas)” e “Seu Jacinto” ao “samba anatômico” intitulado “Coração”; da malandragem (“Escola de malandro”) ao samba-réquiem (a expressão é nossa) “Fita amarela”; da “invasão” dos estrangeirismos (em “Não tem tradução (Cinema falado)”) aos sambas-exaltação “Feitiço da Vila” e “O X do Problema”. Em suma, Noel é um cronista de seu tempo, que elege não uma coluna de jornal, mas o samba, como veículo para expressar suas ideias.

Noel Rosa já está plenamente inscrito na era do registro sonoro, e felizmente toda a sua obra (229 fonogramas) está disponível para consulta, *em suas gravações originais*, o que facilita sobremaneira nossa pesquisa. Nosso interesse em estudá-lo neste trabalho reside não apenas em sua posição de absoluta centralidade no panteão da música popular brasileira; chama-nos a atenção o epíteto pelo qual ficou conhecido, o “Poeta da Vila” [Isabel], que parece confirmar o comentário do estudioso da música popular, Simon Frith, quando afirma que quando se quer fazer o elogio da canção ou do cancionista, costuma-se, equivocadamente, “alçá-los” (as aspas são nossas) à condição de poesia/poeta.

Sobre essa discussão (se Noel seria mesmo *poeta* da Vila, no sentido que vimos perseguindo ao longo deste trabalho, ou seja, inscrito na série literária), há que se considerar alguns fatores. Dos fascículos da já citada série “Literatura Comentada”, publicada pela Editora Abril no final dos anos 70 e início dos 80, aquele dedicado a Noel Rosa é o único que contempla um autor oriundo da canção popular que não pertence à MMPB (a Moderna Música Popular Brasileira, expressão de Walnice Nogueira Galvão); os outros são Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil, pertencentes não à Música Popular Brasileira como um todo – essa longa tradição que abrange de Chiquinha Gonzaga a Roberto Carlos, indistintamente –, mas à MPB tal qual era entendida na era dos festivais. Em outras palavras, não causa muita surpresa que Chico, Caetano e Gil tenham sido publicados na série “Literatura Comentada”, pois eles

se inscrevem numa vertente da música popular que, oriunda do meio universitário, já tinha em sua gênese elementos mais intelectualizados e politizados. Noel Rosa não pertence a essa tradição, nem mesmo cronologicamente. Mesmo assim, foi publicado nessa série ao lado dos outros três.

Reconhecemos que Noel se destaca de todos os outros cancionistas de seu tempo, por fugir ao paradigma romântico, alinhando-se, como já dissemos, à proposta modernista de atualização da linguagem e de abordagem de temas brasileiros numa mirada mais “natural” e espontânea (i.e., sem os adornos próprios do Romantismo). Mas nem por isso a obra de Noel deve ser automaticamente inscrita na série literária, uma vez que (i) nem toda letra de canção produz efeito estético quando lida na página, e (ii) o próprio Noel não parece aspirar à condição de poeta da série literária (pelo menos, nada o indica – não existe, por parte dele, nenhuma declaração neste sentido, ao contrário de Cartola, que confessou o desejo de se ver publicado em livro).

Notamos certa insistência em se atribuir uma qualidade poética (no sentido literário) à obra de Noel Rosa, o que só reforça o preconceito contra o cancionista. É como se para se legitimar a obra de um artista, ele tivesse de “ascender” da esfera do popular para o erudito. É notável, nos poucos livros que se debruçam sobre a obra de Noel (isto porque há ainda algumas poucas biografias) como a figura do admirador e a do crítico se confundem, resultando em apreciações de sabor impressionista. Para citar um exemplo, em *Noel Rosa: língua e estilo*, de Castelar de Carvalho e Antonio Martins de Araujo, lemos:

A importância poética de Noel Rosa nunca deixou de ser reconhecida pelos estudiosos de sua obra. Edigar de Alencar (1984), pesquisador e crítico, o chama de “poeta do samba”. Destacando a autonomia de seus versos em relação à música, afirma que “as letras de Noel podem ser lidas. Independem da melodia. (...) Ari (sic) Barroso, contemporâneo e parceiro, também reconhece o extraordinário valor de sua poesia, dizendo que Noel “era, antes de tudo, um poeta”. (...) É indiscutível que Noel Rosa deu status de poesia às letras de seus sambas. (...) Que ele trazia a vocação do gênio, isso não se discute. E gênio é gênio. O resto, diante da importância de sua obra, torna-se supérfluo discutir.

(CARVALHO e ARAÚJO, 1999, p. 117)

Mesmo que se chegue à conclusão de que as letras de Noel detêm, de fato, qualidades literárias, pensamos que elas não devem, como quer Edigar de Alencar, ser lidas no silêncio da página (afinal, Noel lançou-se como compositor popular e intérprete, e não como poeta da série literária). Em segundo lugar, pensamos ser de bom alvitre respaldar nossas conclusões em critérios objetivos de análise. Depoimentos como os de Ary Barroso (“Noel era, antes de tudo, um poeta”), ou dos autores do livro (“É

indiscutível que Noel Rosa deu status de poesia às letras de seus sambas”, “Que ele trazia a vocação do gênio, isso não se discute”) são evidentemente *discutíveis*, pelo menos no que tange à nossa metodologia de trabalho.

Ainda assim, eles estão corretos no mapeamento de características da produção de Noel Rosa que apontam para uma convergência com o modernismo literário. Dedicam seções, ao longo do livro, às canções que apresentam temas como a valorização do cotidiano, ou procedimentos poéticos como o uso do verso livre. Mas, principalmente, Noel estava no mesmo diapasão (sem trocadilho) dos modernistas ao primar pela língua “natural” do Brasil, pelo sentido de oralidade e, principalmente, pelo humor (nisso é fácil enxergar o parentesco da obra de Noel com os poemas-piada de Oswald de Andrade, embora em estilos completamente diversos). Prova disso é que encontramos abundantes ocorrências de expressões coloquiais e da não obediência a algumas regras da gramática normativa³⁹.

Dentre alguns exemplos citados por Carvalho e Araujo, selecionamos os seguintes: (i) o uso dos verbos estar / ficar + gerúndio (“Eu hoje estou pulando como sapo”, do samba “Com que roupa”; “Pra contrariar a fome / Fico mastigando os dentes”, na canção “Só pra contrariar”, com M. Ferreira); (ii) as rimas imprevistas (“Eu amo... com amor não brinco / Niterói, 30 de outubro de 35”, no samba “Envio estas mal traçadas linhas”); (iii) o uso de estrangeirismos, não se isentando o autor de criticá-los (“Entornando *champagne* no seu *soirée*”, em “Dama do cabaré”; “Amor lá no morro / É amor pra chuchu / As rimas do samba / Não são *I love you*”) ou a metalinguagem (“Por motivos bem diversos / Escrevi meu samba assim / Fiz o coro após os versos / E a introdução eu fiz no fim” (“Mais um samba popular”).

Averiguemos, então, se as letras de Noel Rosa detêm características que lhes permitam uma vinculação com a série literária ou se, o que confirmaria a nossa hipótese, elas só funcionam, ou funcionam melhor, em conjunção com o suporte musical. Como a obra de Noel é vasta, selecionamos algumas composições que são representativas de seu cancionário. A saber, analisaremos trechos das canções “Com que roupa?” (samba, 1929), “Um gago apaixonado” (samba, 1930), “Cordiais saudações” (samba epistolar, 1931), “Conversa de botequim” (samba, 1935), “Feitiço da Vila” (samba, 1934) e “Três apitos” (samba, 1933). As quatro primeiras incluem tanto canções que são crônicas de época (“Com que roupa?”, “Cordiais saudações”,

³⁹ Para um inventário completo, consultar CARVALHO e ARAUJO, 1999, p. 117-151.

“Conversa de botequim”), como abordagens bem humoradas do tema da disjunção amorosa (“Um gago apaixonado”); as três últimas trazem um Noel menos típico, por sisudo, em letras que ou idealizam a paisagem (“Feitiço da Vila”) numa óptica romântica, ou que aludem à desilusão amorosa de um modo mais fiel a essa tradição (“Três apitos”). Mesmo nestas canções, Noel se revela um autêntico “antropófago”, no sentido oswaldiano, ao adicionar um “tempero” original às composições.

4.4.1 “Com que roupa?” (samba, 1929)⁴⁰

Agora vou mudar minha conduta
 Eu vou pra luta, pois eu quero me aprumar
 Vou tratar você com a força bruta
 Pra poder me reabilitar
 Pois esta vida não está sopa
 E eu pergunto, com que roupa, com que roupa eu vou?
 Pro samba que você me convidou?
 Com que roupa eu vou
 Pro samba que você me convidou?

Agora eu não ando mais fagueiro,
 Pois o dinheiro não é fácil de ganhar
 Mesmo eu sendo um cabra trapaceiro
 Não consigo ter nem pra gastar
 Eu já corri de vento em popa, mas agora com que roupa
 Com que roupa eu vou?
 Pro samba que você me convidou?
 Com que roupa que eu vou
 Pro samba que você me convidou?

Eu hoje estou pulando como sapo
 Pra ver se escapo desta praga de urubu
 Já estou coberto de farrapo, eu vou acabar ficando nu
 Meu terno já virou estopa, e eu nem sei mais com que roupa
 Com que roupa eu vou
 Pro samba que você me convidou?
 Com que roupa que eu vou
 Pro samba que você me convidou?

(Falado) “Vai de roupa velha e tutu, seu trouxa!”

“Com que roupa?”, composta em 1929 mas lançada no carnaval de 1931, é o primeiro sucesso de Noel Rosa. Essa despreziosa marchinha parece tê-lo colocado no caminho do samba, gênero no qual encontrou sua voz como compositor. Note-se que anteriormente a “Com que roupa?”, o Poeta da Vila havia gravado uma valsa (“Ingênua”, em 1928), uma toada (“Festa no céu”, 1929) e uma embolada (“Minha viola”, também em 1929), sendo que as duas últimas carregavam uma marca de

⁴⁰ Conferir, no CD anexo: pasta 1, faixa 12.

“nordestinidade”. Essa pitoresca vinculação de Noel com gêneros nordestinos se explica pela migração em massa de habitantes do Nordeste para o eixo Rio-São Paulo nos anos 20, e pela coqueluche que se tornaram os conjuntos “regionais” (aqui não no sentido dos grupos de choro, mas no sentido de regionalismo, neste caso, alusivo ao Nordeste). De qualquer modo, hoje essas gravações atestam apenas um período de experimentação, que captam Noel Rosa ainda em busca do melhor veículo para expressar seu talento.

Voltando a “Com que roupa?”, está claro que a grande novidade trazida por Noel – e nisso alinhado, à sua maneira e provavelmente inadvertidamente, com os modernistas – é a utilização de uma linguagem mais “natural”, mais espontânea e, sobretudo, mais brasileira. Esse uso se confirma no título, gíria da época para “com que dinheiro?”, e não apenas: “ir pra luta”, “correr de vento em popa”, “cabra trapaceiro”, “praga de urubu” também figuram como registros coloquiais ao longo da canção.

O tema abordado também é de se notar (e já carrega a ironia que seria marca de seu autor): trata-se do malandro arrependido, querendo, como ele mesmo diz, “se aprumar”. Só que nesse momento de transição, e mesmo cheio de boas intenções, ele ainda não conseguiu se estabilizar financeiramente, daí o título da canção. Dentro das modalidades de persuasão propostas por Tatit, “Com que roupa?” faz uso tanto da figurativização como da tematização.

A melodia é figurativa pois a linha melódica da voz se assemelha à fala, o que confere não apenas maior espontaneidade à enunciação como um quê de cumplicidade. Isso é indicado pelos muitos “mergulhos” e saltos intervalares ascendentes, melhor visualizados no gráfico abaixo. Ao mesmo tempo, e curiosamente, enquanto o malandro promete uma mudança de conduta, sua enunciação o trai, pois recorre sempre às mesmas notas (veja-se, por exemplo, o si central, que é utilizado nada menos que quatro vezes somente no primeiro verso). Em outras palavras, o malandro, mestre do disfarce, nos dá a impressão de que vai passar por uma transformação (semioticamente indicado, como dissemos, pelos saltos intervalares), mas no fundo nenhuma mudança está de fato ocorrendo (como sugere a melodia circular, de notas repetidas):

“Com que roupa?”, Ex. 1

Ré#	
Ré	A- -du-
Dó#	
Dó	con-
Si	go- -dar -nha -ta
Lá#	
Lá	-ra mu- mi-
Sol#	
Sol	Vou
Fá#	

“Com que roupa?”, Ex. 2

Ré#	
Ré	quero
Dó#	
Dó	eu
Si	lu- Pois me a-
Lá#	
Lá	pra mar
Sol#	
Sol	Eu vou -ta
Fá#	
Fá	
Mi	-pru
Ré#	

Solidarizando-se com esse eu lírico, um coro de vozes se junta ao refrão. Neste momento, a estratégia persuasiva deixa de ser a figurativização e passa a ser a tematização, dado que há aí a presença de um motivo musical de fácil memorização, processo que é reforçado pelas reiteradas vezes em que o bordão “com que roupa” é cantado:

“Com que roupa?”, Ex. 3

Fá	
Mi	eu
Ré#	
Ré	rou- rou-
Dó#	
Dó	que que vou
Si	-gun- com -pa? Com -pa
Lá#	
Lá	per- to
Sol#	
Sol	E eu
Fá#	

“Com que roupa?”, Ex. 4

Sol	
Fá#	sam-
Fá	
Mi	-ba
Ré#	
Ré	Pro que me -dou
Dó#	vo-
Dó	-cê con-
Si	-vi-
Lá#	

“Com que roupa?”, Ex. 5

Fá	
Mi	sam-ba que vo-
Ré#	
Ré	vou -cê
Dó#	que eu
Dó	roupa
Si	Com que pro me -vi-
Lá#	
Lá	con-
Sol#	
Sol	-dou
Fá#	

4.4.2 “Um gago apaixonado” (samba, 1930)⁴¹

Mu...mu...mulher em mim fi...fizeste um estrago
 Eu de nervoso esto..tou fi...ficando gago
 Não po...posso com a cru...crueldade da saudade
 Que...mal...maldade, vi...vivo sem afago
 Tem...tem pe...pena deste mo...mo...moribundo
 Que...que já virou va...va...ga...gabundo
 Só...só...só...só... por ter so...so...fri...frido
 Tu...tu...tu...tu...tu...tu...tu...tu...
 Tu tens um co...coração fingido!
 Teu...teu co...coração me entregaste
 De...de...pois...pois de mim tu to...toma...maste
 Tu...tua falsi...si...sidade é profu...funda
 Tu...tu...tu...tu...tu...tu...tu...tu...
 Tu vais fi...ficar corcunda!

Faremos não propriamente uma análise de “Gago apaixonado”, mas um comentário apenas para reforçar nosso argumento. Eis um exemplo de composição cujo efeito fica seriamente comprometido quando se separa a letra, escrita na página, de sua performance. Trata-se de uma típica canção de Noel, no sentido da irreverência e do

⁴¹ Conferir, no CD anexo: pasta 1, faixa 13.

trabalho com a linguagem, neste caso expandindo os limites expressivos utilizados até então para representar, graficamente, a gagueira do eu lírico.

O apelo oral da composição é evidente, e mesmo que se lesse “Gago apaixonado” em silêncio, tratando-a como texto escrito, o leitor fatalmente sentiria o desejo de verbalizar em alto e bom tom o seu efeito cômico. De fato, nisto reside a força da composição, posto que, numa mirada literária, (i) as sílabas repetidas “em silêncio” perdem totalmente o sentido e não produzem qualquer efeito, a não ser o de estranhamento, e (ii) tanto o tema (desilusão amorosa) quanto as rimas (crueldade / saudade / maldade; moribundo / vagabundo; profunda / corcunda) deixam bastante a desejar de um ponto de vista literário. O inusitado da canção reside justamente no fato de a desilusão amorosa *ter provocado* a gagueira; ao contrário de outros cancionistas que vimos estudando, como Catulo da Paixão Cearense, ou Cartola (o qual abordaremos a seguir), Noel não repete mecanicamente a estética romântica, e nisto reside sua força de originalidade. De resto, a interpretação vocal de Noel, que podemos conferir na gravação original de 1930, traz sua voz pequena, coadunando-se perfeitamente à figura frágil do eu lírico, que de tão desnorteado com o adeus da amada acaba não se matando, como seria conveniente a um herói romântico, mas prosaicamente desenvolvendo uma gagueira.

A intenção cômica é confirmada no arranjo, que se inicia com um pistom com surdina, acompanhado de um inusitado instrumento, explicado no encarte do *box* da obra completa de Noel (de outro modo seria difícil descobri-lo): “Lápis percutido nos dentes, abrindo e fechando a boca para alterar o timbre”. É esse o ruído *sui generis* que se ouve ao longo da faixa. Quanto aos outros instrumentos, não há muita novidade, nem mesmo com relação à sequência dos acordes, cujo encadeamento é previsível.

3.4.3 “Cordiais saudações” (samba epistolar, 1931)⁴²

“Cordiais saudações!”

Estimo que esse mal traçado samba
Em estilo rude, na intimidade
Vá encontrar-te gozando saúde
Na mais completa felicidade
(Junto dos teus, confio em Deus)

Em vão te procurei
Notícias tuas não encontrei

⁴² Conferir, no CD anexo: pasta 1, faixa 14.

Eu hoje sinto saudades
Daqueles 10 mil réis que eu te emprestei

Beijinhos do cachorrinho
Muitos abraços no passarinho
Um chute na empregada
Porque já se acabou o meu carinho

A coisa cá em casa está horrível
Ando empenhado nas mãos do Romeu
O meu coração vive amargurado
Pois a minha sogra ainda não morreu
Tomou veneno e quem pagou fui eu

Espero que notes bem
Estou agora sem um vintém
Podendo, manda-me algum
Rio, sete de setembro de trinta e um

“Cordiais saudações (samba epistolar)” põe em relevo a originalidade de Noel quanto à forma. Depois de escrever uma canção toda com sílabas repetidas, simulando a gagueira do eu lírico, ele se lança à empreitada de escrever uma canção em forma de carta. Se Noel é pioneiro nesse procedimento, dentro da tradição de nossa música popular, certamente não seria caso isolado, nem o último. Tiraram inspiração da ideia, por exemplo, Chico Buarque e Francis Hyme, em “Meu Caro Amigo”, canção dos anos 70, com a devida atualização tecnológica – “Meu caro amigo, me perdoe, por favor / Se eu não lhe faço uma visita / Mas como agora apareceu um portador / Mando notícias nesta *fita*” – e com direito até ao fecho tradicional: “A Marieta manda um beijo para os seus / Um beijo na família, na Cecília e nas crianças / O Francis aproveita pra também mandar lembranças / A todo o pessoal, adeus”. É interessante notar como o paralelo entre Chico Buarque e Noel se confirma até no recurso metalinguístico: em Chico, no verso em que alude a mandar “notícias *nesta fita*” (ou, mais adiante, “Notícias frescas neste *disco*”); em Noel, nos versos: “Estimo que *este mal traçado samba*, / Em estilo rude na intimidade, / Vá te encontrar gozando saúde / Na mais completa felicidade (Junto dos teus confio em Deus)”.

Quanto ao gênero, “Cordiais saudações” é um maxixe bem sincopado. O maxixe (que designa um estilo de música e a dança que a acompanha), e que é tributário do lundu e ao mesmo tempo precursor do samba, foi banido pelas famílias tradicionais do final do século XIX dado o seu caráter sensual. O fato de aos primeiros acordes ouvirmos um maxixe já nos sinaliza que estamos pisando em terreno, digamos “moralmente escorregadio”, como convém a um bom malandro (que se revelará na

letra). O acompanhamento musical é feito com uma bandinha de coreto, numa sequência harmônica que não guarda muitas surpresas, isto é, o encadeamento dos acordes é previsível, dentro de nossa tradição musical ocidental.

Sempre subvertendo a lógica romântica, Noel, longe de idealizar a realidade, é bastante direto em desnudar a “lógica da malandragem” da sociedade do Rio de Janeiro de sua época (e não apenas naquele tempo ou lugar). Assim, após algumas amáveis palavras de abertura, o leitor percebe que o objetivo da carta é reaver uma quantia (de dez mil réis) que havia sido emprestada pelo eu lírico ao receptor da missiva.

Sobre o uso de diminutivos, que confere um quê de coloquial às composições de maneira geral, tornou-se lugar-comum afirmar que Vinicius de Moraes foi pioneiro em sua utilização, nos “carinhos e beijinhos sem ter fim” dos versos de “Chega de Saudade”, em 1958. Na realidade, os diminutivos remontam, até onde conseguimos mapear dentro de nossa tradição musical popular, à modinha (mesmo o nome do gênero é um diminutivo, indicando seu cunho carinhoso), e se confirmam em Noel, na segunda estrofe de cordiais saudações, onde alude a “beijinhos”, “cachorrinho” e “passarinho”. O curioso é que ele se utiliza dessa marca de afabilidade de modo irônico, pois logo a seguir manda “um chute na empregada”, pois que “já se acabou o [seu] carinho”.

O eu lírico segue em sua lamentação, dizendo-se “empenhado nas mãos de um judeu”, e dando a entender que está até passando fome (“Sem mais, para acabar / Um grande abraço queira aceitar / De alguém que está com fome / Atrás de algum convite pra jantar”). Note-se que, do ponto de vista da elaboração textual, a letra deixa a desejar, haja vista que seu autor se utiliza do fácil recurso de deslocar o verbo no infinitivo para o final dos versos, a fim de garantir a rima (o que resulta em rimas pobres, por definição: pertencentes à mesma classe gramatical); em compensação, sai-se com algumas soluções interessantes, inclusive a originalíssima “Podendo, manda-me algum... / Rio, 7 de setembro de 31!” (claro, a escolha da data foi proposital, com todas as suas implicações), com direito até a um comentário com sabor de *post scriptum* e em tom de desconsolo: “Responde que eu pago o selo!...”.

Como frisamos, dentro da classificação de Luiz Tatit sobre estratégias de persuasão – figurativização, tematização, passionalização –, Noel se destaca pela primeira, que é aquela em que a linha melódica da voz não assume contornos definidos, assemelhando-se mais ao recorte irregular da fala. Se por um lado perde-se pela ausência de motivos musicais de fácil memorização, que “conquistam” o ouvinte (como ocorre na tematização), por outro as letras que são quase faladas estabelecem uma

cumplicidade com o ouvinte, e é por meio dela que ocorre a “eficácia da canção”, no dizer de Tatit. Em se tratando de uma canção em forma de epístola, o estilo de canto “falado”, que podemos confirmar em vários trechos da canção, resultou num casamento feliz.

Em tempo, há que se esclarecer que o diagrama melódico de Tatit é mais adequado para ilustrar canções que utilizam a tematização e/ou a passionalização como estratégia persuasiva; ao se transcrever no gráfico o desenho melódico desses motivos musicais, torna-se mais fácil para o analista e para o leitor visualizá-los. Em contrapartida, quando a figurativização é a estratégia escolhida, sua natureza irregular – dada a sua semelhança com o falar natural – dificulta sobremaneira o trabalho de transcrição para o gráfico (além de ser irrelevante, pois que não se encontrarão, salvo raros casos, temas musicais recorrentes). Sendo assim, em alguns casos absteremo-nos de proceder à transcrição do diagrama melódico proposto por Luiz Tatit, como, por exemplo, na análise de “Cordiais Saudações”. Esse comentário se aplica a “Conversa de botequim”, que veremos a seguir.

4.4.4 “Conversa de Botequim” (samba, 1935) (Noel Rosa, Vadico e Francisco Alves)⁴³

Na contramão do que desejava a política de Vargas (que encomendaria a Ary Barroso seus célebres sambas-exaltação), “Conversa de botequim” faz o elogio do malandro. Desabusado, chega ao botequim, que é o seu “escritório”, dando ordens ao garçom e “pendurando” a conta, ao final. A canção traz a marca da oralidade, característica de várias canções (como “Cordiais saudações”, já analisada). Vamos à letra da canção:

Seu garçom, faça o favor de me trazer depressa
 Uma boa média que não seja requentada
 Um pão bem quente com manteiga à beça
 Um guardanapo e um copo d'água bem gelada

Fecha a porta da direita com muito cuidado
 Que não estou disposto a ficar exposto ao sol
 Vá perguntar ao seu freguês do lado
 Qual foi o resultado do futebol

Se você ficar limpando a mesa
 Não me levanto nem pago a despesa
 Vá pedir ao seu patrão uma caneta, um tinteiro

⁴³ Conferir, no CD anexo: pasta 1, faixa 15.

Um envelope e um cartão

Não se esqueça de me dar palitos
E um cigarro pra espantar mosquitos
Vá dizer ao charuteiro que me empreste umas revistas
Um isqueiro e um cinzeiro

Telefone ao menos uma vez para 34-4333
E ordene ao Seu Osório
Que me mande um guarda-chuva
Aqui pro nosso escritório
Seu garçom, me empreste algum dinheiro
Que eu deixei o meu com o bicheiro
Vá dizer ao seu gerente
Que pendure essa despesa no cabide ali em frente

“Conversa de botequim” é caracterizada pela figurativização, isto é um simulacro da fala que, emprestando naturalidade ao discurso, ganha, aos ouvidos do destinatário da canção, contornos de verdade, envolvendo-o. A linha melódica tem um quê de imprevisibilidade, assim como na fala, e Noel chega a detalhes, como as pausas (por exemplo, após “um guardanapo (...) e um copo d’água bem gelada”) e os *glissandos* (isto é, “deslizamentos” ascendentes ou descendentes) que caracterizam a voz no momento da fala (como na palavra “média”, em que a primeira vogal é estendida em tons diferentes, como se pode ver no diagrama). Além disso, ele também “engole” algumas sílabas no momento da enunciação (indicadas entre parênteses), o que também é típico da fala. Note-se como essa espontaneidade de enunciação, inclusive no que ela tem de pretensas “falhas” difere da dicção perfeita de um Vicente Celestino, que fazia questão inclusive de pronunciar os “ll” de final de palavra não como [u], mas mantendo o caráter lateral do fonema (por exemplo, em “Ontem ao Luar”, nas palavras “taful” e “azul”).

O que é notável, em se tratando desta canção em particular, é que Noel Rosa consegue combinar a espontaneidade proporcionada pelo uso figurativo da linguagem com a segunda técnica arrolada por Tatit, a tematização, que consiste, como vimos, na reiteração de pequenos trechos melódicos (temas), que surtem um efeito encantatório no ouvinte. Na verdade, dentro da imprevisibilidade que ele confere à melodia da estrofe inicial, ele consegue construir uma longa linha melódica, que será replicada na segunda estrofe. Esquemáticamente, temos:

“Conversa de botequim”, Ex. 1

Ré#	
Ré	-çom
Dó#	
Dó	re-
Si	gar- fa- Uma boa mé- -quen-
Lá#	
Lá	Seu -ça o -zer de- seja -ta (da)
Sol#	
Sol	
Fá#	Fa-
Fá	
Mi	-vor de me tra- -édia que não
Ré#	
Ré	-pressa
Dó#	

“Conversa de botequim”, Ex. 2

Ré#	
Ré	beça,
Dó#	-teiga um ge-
Dó	
Si	quente com man- guar- -la-
Lá#	
Lá	Um pão bem -da- -da
Sol#	-na(po) d'á-
Sol	
Fá#	à -po -gua
Fá	
Mi	E um co- bem

Veja-se que a partir dos versos “Fecha a porta da direita”, isto é, aquele que inaugura a segunda estrofe, a melodia é idêntica à transcrita nos gráficos acima. Já na terceira estrofe, temos uma solução melódica diferente, sublinhando os versos “Se você ficar limpando a mesa (...)”, e mais adiante “Telefone ao menos uma vez (...)”. Nestes versos, aliás, existe um perfeito casamento entre o tom de impaciência que o eu lírico empresta à letra com a linha melódica, que insistentemente descreve um desenho circular (fixando-se na sequência de notas Si, Lá, Sol / Si, Lá, Sol, conforme o gráfico):

“Conversa de botequim”, Ex. 3

Dó#	
Dó	-van-
Si	Se vo- -car lim- mesa le- -to
Lá#	
Lá	-cê -pan- me nem
Sol#	
Sol	fi- -do a Não pa-
Fá#	-go a
Fá	
Mi	des-
Ré#	-pesa
Ré	

“Conversa de botequim”, Ex. 4

Ré#	
Ré	
Dó#	
Dó	qua-
Si	Tele- menos vez três -tro
Lá#	
Lá	-fo- u- -ra qua-
Sol#	
Sol	-ne ao fi- -ma Pa- -tro
Fá#	Três
Fá	
Mi	Três
Ré#	três
Ré	

O verso “Telefone ao menos uma vez para 34-4333”, transcrito no diagrama acima, é notável sob dois aspectos: primeiro, pela inusitada rima, que combina palavras e números; em segundo lugar, pelo tom de “modernidade” que Noel empresta à letra, incluindo aí um número de telefone, relativa novidade em seu tempo (talvez esse verso tenha tido o mesmo sabor de novidade, para seu público, que o verso “Eu tomo uma Coca-Cola, ela pensa em casamento”, de Caetano Veloso, em “Alegria, alegria”).

Já que fizemos esta aproximação, assinalemos que a canção de Caetano é notável pelo seu caráter imagético; em outras palavras, ao nos convidar ao seu passeio “sem lenço e sem documento”, ele nos apresenta a paisagens, que enxergamos através de sua lente ágil, influenciado pela estética ágil do Cinema Novo. O cenário pintado por Noel nada tem de dinâmico no sentido da mobilidade, mas tem um apelo visual igualmente acentuado: podemos perfeitamente visualizar o malandro chegando e se abancando na mesa do bar, tomando sua “média” e depois acendendo seu cigarro e distribuindo ordens (como atestam os verbos no imperativo, em especial aquele “*E ordene* ao seu Osório / Que me mande um guarda-chuva aqui pro nosso escritório”, inclusive com a irônica alusão ao bar como sendo o seu local de trabalho).

Apesar de a indicação de gênero nos informe que se trata de um samba, temos elementos para afirmar que se trata de um samba-choro, uma vez que o arranjo é construído com base nos instrumentos largamente utilizados pelos assim chamados “regionais” (conjuntos de choro), a saber: violão, violão de 7 cordas, cavaquinho, bandolim, flauta e pandeiro. Reforça-se o vínculo ao notarmos haver uma modulação (mudança de tom) nas estrofes que se iniciam por “Se você ficar limpando a mesa” e “Telefone ao menos uma vez (...)”, sendo este um recurso tradicional nesse gênero.

Vistas estas quatro canções do repertório de Noel Rosa que têm um sabor mais de crônica, e onde o autor revela sua faceta mais conhecida, tal seja a do humor, passemos agora para canções igualmente clássicas, mas que seguem uma vertente mais séria, e que podemos vincular à estética romântica: “Feitiço da Vila” e “Três apitos”.

4.4.5 “Feitiço da Vila” (Feitiço sem Farofa) (samba, 1934 – em parceria com Oduvaldo Gogliano “Vadico”)⁴⁴

Quem nasce lá na Vila
Nem sequer vacila
Ao abraçar o samba
Que faz dançar os galhos
Do arvoredo
E faz a lua
Nascer mais cedo!

Lá em Vila Isabel
Quem é bacharel
Não tem medo de bamba
São Paulo dá café,
Minas dá leite
E a Vila Isabel dá samba!

A Vila tem
Um feitiço sem farofa
Sem vela e sem vintém
Que nos faz bem...
Tendo nome de Princesa
Transformou o samba
Num feitiço decente
Que prende a gente

O Sol na Vila é triste
Samba não assiste
Porque a gente implora:
Sol, pelo amor de Deus,
Não venha agora
Que as morenas
Vão logo embora!

Eu sei por onde passo
Sei tudo que faço
Paixão não me aniquila...
Mas tenho que dizer:
Modéstia à parte,
Meus senhores,
Eu sou da Vila.

⁴⁴ Conferir, no CD anexo: pasta 1, faixas 16 e 17.

“Feitiço da Vila” pode ser chamado de samba-exaltação, no mesmo sentido em que “Aquarela do Brasil” (Ary Barroso) o é. Quando Noel lança este samba, Getúlio Vargas já estava no poder há aproximadamente quatro anos, e a composição do “Poeta da Vila” se insere na lógica moralista e patriótica de seu governo; não que Noel tenha feito alguma espécie de concessão, mas parece que ele absorveu a tendência do momento, oswaldianamente deglutindo-a a seu favor.

Mesmo se pensarmos que na idealização da paisagem como uma característica do Romantismo, aqui temos de fazer algumas ressalvas, haja vista que o registro coloquial utilizado por Noel atualiza esse modelo. Se na primeira estrofe da canção o autor ainda está mais preso ao modelo romântico – o samba que faria os galhos do arvoredo dançarem, e que faria a lua nascer mais cedo –, mais adiante ele se permite um registro coloquial mais típico de sua produção: “A Vila tem / Um feitiço sem farofa / Sem vela e sem vintém / Que nos faz bem...”.

Mesmo numa canção mais lírica, Noel não deixa de ser cronista de sua época, referindo-se à “Política Café-com-Leite”, nos versos “São Paulo dá café / Minas dá leite / E a Vila Isabel dá samba”. Não podemos deixar de notar a hiperbólica afirmação que equipara o bairro de Vila Isabel aos dois principais Estados brasileiros na esfera da economia, mas isto está perfeitamente de acordo com a atmosfera idealizada que a canção nos sugere. Há que se notar, também, que nem Noel escapou à batidíssima rima “bamba-samba” (e que seria exaustivamente utilizada por Cartola e por outros compositores populares). Reconhecemos que há poucas alternativas para se rimar “samba”, o que de fato gera um entrave toda vez que se quer mencionar esse gênero numa letra de canção.

Dispomos de duas gravações de “Feitiço da Vila”, o que nos permitirá traçar comparações no efeito gerado pelos diferentes musemas (conforme Philip Tagg) postos em circulação e avaliar suas implicações emotivas e interpretativas (Gabrielsson e Lindström). A primeira versão é cantada por João Petra de Barros, cuja voz se filia à mesma tradição de enunciação “macia” de Francisco Alves, a maior estrela da Era do Rádio. A segunda versão é de Aracy de Almeida, considerada a maior intérprete das canções de Noel, ao lado de Marília Baptista.

Comparamos as duas gravações e elaboramos uma versão simplificada do quadro proposto por Gabrielsson e Lindström (Capítulo II.4). Percebemos que, tratando-se da mesma canção, elementos referentes à melodia só muito raramente apresentarão resultados distintos, a menos que se trate de uma releitura que pretenda subverter o

original (não é este o caso). Assim, as características abaixo valem para ambas as versões:

- Melodia – apresenta ampla tessitura (do ponto mais grave ao mais agudo), o que poderia sugerir instabilidade, característica que não se confirma ao ouvirmos a canção, pois que é equilibrada por outros elementos. O desenho melódico apresenta um padrão descendente (em versos como “Quem mora lá na Vila / Nem sequer vacila / Ao abraçar o samba (...)”), o que pode sugerir serenidade ou melancolia (e suas muitas variáveis – conferir quadro de Hevner);
- Harmonia – Simples, Consoante. Emoções evocadas (em anotações de pesquisas conduzidas pelos autores supracitados): Feliz, alegria, graça, sereno, onírico, digno, sério, solene, pomposo, alegria, agradável, atração, relaxamento, ternura;
- Modo: tanto maior (Feliz, alegria, graça, sereno, solene, felicidade, atração) como menor (Triste, lamento, onírico, digno, agitação, tristeza, tensão, desgosto, raiva);
- Forma musical: Baixa complexidade + dinamismo médio = Relaxamento, menos tensão, alegria, paz, emoções positivas.

Já no que diz respeito ao arranjo (timbre de voz do cantor, escolha dos instrumentos, andamento, articulação, etc.), existem diferenças que implicarão diferentes interpretações. Anotamos as principais distinções entre as duas versões de “Feitiço da Vila” no quadro abaixo:

“Feitiço da Vila” (Noel Rosa e Oduvaldo Gogliano – “Vadico”)

“Musema” ou elemento musical	Int. João Petra de Barros	Int. Aracy de Almeida
Articulação	<i>Stacatto</i> Alegria, agitação, intensidade, energia	<i>Legato</i> Solene, melancolia, lamento, saudade, maciez, ternura, tristeza
Intensidade	Forte: Excitação, triunfante, alegria, intensidade, força/poder, solenidade, tensão, raiva	Suave: Melancolia, delicado, tranquilo, suavidade, ternura, medo, tristeza
Andamento	Rápido: Excitante, inquieto, agitação, triunfo, feliz, satisfeito, alegria, gracioso, travesso, caprichoso, petulante, vigoroso, felicidade, agradabilidade, atividade, alegria, excitação	Lento: Sereno, tranquilo, onírico, saudoso, sentimental, digno, sério, solene, triste, lamento, animado, tristeza, solenidade, tristeza, monotonia, desgosto, ternura, paz
Registro	Agudo: Feliz, poderoso, atividade, potência	Grave: Triste, menos potente ⁴⁵
Intervalos	Harmônicos: agradável (Coro acompanha o cantor principal em intervalos harmônicos, em alguns trechos da canção)	Aracy de Almeida interpreta a canção em solo, portanto o comentário sobre “intervalo” não se aplica.
Ritmo	Fluido, fluente: Feliz, onírico, gracioso, sereno, contentamento	Regular, suave: Felicidade, contentamento, sério, digno,

⁴⁵ Pode causar estranhamento o fato de uma voz masculina ter sido classificada como “aguda”, e uma feminina como “grave”; não se trata, aqui, da altura absoluta (neste caso, evidentemente a voz feminina será mais aguda, e vice-versa), mas da altura relativa: João Petra de Barros canta num registro agudo para uma voz masculina, e Aracy de Almeida num registro grave, para uma voz feminina.

		pacífico, majestático, irreverente, petulante
Arranjo	Voz masculina (firme – ausência de glissandos e raros vibratos –, ligeiramente nasalizada, “arredondada”), bandinha com instrumentos de sopro (metais) + batucada (elemento popular)	Voz feminina (arrastada, chorosa, com muitos glissandos e vibratos), orquestra (destaque ornamental para os violinos – elemento erudito)
Gênero	Samba (batucada)	Bolero (condução instrumental bem sincopada, marcada pelo contrabaixo)

Falando das características comuns às duas versões (melodia, harmonia, modo, etc), vimos que, por suas características musicais, “Feitiço da Vila” é uma canção que evoca sentimentos predominantemente positivos, ainda que com um quê de melancolia em alguns trechos em que o modo passa para menor (notadamente em versos como “A Vila tem / Um feitiço sem farofa / Sem vela e sem vintém (...)”). Esse elemento de tristeza / melancolia também se revela no desenho descendente do tema principal, transcrito abaixo:

“Feitiço da Vila”, Ex. 1

Si	
Lá#	-ce
Lá	
Sol#	nas- lá se-
Sol	Quem na Nem -quer sam-
Fá#	
Fá	Vila va- a-
Mi	
Ré#	-cila ao -bra- o
Ré	-çar -ba
Dó#	

Num segundo momento, a melodia parece fazer uma tentativa de se alçar a um registro mais agudo (na primeira parte, inicia-se em Sol; na segunda, no Dó acima deste, num intervalo ascendente de quatro tons), mas que não se mantém por muito tempo em registro agudo, descrevendo, novamente, uma melodia descendente e assertiva, novamente carregada de melancolia:

“Feitiço da Vila”, Ex. 2

Mi	
Ré#	dan- -lhos
Ré	faz -çar
Dó#	
Dó	Que os -do e
Si	
Lá#	ga- do ar-
Lá	
Sol#	-vo-
Sol	-re- faz -cer mais
Fá#	
Fá	a
Mi	
Ré#	lua nas- cedo
Ré	

Com relação às diferenças entre as duas gravações, podemos afirmar que os vários elementos eleitos em cada uma das versões são coerentes entre si, e geram um efeito global de alegria e otimismo, na primeira versão (de João Petra de Barros), e melancólico / solene na interpretação de Aracy de Almeida. Esses “musemas” poderão ser verificados ao se ouvir as duas gravações acompanhando-se as anotações feitas no quadro reproduzido mais acima.

4.4.6 “Três apitos” (samba, 1933)⁴⁶

Quando o apito da fábrica de tecidos
 Vem ferir os meus ouvidos, eu me lembro de você
 Mas você anda sem dúvida bem zangada
 Ou está interessada em fingir que não me vê
 Você que atende ao apito de uma chaminé de barro
 Por que não atende ao grito tão aflito
 Da buzina do meu carro?
 Você no inverno sem meias vai pro trabalho
 Não faz fé em agasalho nem no frio você crê
 Você é mesmo artigo que não se imita
 Quando a fábrica apita faz reclame de você
 Nos meus olhos você lê como eu sofro cruelmente
 Com ciúmes do gerente impertinente
 Que dá ordens a você
 Sou do sereno, poeta muito noturno
 Vou virar guarda-noturno e você sabe por quê
 Mas você não sabe que enquanto você faz pano
 Faço junto do piano esses versos pra você

“Três apitos” é uma das canções mais líricas de Noel Rosa, contrariando o estilo do corpo de sua produção, em que faz, em tom irreverente, a crônica do Rio de Janeiro

⁴⁶ Conferir, no CD anexo: pasta 1, faixa 18.

de seu tempo. Mas nem por isso “Três apitos” deixa de ser um clássico de seu repertório. Segundo os jornalistas João Máximo e Carlos Didier, a história tem fundo autobiográfico, e foi inspirada numa jovem operária (da fábrica de tecidos mencionada na canção), por quem Noel estava enamorado.

O tom geral da canção é lírico-sentimental, apropriado a uma canção de amor nos moldes românticos. Escrita em segunda pessoa, trata-se na verdade de um monólogo: o poeta está pensando alto, desabafando sua tristeza pelo amor não correspondido. Esta situação de disjunção amorosa é reforçada pela separação espacial entre os amantes, indicada na canção pelo ambiente da fábrica de tecidos, fechado, onde a amada passa a maior parte do tempo, e que a isola do eu lírico, paradoxalmente “preso” no espaço exterior. Mesmo a menção ao inverno e a correspondente “frieza” emocional da jovem (indicada pelo fato de ela dispensar o uso de agasalho e meias) auxiliam na construção do espírito da canção. O tema inicial é representado abaixo:

“Três apitos”, Ex.1

Fá#	
Fá	te- ou-
Mi	
Ré#	
Ré	Da fá- -ca me
Dó#	
Dó	-pi- -bri- de -ci- fe- os eu -bro vo-
Si	a-
Lá#	-do o -dos Vem -rir meus -vi- lem-
Lá	Quan- -to -dos ce
Sol#	de
Sol	

Há uma característica melódica que chama a atenção em “Três apitos”, tal seja a alternância entre (i) desenhos melódicos cromáticos, i.e., de meio tom em meio tom, ou (ii) a repetição de intervalos iguais, e (iii) saltos intervalares extremos. Exemplo do primeiro procedimento são, respectivamente, (i) as sílabas “Quan-do o a-pi-(to)”, de degrau em degrau, como numa “escada” (esta sendo, a propósito, a etimologia da palavra “escala”, no sentido musical), ou (ii) os trechos “Da fá-bri-ca de” (cantados alternadamente em Dó e Ré), e “Vem fe-rir os meus” (idem, Lá# e Dó). Ilustrando os saltos intervalares (iii), destacamos a sílaba “-to”, de “apito”, e logo a seguir “Da fá-” (de Lá para Ré); ou a preposição “de” (em “Da fábrica *de*”) e a primeira sílaba de “te-cidos), em que há um salto de 4^a, de Dó para Fá. Nossa hipótese é de que o primeiro

procedimento (exemplos i e ii) indicam estabilidade emocional e controle da situação, enquanto os saltos intervalares (iii) sugerem, em oposição, instabilidade.

Corroborando a letra de fundo lírico-sentimental, mas de tom predominantemente resignado pelo amor não correspondido (apesar dos saltos intervalares que indicam momentos de descontrole emocional), a introdução instrumental, dedilhada ao violão e sustentada por cordas orquestrais, é singela. Logo a seguir ouve-se a voz de Aracy de Almeida, timbre familiar para quem percorre o cancionário de Noel em suas versões originais. Sua interpretação vocal é próxima daquela que foi vista em “Feitiço da Vila”, ou seja: ela tende ao uso do *legato* (notas que vão se “ligando” umas às outras, em oposição ao *staccato*, mais “duro”) o que, conforme visto no quadro que reproduzimos, baseado nas classificações de Gabriellson e Lindström, confere à interpretação um tom solene, mas também “melancolia”, “lamento”, “saudade”, “ternura” e “tristeza”, todas impressões emotivas potencializadas pelo uso abundante que essa cantora faz dos *glissandos* e vibratos. Podemos também inferir que essas características, próprias do estilo de Aracy de Almeida, a filiam à *passionalização*, que segundo Tatit se revela justamente nas interpretações mais derramadas, cheias de saltos intervalares e vogais alongadas, e que por isso sugerem instabilidade emocional do eu lírico e/ou do intérprete.

Algumas passagens são especialmente expressivas em se tratando da voz, uma vez que se verifica um perfeito casamento entre nível semântico da letra e sentido sugerido pela enunciação vocal. Destacamos os dois *glissandos* (ao pé da letra, “escorregadelas”), quando a letra se refere ao “grito” da buzina do carro, ou ao “ciúme do gerente impertinente”. Tem-se a impressão de que o eu lírico controla-se o tempo todo, até que alguns arroubos emocionais afloram sob a forma de saltos intervalares na canção. Veja-se, por exemplo, a linearidade e estabilidade melódica do trecho “Você que atende” (todas as sílabas em Lá), ou a controlada organização musical do trecho “ao api(to) / De uma cha(-miné), formando um desenho simétrico no gráfico (as mesmas notas, em escala ascendente e depois descendente), em oposição aos trechos transcritos nos exemplos 3 e 4, em que, não se contendo, o eu lírico parece “gritar”, metonimicamente através da buzina de seu carro.

“Três apitos”, Ex. 2

Dó#	
Dó	-pi- De u-
Si	a- -ma
Lá#	ao cha-
Lá	Você que atende -to -miné de bar-
Sol#	
Sol	-ro
Fá#	

“Três apitos”, Ex.3

Fá#	
Fá	-tende ao gri-
Mi	-to
Ré#	tão
Ré	a-
Dó#	Por que não a- -fli-
Dó	-to
Si	da
Lá#	bu-
Lá	-zina
Sol#	
Sol	do meu
Fá#	
Fá	carro
Mi	

“Três apitos”, Ex.4

Fá#	
Fá	-e-
Mi	-ente im-
Ré#	-per-
Ré	-ti-
Dó#	Com ciúme do ger- -nen-
Dó	-te
Si	que
Lá#	dá
Lá	ordens
Sol#	
Sol	a vo-
Fá#	
Fá	-cê
Mi	

No plano da letra, identificamos alguns procedimentos poéticos (no sentido literário), como a boa metáfora do apito da fábrica que vem “ferir” os ouvidos do eu lírico – esse mesmo apito que metonimicamente é uma das razões da disjunção amorosa entre o poeta e sua musa. Explorando um pouco mais as figuras metonímicas e

metafóricas, o eu lírico se pergunta por que a amada atende ao apito de uma chaminé de barro, mas não ao “grito” da buzina do seu carro.

Noel arremata a canção lançando mão da metalinguagem, artifício que podemos ler como sendo próprio de um tratamento literário do texto. A ocorrência se dá nos versos finais da canção, com os quais encerramos nossos comentários sobre o Poeta da Vila: “Mas você não sabe que enquanto você faz pano / Faço junto do piano esses versos pra você”.

4.5 Cartola, um romântico tardio?

Dos cinco poetas-letristas que vimos examinando ao longo desta tese (Domingos Caldas Barbosa, Laurindo Rabelo, Catulo da Paixão Cearense, Noel Rosa, Cartola), o último é, ao lado de Noel Rosa, o que nos fornece terreno mais firme para análise, pelo fato de Angenor de Oliveira, o Cartola (1908-1980) ter gravado seus quatro LPs entre 1974 e 1979, e estarem todos disponíveis no mercado. Sendo assim, não apenas temos acesso às melodias de suas letras, mas podemos ouvi-las gravadas pelo próprio autor, ainda que tardiamente. Cartola só estreou em disco aos 65 anos de idade; isso de certa maneira confirma a dificuldade de acesso às gravadoras que os artistas populares das camadas mais pobres vivenciam.

Mas Cartola não se inicia tão tarde como artista; apenas sua estreia em disco é temporã. Afinal, ele foi um dos fundadores da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, ainda no final dos anos 20, época em que se notabilizou por seus sambas-enredo. Compôs também sambas-canção que foram gravados por cantores como Francisco Alves e Elizeth Cardoso, mas até aí só figurava como compositor.

De origem modesta, Cartola enfrentou muita instabilidade financeira e emocional ao longo da vida: sem instrução formal (informação que é de interesse para o nosso trabalho), trabalhava de “bicos”, principalmente como pedreiro. Foi casado três vezes – em últimas núpcias com Dona Zica, figura legendária da Mangueira.

Afastado dos sambas-enredo e esquecido pelo público e pela mídia, passou um longo período no ostracismo, e só seria “redescoberto” pelo jornalista Sérgio Porto (“Stanislaw Ponte Preta”) no final dos anos 50, trabalhando como lavador de carros em

uma garagem em Ipanema. Este se lançou a promover o “retorno” de Cartola, visto que muitos já o davam como morto, dada a sua ausência da vida pública por quase 30 anos.

Os jovens protagonistas da Bossa Nova repetiram o esforço de Sérgio Porto nesse resgate dos sambistas da Velha Guarda, embora alguns vejam nessa aproximação (samba de morro, Bossa Nova) uma estratégia de absorção da cultura popular pela cultura universitária pequeno-burguesa. Seja como for, esses jovens, principalmente Nara Leão, se interessaram em conhecer o samba de raiz mais a fundo. Para isso, foram organizados encontros no célebre apartamento dos pais de Nara, em Copacabana (considerado um dos primeiros locais de encontro dos bossa-novistas), durante os quais compositores da “Velha Guarda” do samba desfiavam suas canções. Dentre eles, Cartola, Nelson Cavaquinho e Zé Keti.

Carlinhos Lyra confirma o crescente interesse de sua geração pela autêntica música popular brasileira:

Naquela época, por volta de 1964, a Bossa Nova ainda era muito “curtida”. Mas já havia uma tendência, dentro dela, de buscar as origens populares ou raízes. Daí eu fiz uma combinação com o Zé Keti: ele me levava ao morro, às escolas de samba e me apresentava aos chamados “compositores autênticos” e, em contrapartida, eu o levava à Zona Sul e o apresentava (e às músicas) à turma da Bossa Nova. (LYRA *apud* BARBOZA, 203, p. 197-8).

Essa atitude dos protagonistas da Bossa Nova, que acabaria resultando no espetáculo *Opinião*, com Nara Leão, Zé Keti e João do Vale à frente, ia na verdade na contramão do gosto geral da pequena-burguesia da Zona Sul carioca. Segundo Marília Barboza, biógrafa de Cartola,

A música dos subúrbios cariocas sempre fora discriminada pelos jovens da Zona Sul, aliás, como qualquer produto ou produção que viesse da zona norte, chamado preconceituosamente de coisa de pobre, cafona, de mau gosto. A zona sul sempre preferiu a produção importada. (BARBOZA, 2003, p. 202)

De fato, esse resgate da “autêntica” música popular brasileira – as aspas são por conta daqueles que, tachando a Bossa Nova de americanizada, não era considerada um gênero musical brasileiro genuíno – se mostraria eficaz quando da grande afluência de intelectuais e estudantes universitários da Zona Sul ao restaurante Zicartola, entre 1963 e 1965. Além das iguarias da anfitriã, o Zicartola era conhecido como ponto de encontro boêmio, onde se podia ouvir o autêntico samba. Mas poucos daqueles que afluíam àquele local tinham um interesse sincero em conhecer esse gênero musical; grande parte

do público comparecia apenas por modismo. Segundo um jornalista do *Jornal do Brasil*, não identificado por Marília Barboza,

De certa maneira, o Zicartola foi uma ideia equivocada: intelectuais e jovens da Zona Sul, que ainda ouviam samba de morro com o encantamento das pessoas cultas que de repente descobrem um artista primitivo, fizeram do lugar a casa de espetáculos da moda. Era de bom gosto e inteligente ouvir samba no velho sobrado da rua da Carioca. Muitos não pagavam, pediam fiado e deixavam o resto por conta da ingenuidade de Cartola e da mulher. Outros, passado o primeiro momento da curtição intelectual, não tardaram a volta para os bares da Zona Sul. O Zicartola acabou cerrando as portas. (*apud* BARBOZA, 2003, p. 196)

A biógrafa de Cartola não esconde seu ressentimento ao passar em revista esses acontecimentos de inícios dos anos 60:

Enquanto isso, nos apartamentos da Zona Sul, nascia a Bossa Nova. Esse novo “jeito” de cantar e tocar o samba, ao mesmo tempo que o tornava mais palatável para as classes média e alta e lhe abria espaço junto ao consumidor norte-americano gerou, durante algumas décadas, uma postura preconceituosa com relação ao samba tradicional, que passou a ser considerado diversão da Zona Norte, cafona, coisa de pobre. Daí, a divisão odiosa: enquanto um grupo de músicos (os da classe média) era convidado para shows nos Estados Unidos (remember Carnegie Hall), outro grupo simplesmente perdia espaços de trabalho, era despedido dos empregos, deixava de ser gravado. Cartola pertencia a esse grupo (BARBOZA, 2003).

Mas, mesmo tarde, a justiça foi feita: graças ao produtor de discos Marcus Pereira, Cartola pôde gravar seu primeiro LP, aos 65 anos de idade, em 1974. A este, aclamado pela crítica, seguir-se-ia o homônimo *Cartola*, de 1976; *Verde que te quero rosa* (1977) e *Cartola 70 anos* (1979). É consenso entre os críticos que os dois primeiros discos do Mestre correspondem ao melhor de sua produção, e é neles – principalmente no primeiro – que concentraremos nossos comentários.

Cartola (1974)

O disco de estreia de Cartola foi arduamente recebido pela crítica. Maurício Kubrusly, por exemplo, afirmava em sua coluna, com todas as letras, que o melhor disco do ano [1974] já havia sido lançado. E seu prognóstico estava correto. Com efeito, Cartola ocupa uma posição de centralidade nos anais de nossa música popular, não só como membro-fundador da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, verdadeiro patrimônio de nossa cultura popular, mas como um dos principais compositores de sambas. Apesar de dominar a técnica do violão apenas de modo

rudimentar (o que o impedia de executar chorinhos, gênero que muito apreciava mas que requer técnica apurada), era como melodista que se destacava. Melodista intuitivo, diga-se de passagem, cujas linhas melódicas podem ser equiparadas às de outros grandes melodistas, com ou sem instrução formal, brasileiros ou não: Caymmi (“Marina”, “O Mar”, “Maracangalha”), Jobim (“Chega de Saudade”, “Garota de Ipanema”, “Corcovado”, “Águas de Março”), McCartney (“Yesterday”, “Michelle”, “Hey Jude”, “Let it be”). Como tentaremos demonstrar a seguir, suas soluções melódicas – e também harmônicas, sobressaltando-se as sucessivas modulações (i.e., mudanças de tonalidade ao longo da canção), artifício de que se valeu para se aproximar de seu estimado choro – não deixam a dever em originalidade às dos compositores supracitados, todos superlativos.

Na esfera das letras, todavia, somos da opinião de que não se sustenta o título de *poeta* muitas vezes atribuído ao *cancionista* Cartola. Antes de nos lançarmos à análise propriamente dita das canções, transcrevamos alguns dos juízos de Marília Barboza, sua biógrafa, acerca da escrita do autor de “As rosas não falam” – comentários que acabam depondo contra o biografado, pela fragilidade dos argumentos que a jornalista utiliza para tentar provar a poeticidade das letras do Mestre. Aliás, ele próprio demonstra certa insegurança acerca de sua condição de artista – esta, inquestionável, mas artista popular, intuitivo, que não seguiu treinamento formal –, em entrevista à revista *Movimento*, por ocasião de seu septuagésimo aniversário. Com certa dose de ingenuidade, afirma: “Acho que para ser um verdadeiro artista, tem que se estudar. Eu não posso dizer que seja poeta porque não conheço português profundamente. Sou um curioso, apenas.” (BARBOZA, 2003, p. 231).

Se Cartola exagera na autocrítica, ao não se admitir “verdadeiro artista”, concordamos que a condição de poeta exige, além da intuição e sensibilidade, o domínio de técnicas específicas de composição. Não somente o conhecimento do vernáculo, como aponta, mas os artifícios que levarão o artista a atingir um efeito desejado.

No caso de Cartola, percebemos a ingenuidade de suas posições acerca de poesia, mesmo no sonho – que não viu realizado – de “publicar um livro de poemas” (BARBOZA, 2003, p. 260). Esse desejo evidencia a legitimação conferida pela publicação em livro, uma vez que a escrita esteve quase sempre ligada às elites intelectuais (lembramo-nos de Caldas Barbosa, debuxado de pena em punho, marca de erudição, na única estampa que chegou até nós).

Marília Barboza nos informa que a instrução de Cartola se resumiu ao curso primário, e que ele lia poetas como Castro Alves, Gonçalves Dias, Bilac, Guerra Junqueiro (BARBOZA, 2003, p. 293). Falando sobre sua preocupação em sempre “melhorar” como compositor, nos informa a jornalista:

A produção musical de Cartola crescia em quantidade e em qualidade. Cuidadoso, ele aprimorava a técnica de violonista. Seu parceiro, Carlos Cachça, era o melhor letrista do morro, o orador oficial da escola, o poeta da Mangueira. Juntos, eram insuperáveis. Sozinho, Cartola percebeu que precisava melhorar suas letras para prosseguir a caminhada com sucesso. (...) Começou a ler poemas. Os românticos, Castro Alves e Gonçalves Dias, encheram-lhe a alma de encantamento. Em seguida, devorou Olavo Bilac. Deu algumas triscadas em Camões. Por fim, elegeu seu preferido: Guerra Junqueiro. Por muito tempo deliciou-se com *A velhice do padre eterno* e *A morte de D. João*. Não foi mais longe. Considerou-se diplomado em poesia. (BARBOZA, 2003, p. 96)

Esse conhecimento limitado do fazer poético, aliás comum a muitos cancionistas pré-Bossa Nova, resultava em letras que buscavam imitar o estilo dos poetas românticos e parnasianos; no caso dos primeiros, os cancionistas tentavam imitar a abundância de termos raros e de inversões sintáticas; no caso dos parnasianos, o rigor da forma. Em decorrência da limitação técnica desses compositores populares, suas letras resultavam numa reprodução falha daquele modelo, uma vez que não estavam isentas das rimas pobres, dos temas desgastados e dos clichês do tipo “encantos mil” ou “ninho de amor”, sem falar na pouca profundidade psicológica de muitas delas.

Tendo essas questões em mente, debruçemo-nos, então, sobre algumas canções de Cartola, algumas das quais figuram como marcos da nossa música popular, mas que não obrigatoriamente devem ser lidas como poemas (o que, insistimos, não as diminuiria em nada, apenas deixaria clara a sua condição de canções). Numa seção final, percorreremos panoramicamente alguns dos poemas “para serem lidos” que o Mestre deixou, tentando detectar, nestes, estratégias composicionais distintas daquelas utilizadas nas letras de canções, e se de fato eles poderiam se inscrever no rol da poesia literária.

Análise de Canções de Cartola

4.5.1 “Os tempos idos” (Cartola)

Iniciemos esta seção com uma composição de Angenor de Oliveira que confirma a pretensão de muitos compositores populares de revestirem suas obras de uma respeitabilidade geralmente atrelada a uma valorização de classe (seja ela social ou intelectual). De fato, a letra de “Tempos Idos” é uma ode ao “humilde” samba, que deixa sua condição de música “de terreiro” para, hiperbolicamente, conquistar “todo o universo”, sendo finalmente apreciado pela Duquesa de Kent no Itamaraty. Conforme nos informa Marília Barboza, esta canção foi originariamente o samba-enredo apresentado pela Mangueira no carnaval de 1961. Este dado de certa maneira explica o tom grandiloquente da letra, uma vez que esta é uma característica das letras apresentadas pelas escolas de samba.

A “ascensão” desse tipo de canção popular – o samba – é o tema de Hermano Vianna em seu livro *O Mistério do Samba*, em que explica o processo pelo qual esse gênero, associado a vadios no final do século XIX, é alçado à condição de música nacional por volta dos anos 30. Podemos explicar esse novo status pela valorização das manifestações “autenticamente brasileiras” pelos Modernistas, e também pela “Política da Boa Vizinhança” entre o Estado Novo de Vargas e o governo americano, que exportaria Carmen Miranda, imagem estereotipada do Brasil, em troca de um esmagador programa de inseminação da cultura ianque entre nós (e que acabaria minando o nosso terreno político e cultural, deixando brechas para a instauração do Golpe Militar de 64).

Voltando à canção, é essa tônica de valorização da cultura brasileira popular que perpassa a letra, cujas características o filiam aos sambas-enredo de escolas de samba. Mas é nítido o sentimento de inferioridade de seu autor no que se refere à cultura letrada *versus* cultura popular, passando a sensação de que esta tem sempre de “pedir licença” àquela, quando na verdade elas pertencem a domínios distintos.

“Os tempos idos”⁴⁷

Os tempos idos
Nunca esquecidos

⁴⁷ Conferir, no CD anexo: pasta 1, faixa 25.

Trazem saudades ao recordar
 É com tristeza que eu relembro
 Coisas remotas que não vêm mais
 Uma escola na Praça Onze
 Testemunha ocular
 E junto dela uma balança
 Onde os malandros iam sambar

Depois, aos poucos, o nosso samba
 Sem sentirmos se aprimorou
 Pelos salões da sociedade
 Sem cerimônia ele entrou
 Já não pertence mais à Praça
 Já não é mais o samba de terreiro
 Vitorioso ele partiu para o estrangeiro

E muito bem representado
 Por inspiração de geniais artistas
 O nosso samba, de humilde samba
 Foi de conquistas em conquistas
 Conseguiu penetrar o Municipal
 Depois de atravessar todo o universo
 Com a mesma roupagem que saiu daqui
 Exibiu-se para a duquesa de Kent no Itamaraty

No plano temático, salta aos olhos a preocupação do autor em ressaltar o valor do samba; o problema é que ele elege instâncias de legitimação que, dialeticamente, desvalorizam seu objeto. Afinal, para se “aprimorar” o samba adentrou os “salões da sociedade” (classe economicamente favorecida), o “Municipal” (templo da música erudita), até partir para o estrangeiro, tornando-se, por isso, “vitorioso”.

Além de ingênua, a argumentação reforça o preconceito contra os gêneros populares. Afinal de contas, a música popular não precisa do reconhecimento da música erudita para que tenha valor; igualmente – e este é o ponto ao qual queremos chegar – as letras de canção não precisam ser poemas para se revestirem de valor. Música popular e erudita, letra de canção e poema literário pertencem a esferas de atuação distintas, ainda que se aproximem em algumas ocasiões.

Um desses momentos foi o Tropicalismo, quando compositores de pena mais poética, como Torquato Neto, Tom Zé e Capinam, e, é claro, Caetano Veloso e Gilberto Gil, emprestaram seu talento à música popular. Mas esta não é uma condição *sine qua non* para que a feitura de uma boa canção, que pode contar com outros elementos, na falta de uma letra substancial, para lhe conferir qualidade.

No plano formal, a letra apresenta algumas limitações, se a avaliarmos do ponto de vista de quem procede a uma análise literária. Ou seja, falta-lhe a densidade que caracteriza a grande poesia, e abundam as soluções fáceis, como o uso de verbos em rima (“idos” / “esquecidos”, no particípio; “aprimorou”, “entrou”, pretérito perfeito).

Quanto à sintaxe poética, se é que podemos nos valer dessa expressão, ela nem é formada por fragmentos poéticos de alta densidade sígnica (e de apelo sonoro) por meio de paronomásias (“Rua torta / Lua morta / Tua porta”, de Cassiano Ricardo, ou “América do Sul / América do Sol / América do Sal”, nos versos de Oswald de Andrade) nem de frases quase que narrativas (como “I Juca-Pirama”, de Gonçalves Dias, ou “Navio Negreiro”, de Castro Alves). Cartola fica no meio-termo, tendendo mais ao narrativo, mas compondo uma letra de forte apelo imagético, que nos vêm à mente em fragmentos (podemos imaginar essas imagens em câmera lenta e no tom sépia das antigas filmagens): “Uma escola na Praça Onze / Testemunha ocular / E junto dela uma balança / Onde os malandros iam sambar”.

Ao lermos os versos *com a música*, sem dúvida percebemos um ganho estético. Primeiramente, o tom nostálgico sugerido pelo título (e primeiros versos da canção) são reforçados pela melodia descendente e pelo acompanhamento plangente do bandolim. Ao final, temos uma brusca subida melódica de mais de uma oitava, como se essas recordações, já quase esquecidas, viessem à tona. Este será a melodia principal, repetido em alguns outros trechos da canção, caracterizando a tematização:

“Os tempos idos”, Ex. 1

Lá	tem-			-cor-
Sol#				
Sol				
Fá#	Os	-pos	-ca es-	-dar
Fá				
Mi		idos		
Ré#				
Ré		nun-	-que-	-zem re-
Dó#			-cidos	
Dó				
Si			tra- sau-	ao
Lá#				
Lá				-da-
Sol#				
Sol				-des

A seguir, na música que acompanha os versos “Pelos salões da sociedade / Sem cerimônia ele entrou”, temos, coerentemente, uma linha melódica de motivos descendentes, mas que, em conjunto, ascendem em registro (alcançam pouco a pouco a tessitura mais aguda, semioticamente, mais “alta”) indicando, semioticamente, o processo de “ascensão” do samba. Inclusive esses microtemas descendentes podem, dentro desta leitura, sugerir as dificuldades enfrentadas nesse processo, que foi conquistado passo a passo (de Lá, na sílaba “-lões”, de “salões”, a Lá#, na sílaba “-da”, de sociedade, culminando no Si – registro mais agudo da canção –, nota sintomaticamente alcançada no verso em que se afirma: “[Sem ceri-] -mônia ele entrou”):

“Os tempos idos”, Ex. 2

Si					-mônia ele entrou
Lá#					-da
Lá					-lões
Sol#					
Sol					
Fá#	Da		Sem		
Fá					
Mi	so-		ce-		
Ré#					
Ré	Pe-	sa-	-cie-	-ri-	
Dó#					-los
Dó					

A ginga do samba é magistralmente representada do plano musical nos versos “E muito bem representado / Por inspiração de geniais artistas”, num vai-e-vem ascendente e descendente que nos sugere os passos do samba:

“Os tempos idos”, Ex. 3

Sol					
Fá#					-tistas
Fá					
Mi					
Ré#					
Ré					
Dó#	-to	-sen-	ins-	-ra-	-ni-
Dó					
Si	mui-	bem	-pre-	-ta-	por
Lá#					-pi-
Lá	E	re-	-do	de	ar-
Sol#					-ção
					ge-
					-ais

O mesmo esquema melódico se repete nos versos seguintes, apenas sendo alçado para um registro mais agudo, mas mantendo exatamente os mesmos intervalos:

“Os tempos idos”, Ex. 4

Dó	
Si	em conquistas
Lá#	
Lá	
Sol#	
Sol	
Fá#	-so -de- con-
Fá	
Mi	nos- sam- -mil- sam- de -quis-
Ré#	
Ré	O -ba hu- -ba foi -tas-
Sol#	

E, após toda essa “ginga” melódica, ao descrever os momentos de dificuldade por que passou o samba em sua busca por reconhecimento, Cartola logra uma genial solução; ao contrário dos versos em que os próprios versos semioticamente “sambam” (no trecho descrito no gráfico anterior), ao falar na entrada do samba no templo da música erudita, o Municipal, a voz fica estagnada de modo linear, transitando em saltos de apenas meio tom (de Lá# para Lá, repetidas vezes), insistentemente forçando passagem na esfera da “alta” cultura; e ao se referir ao samba, que circula por “todo o universo”, alonga a primeira vogal de “todo” numa curva ascendente, indicando um movimento de expansão que está perfeitamente coerente com a letra:

“Os tempos idos”, Ex. 5

Ré	to-
Dó#	
Dó	-do o u-
Si	
Lá#	Con- -guiu pe- -trar no -ni- -pal -pós per- -rer -ni-
Lá	-se- -ne- Mu- -ci- a- -cor- -verso
Sol#	

O samba “Assim não dá”, de Cartola em parceria com Evandro Bóia, constitui um interessante contraponto para “Tempos Idos”, pois aqui o eu lírico descreve a posse da arte popular pelas classes economicamente favorecidas. E, o que é pior, depois de se apropriar dos sambas, a elite nega aos seus verdadeiros autores qualquer mérito. Os versos finais aludem ao compositor popular sendo desclassificado de um concurso de poesia pelo fato de seu samba ser “de pé quebrado” (numa referência às divisões métricas dos versos); esses versos parecem resumir nosso argumento, de que não se

pode julgar a canção popular valendo-se de critérios valorativos que não lhe são próprios. Transcrevemos a letra de “Assim não dá”, abaixo:

Assim não dá, não dá não

Não vai dar, meu irmão
 É doutor presidente
 Doutor secretário
 Doutor tesoureiro
 Só quem não é seu doutor
 É aquele pretinho
 Que varre o terreiro
 Quem manda na bateria é uma madama
 Filha de magistrado
 Vai dirigir a harmonia
 Me disse o compadre
 Que já está combinado
 Já houve lá um concurso
 Pra quem bate surdo
 Tamborim e pandeiro
 Eu fiz tanto esforço
 Mas acabei perdendo
 Pra um engenheiro
Fiz um samba lindo
Botei no concurso
Fui desclassificado
Por unanimidade
Disseram que os versos
Eram de pé quebrado

Há ainda outras letras em que novamente se aborda a questão do preconceito racial, como, por exemplo, em “Estudei demais”:

É matéria que estudei demais

Por isso me formei ainda rapaz
 Por isso sou professor, sou diretor, sou instrutor
 Acho muito engraçado você se encarnar
 Logo em quem, logo em mim
 Ó que audácia me chamar de pretinho
 Meu bem é o fim se minha mina souber
 Ai meu Deus, que horror!
 Vou dormir no porão
 Continuo cheirando a óleo queimado
 Vai dançar *twist*
 Procurar sua gente
 Deixa-me seguir porque estou atrasado
 Tenho uma mina que de jeito algum por
 ti trocaria
 Que dá mais petróleo
 Muito mais petróleo do que tem na Bahia.

Ao contrário de Noel Rosa, Cartola não consegue se libertar da estética romântica novecentista, sendo que sua frágil instrução põe a nu sérias deficiências do ponto de vista literário. Como nossa posição é justamente a de não analisar letras de canção fora de seu contexto musical, veremos que o melodista Cartola contribui em muito para driblar essa dificuldade com as letras e, no cômputo geral, elaborar canções “eficazes”, no sentido dado por Luiz Tatit.

Nosso enfoque será nos dois primeiros discos de Cartola, lançados respectivamente em 1974 e 1976. Do primeiro, teceremos comentários acerca de “Acontece”, “O sol nascerá”, “Alvorada” e “Alegria”. Do segundo, selecionamos dois de seus dois maiores sucessos, “As rosas não falam” e “O mundo é um moinho”.

4.5.2 “Acontece” (Cartola)⁴⁸

Esquece o nosso amor, vê se esquece
 Porque tudo no mundo acontece
 E acontece que já não sei mais amar
 Vai chorar, vai sofrer e você não merece
 Mas isso acontece

Acontece que meu coração ficou frio
 E nosso ninho de amor está vazio
 Se eu ainda pudesse fingir que te amo
 Ai, se eu pudesse...
 Mas não quero, não, temo fazê-lo
 Isso não acontece

Nesta canção, o eu lírico está sofrendo por não saber comunicar à companheira que não a ama mais, e por isso vale-se da imprecisa expressão “acontece”, que semanticamente pode abrigar um número interpretações infinitas. O leitor-ouvinte (e a própria amada, interlocutora do eu lírico, visto que a canção é escrita em segunda pessoa) se pergunta o quê, afinal, “acontece”. A letra nos fornece algumas pistas: já no segundo verso, “Tudo do mundo acontece”, já sinalizando alguma notícia surpreendente, para o bem ou para o mal; no terceiro verso, a confissão: “E acontece que já não sei mais amar”, reforçada pelo início da segunda estrofe: “Acontece que meu coração ficou frio”. A seguir, apela para um clichê, “E o nosso ninho de amor ficou vazio”; dentro da argumentação que vimos defendendo ao longo deste trabalho, pensamos que um poeta da série erudita saberia evitar esse lugar-comum, que acaba comprometendo, em parte, o resultado final da canção.

⁴⁸ Conferir, no CD anexo: pasta 1, faixa 23.

Até este ponto da canção, o eu lírico dá voltas, não admitindo o desinteresse por *aquela* amada em particular, a quem se dirige, e atribuindo a si próprio uma incapacidade de amar. Ele só chegará ao cerne de sua confissão nos versos que conduzem ao desfecho da canção, e que concluem com o mesmo “Acontece” do título, sugerindo circularidade, isto é, que esse processo poderá acontecer novamente, não só com ele, mas com qualquer um: “Se eu ainda pudesse fingir que te amo / Ai, se eu pudesse / Mas não quero, não, temo fazê-lo / Isso não acontece”. Registre-se, neste ponto, a boa rima de verbo no presente do indicativo (acontece) com pretérito do subjuntivo (pudesse).

Vale anotar, também, o mal-entendido que o verso “Mas não quero, não, temo fazê-lo” gera, por conta da partícula “não”, que é escrita entre vírgulas, reforçando a hesitação do eu lírico. Na gravação, tem-se a impressão de que Cartola canta “Mas não quero, não temo fazê-lo”, o que resulta numa interpretação oposta. Mesmo assim, haveria a possibilidade de se ler a passagem como a resolução do eu lírico de terminar com o relacionamento (“Mas não quero [continuar com o relacionamento], não temo fazê-lo [romper com a companheira]”).

Apesar de não se tratar de um poema – afinal, é uma canção –, a letra de “Acontece” tem a seu favor seu caráter de condensação. O eu lírico não demora mais que o necessário para superar a timidez de tratar de assunto tão desagradável (nos volteios retóricos da primeira estrofe), e na segunda estrofe já comunica com todas as letras o assunto da interlocução. Pensamos que se a letra se estendesse além disso, provavelmente perderia em força expressiva.

Sobre o suporte musical, como vimos percebendo, canções de mais lírico-sentimental tendem a ser acompanhadas num andamento mais lento, e “Acontece” não é exceção. O violão de Paulinho da Viola introduz a canção, e no mesmo molde “condensado” e objetivo da letra, desfere apenas quatro acordes dedilhados, terminando a sequência num acorde de efeito suspensivo, que é a deixa para que entre a voz de Cartola.

Os volteios retóricos a que nos referimos na letra são replicados nos ornamentos feitos ao violão, não apenas no dedilhado rápido, como nas pequenas escalas e *arpeggios* que são executados ao fundo. Na passagem que acompanha os versos “E acontece que não sei mais amar”, o violão confirma a tristeza expressa na letra por meio de acordes que, de casa em casa, vão descrevendo um desenho descendente.

À medida que a canção se encaminha para o seu desfecho, percebemos que índices de *passionalização* se tornam mais evidentes; se no trecho “E o nosso ninho de amor ficou vazio” Cartola alonga a vogal [i] em tom agudo (um fonema que, segundo a fonostilística, sugere tristeza), nos versos finais ele procede a esse espichamento das vogais na interjeição “Ai” (de “Ai, se eu pudesse”), conferindo à interpretação vocal o tom lamurioso que a letra pede.

A harmonia já sinaliza o final da canção nos versos “Se eu pudesse fingir que te amo”, em que se ouve uma sequência de acordes de encadeamento previsível (mas nem por isso banal, desde que utilizado com parcimônia, como neste caso). Depois que a voz canta o último verso, “Isto não acontece”, o violão executa uma escala que culmina em registro agudo, voltando à tônica da canção (mi grave), conferindo assim um tom de conclusão, à harmonia, como um amor que chega ao fim.

4.5.3 “Alvorada” (Cartola / Caros Cachaça / Hermínio Bello de Carvalho)⁴⁹

Conforme visto na análise de canções de Catulo da Paixão Cearense (em especial “Luar do Sertão” e “Ontem ao Luar”) e de Noel Rosa (na sua série de canções em que se revela mais romântico e menos cronista de seu tempo, como “Feitiço da Vila”), muitos compositores populares se valeram do expediente de se idealizar a paisagem, recurso tributário do Romantismo. Além do exemplo arrolado, lembramos outros, já citados nesta tese, como “Ave Maria do Morro” (Trio de Ouro), “Favela” (Francisco Alves) e “Chão de Estrelas” (Orestes Barbosa / Sílvio Caldas). Cartola parece ter aderido a esse artifício na letra de “Alvorada”, em que tinge o morro com cores idealizadas:

Alvorada lá no morro, que beleza
 Ninguém chora, não há tristeza
 Ninguém sente dissabor
 O sol colorindo é tão lindo, é tão lindo
 E a natureza sorrindo, tingindo, tingindo

(a alvorada)
 Você também me lembra a alvorada
 Quando chega iluminando
 Meus caminhos tão sem vida
 E o que me resta é bem pouco
 Ou quase nada, do que ir assim, vagando
 Nesta estrada perdida.

⁴⁹ Conferir, no CD anexo: pasta 1, faixa 21.

Conquanto haja alguns procedimentos poéticos que se pode detectar na letra (como a escolha por um registro lexical de gosto mais lírico, como o próprio título da canção, ou a palavra “dissabor”), há que se sublinhar que se trata de uma abordagem tributária do Romantismo literário (que podemos detectar no tom fatalista do poeta, próximo da segunda geração; ou a romântica idealização do morro, onde não há tristeza); ou, quem sabe, possamos enxergar na letra um remoto parentesco com o Simbolismo (pois que a mulher se reveste de uma aura mística).

Cartola escapa à rima pobre em “lindo / tingindo”, e ao mesmo tempo a repetição dos termos reforça o caráter contemplativo do eu lírico. Na segunda parte, há um procedimento poético na metáfora da amada = alvorada, que traz luz à triste vida do poeta. Aqui ele se aproxima também da óptica romântica de atribuir toda felicidade ao amor correspondido, sem o que não restará ao poeta “quase nada”.

Vejamos que elementos nos são fornecidos pelo suporte musical dessa letra. A faixa se inicia de modo minimalista, com cada instrumento entrando por vez: primeiro o surdo fazendo a marcação; então, o tamborim; o chocalho; a cuíca; finalmente, o violão, suporte harmônico, com a voz. Semioticamente, sugere o sol surgindo, aos poucos revelando os elementos da paisagem. Exaltando a alvorada num tom otimista, confirma-se, como se havia de esperar, um acompanhamento alegre, festivo, e convenientemente entoado não por uma voz isolada, mas por um coro, em uníssono.

Também notamos o interessante procedimento de se começar pelo refrão, uma característica que só pode ser notada quando à letra se junta à melodia. Enquanto que no papel parece tratar-se de duas estrofes, quando ouvidas as duas partes, notamos haver, na primeira parte, o procedimento batizado, por Tatit, de tematização; em outras palavras, existe um recorte melódico de caráter *reiterativo*, que facilita a sua memorização, pelo ouvinte e, por conseguinte, que o leva a se juntar ao coro. Some-se a isso a curva melódica predominantemente ascendente no verso “Alvorada lá no morro, que beleza”, o que semioticamente representaria não apenas o movimento do sol ao raiar do dia, como o próprio contorno dos morros na paisagem (formando três triângulos, no gráfico: “Alvorada” / “Lá no morro” / “Que beleza”):

Sol	be-
Fá#	
Fá	-le-
Mi	
Ré#	no -za
Ré	mor- que
Dó#	
Dó	-ra- lá
Si	
Lá#	-vo- -ro
Lá	
Sol#	Al- -da
Sol	

Os versos finais da primeira estrofe reforçam o desenho melódico ascendente, e portanto otimista. De resto, detectamos uma insistência em imagens, digamos, “luminosas”, em que o sol figura em lugar de destaque, o que não só reforça esse otimismo como, dentro de uma mirada romântica (aqui menos da segunda e mais da primeira e terceira gerações), inscreve a paisagem brasileira nos poemas / letras. O trecho “O sol colorindo, é tão lindo, é tão lindo” é entoado em registro agudo e afirmativo, confirmando o espírito otimista da canção. Note-se também a personificação / idealização de elementos naturais, próprios do Romantismo (como já visto, por exemplo, nas letras de Catulo da Paixão Cearense):

“Alvorada”, Ex. 2

Si	
Lá#	O sol -lo- é
Lá	tão
Sol#	co- -rin- lin- é e a nature- tin-
Sol	-do -do lin- -za -gin- tin-
Fá#	
Fá	-do -do -gin-
Mi	tão
Ré#	-do
Ré	

3.5.3 “O Sol Nascerá” (Cartola / Elton Medeiros)⁵⁰

As imagens luminosas ligadas à alegria, e que vimos na letra de “Alvorada”, confirmam-se na letra de “O Sol Nascerá”, que de resto não trazem grande inovação

⁵⁰ Conferir, no CD anexo: pasta 1, faixa 20.

poética, uma vez que as associações sol/alegria e chuva/tristeza são clichês da poesia literária.

A sorrir
Eu pretendo levar a vida
Pois chorando
Eu vi a mocidade
Perdida

Fim da tempestade
O sol nascerá
Fim desta saudade
Hei de ter outro alguém para amar

A sorrir
Eu pretendo levar a vida
Pois chorando
Eu vi a mocidade
Perdida

No entanto, a letra ganha vida quando passa ao plano musical, pela solução melódica proposta. Aqui, existe uma convergência perfeita entre signo musical e verbal. Senão, vejamos. Na primeira estrofe, há um salto intervalar de uma oitava, que pode ser lido como a explosão de alegria que sente o eu lírico; na sua repetição, no verso que se inicia com “Pois chorando”, o salto intervalar é igualmente coerente, pois serve também para representar a dor. O desenho melódico de ambas as frases musicais é quase idêntico:

“O sol nascerá”, Ex. 1

Ré	
Dó#	
Dó	-rir -ran-
Si	eu -do eu
Lá#	
Lá	pre- vi
Sol#	
Sol	-ten- a per-
Fá#	
Fá	
Mi	-do -var a vi- mo- dade
Ré#	
Ré	-da -di-
Dó#	
Dó	A sor- le- Pois cho- -ci- -da
Si	

Uma segunda possibilidade de leitura é mantermos a interpretação do salto intervalar como sendo indicativo de alegria, mesmo no segundo verso, neste caso dando

a entender que os dissabores já não são mais sentidos pelo eu lírico, e que ele apenas se refere à tristeza que sentira para negá-la.

A segunda estrofe (“Fim da tempestade / O sol nascerá / Fim desta saudade / Hei de ter outro alguém para amar”) é construída sobre uma linha melódica que hesita em movimentos ascendentes e descendentes, como um eu lírico ainda cauteloso de apostar num novo amor, mas que finalmente se rende a uma nova paixão, o que é confirmado pela melodia ascendente e acelerada que acompanha o quarto verso de modo decidido, sem que haja espaço para dúvidas:

“O sol nascerá”, Ex. 2

Fá	
Mi	tem- -nas-
Ré#	
Ré	da -pes- sol -ce-
Dó#	
Dó	Fim -dade O -rá
Si	

“O sol nascerá”, Ex. 3

Dó	
Si	-mar
Lá#	
Lá	-guém -ra a-
Sol#	
Sol	ter -tro al- pa-
Fá#	ou-
Fá	
Mi	-sa
Ré#	
Ré	des- -sau-
Dó#	
Dó	Fim -dade Hei de
Si	

Motivado pelo *crescendo* deste trecho, que finaliza num Si agudo (que pede resolução no próximo Dó), o eu lírico retoma a estrofe inicial, explodindo uma oitava acima daquela em que tinha iniciado a canção. Com as energias recobradas pela esperança de um novo amor, ele é efusivamente acompanhado pelo coro. E é a partir

desse clímax que a canção vai aos poucos esvanecendo em *fade-out*, como um bloco carnavalesco cuja música alegre vai se perdendo na distância.

4.5.4 “Alegria” (Cartola)⁵¹

Alegria era o que faltava em mim
 Uma esperança vaga eu já encontrei
 Pelos carinhos que me faz, me deixa em paz
 Não te quero ver para nunca mais (Alegria)

Era o que faltava em mim
 Uma esperança vaga eu já encontrei
 Pelos carinhos que me faz, me deixa em paz
 Não te quero ver para nunca mais

Eu sei que teus beijos e abraços
 Tudo isso não passa de pura hipocrisia
 Já que tu não és sincera
 Eu vou te abandonar um dia (Alegria – gostou?)

Sobre esta canção, faremos apenas um breve comentário que serve bem para ilustrar a impropriedade de se cobrar de uma letra de canção as qualidades que buscamos num poema literário. Assim como “Gago apaixonado”, de Noel Rosa, “Alegria”, de Cartola, é uma canção cujo mérito reside muito mais em sua realização enquanto performance musical que nas qualidades da letra. No conjunto “letra – música”, as deficiências de um são compensadas pelas qualidades da outra, algo que não ocorre num poema.

Trata-se de um contagiante samba entoado em registro agudo (indicando, conforme Gabrielsson e Lindström, “energia”, “força”, “vigor”), em modo maior (idem, “felicidade”, “entusiasmo”) e acompanhado pela instrumentação típica de batucada e coro em uníssono, como num bom samba-enredo. Tampouco faltam os “chamados” do vocalista que, ao final da letra, provoca o coro a se juntar num retumbante refrão: “Alegria – gostou?”.

A letra, no entanto, é incoerente: o eu lírico diz ter encontrado alegria, mas os motivos arrolados o contradizem, uma vez que ele se encontra em situação de disjunção amorosa: “Pelos carinhos que me faz, me deixa em paz / Não te quero ver para nunca mais”. Até aí, poderíamos tentar enxergar uma lógica interna na letra por meio da liberdade que o eu lírico conquista ao deixar sua amante; o entrave para essa leitura é

⁵¹ Conferir, no CD anexo: pasta 1, faixa 22.

que os versos finais revelam que eles ainda estão juntos (apesar da “hipocrisia” e falta de sinceridade dela), e que o eu lírico não tem planos concretos de deixá-la (assim conquistando sua liberdade e, por conseguinte, sendo tomado pela “alegria” que expressa no plano musical). Ao contrário, ele se limita que a deixará “um dia”.

*

Tratemos agora das canções de fundo mais lírico escritas por Cartola, que provavelmente constituem algumas das obras-primas da canção popular brasileira – mas não forçosamente da poesia literária brasileira.

4.5.5 “As rosas não falam” (Cartola)⁵²

Bate outra vez
Com esperanças o meu coração
Pois já vai terminando o verão,
Enfim

Volto ao jardim
Com a certeza que devo chorar
Pois bem sei que não queres voltar
Para mim

Queixo-me às rosas,
Mas que bobagem
As rosas não falam
Simplesmente as rosas exalam
O perfume que roubam de ti, ai

Devias vir
Para ver os meus olhos tristonhos
E, quem sabe, sonhavas meus sonhos
Por fim

“As rosas não falam” é sem dúvida uma das canções obrigatórias no repertório da Música Popular Brasileira. O tema inicial, conhecidíssimo, descreve uma melodia circular (“Bate outra vez”), que segue em linha descendente, até o verso “Enfim”, numa assertiva tanto melódica quanto verbal:

“As rosas não falam”, Ex. 1

⁵² Conferir, no CD anexo: pasta 1, faixa 19.

Lá	
Sol#	
Sol	
Fá#	
Fá	Ba- vez -ran-
Mi	-tra -pe- -ças -ção
Ré#	
Ré	-te ou- Com es- o meu
Dó#	
Dó	
Si	
Lá#	-ra-
Lá	
Sol#	
Sol	co-

“As rosas não falam”, Ex. 2

Lá	
Sol#	
Sol	Vai
Fá#	
Fá	já ter- -rão
Mi	Pois -minan- En-
Ré#	
Ré	
Dó#	
Dó	
Si	ve-
Lá#	
Lá	-fim
Sol#	-do o
Sol	

A melodia da primeira estrofe (vale dizer, o tema, confirmando que estamos no terreno da *tematização*, de Tatit) é estilizada na segunda estrofe, como uma espécie de contracanto em registro mais agudo (modulação). O tema principal é rerepresentado em “Volto ao jardim”, ainda que seja uma variação do tema original; no verso seguinte, “Com a certeza que devo chorar”, existe uma bemolização (a nota executada é abaixada em, meio tom) na sílaba “de-” (de “devo”), o que gera um efeito melancólico:

“As rosas não falam”, Ex. 3

Lá	Vol- -dim -te-
Sol#	de- -rar
Sol	jar- cer- -za
Fá#	Cho-
Fá	-to ao Com a que -vo
Mi	

“As rosas não falam”, Ex. 4

Lá	
Sol#	Sei
Sol	Que- -tar
Fá#	bem que
Fá	vol- pa-
Mi	Pois não -res -ra
Ré#	
Ré	
Dó#	
Dó	
Si	
Lá#	
Lá	mim

No exemplo 4, o mesmo recurso de bemolização é empregado, sendo que agora meio tom mais baixo (no exemplo 3, a transição se dava de Lá para Sol#; no exemplo 4, de Sol# para Sol). Esta curva melódica descendente, gradual, configurando-se em desenhos circulares e intervalos discretos, parece sugerir que a tristeza do eu lírico pela disjunção amorosa está sob controle; no entanto, atente-se para o modo como ele canta semitonando (a nota não se firma, mas oscila ligeiramente em sustenidos e bemois), o que indica certa instabilidade emocional. E, como que comprovando esta hipótese, na palavra final do exemplo 4, que sintomaticamente o representa (“Mim”), temos uma descida melódica brusca: se até ali a melodia se sustentava entre Mi e Sol#, de forma alternada, no desfecho do verso ela desaba para um Lá, quatro tons mais grave.

Conforme já demonstrado exhaustivamente, um dos recursos mais utilizados na composição de canções parece ser este: a exposição de um tema inicial, e, quando da sua repetição, a alteração de algum elemento, como a altura melódica (mas que poderia ser também alguma modificação no arranjo, como a supressão, ou, o que é mais comum, a adição de algum novo instrumento). Com efeito, nesta canção, ao entrarmos na estrofe que se inicia com “Devias vir”, há o acréscimo de um pandeiro, o que torna a sonoridade geral da gravação mais “cheia”, o que em música é denominado de “adensamento”.

O refrão guarda a pérola poética da canção – e que lhe empresta o nome –, que só não chamamos de “chave de ouro” (no sentido parnasiano) porque não está

localizada no arremate. Trata-se, claro, dos versos “Queixo-me às rosas / Mas que bobagem, as rosas não falam / Simplesmente as rosas exalam / O perfume que roubam de ti, ai”, cantados num *crescendo* melódico que culmina na interjeição “ai”, entoada, como é conveniente, dolorosamente:

“As rosas não falam”, Ex. 5

Fá#				
Fá		ro-		falam
Mi		-gem as		não
Ré#				
Ré	Quei-	rosas	-ba-	-sas
Dó#				
Dó		às	bo-	
Si				
Lá#	-xo me		Que	
Lá				

“As rosas não falam”, Ex. 6

Lá					ai!...
Sol#		as ro-		-xalam	
Sol		-te		-fu-	rou- ti,
Fá#			e-	per-	-me
Fá		-men-			de
Mi		-ples-	-sas	O	que -bam
Ré#					
Ré	Sim-				
Dó#					

Dentro do clima geral de tristeza do eu lírico, causam-nos estranheza os primeiros versos – “Bate outra vez / Com esperanças o meu coração / Pois já vai terminando o verão / Enfim”. Afinal, se tomarmos o verão em seu caráter simbólico, de fase mais vigorosa da vida (em oposição a “outono” ou “inverno” da vida, isto é, a velhice; ou, neste caso, o verão como uma conjunção amorosa, tempo de ventura, etc.), não vemos por que o “coração” (eis mais um clichê romântico) do eu lírico deva bater com esperança. O estranhamento se acentua ao longo da letra, quando ele confirma o estado de disjunção amorosa. Os versos finais das estrofes (“Enfim”, “Para mim”, “Por fim”) não parecem muito inspirados, figurando ali mais por uma questão de fechamento da melodia do que por carregarem qualquer contribuição semântica maior à letra.

Interessante notar, também, que se por um lado a composição segue o modelo romântico, no sentido de que o amor correspondido é condição *sine qua non* para a

felicidade, o compositor se afasta desse modelo ao desmascarar o recurso romântico de conferir características humanas a paisagens. Assim, ele se flagra queixando-se às rosas, em atitude romântica, mas logo se censura, concluindo que “as rosas não falam”. Hesitando entre uma postura romântica e outra realista (no sentido lato), derrama-se no elogio da amada, alçada à condição de musa, comparada, com vantagem, às rosas: “Simplesmente as rosas exalam o perfume que roubam de ti”.

Na última estrofe, o compositor tende novamente à estética romântica em que o amante se coloca como vítima de um amor não-correspondido: “Devias vir / Para ver os meus olhos tristonhos / E quem sabe sonhavas meus sonhos / Por fim”, não sem reconhecer ser esta uma remota possibilidade, fato indicado pelos verbos no condicional (“devias”, “sonhavas” – um pretérito imperfeito aqui com força de futuro do pretérito, “sonharias”) ou pela expressão “quem sabe”.

4.5.6 “O mundo é um moinho” (Cartola)⁵³

Ainda é cedo amor
 Mal começaste a conhecer a vida
 Já anuncias a hora de partida
 Sem saber mesmo o rumo que irás tomar
 Preste atenção querida
 Embora eu saiba que estás resolvida
 Em cada esquina cai um pouco tua vida
 Em pouco tempo não serás mais o que és

Ouça-me bem, amor
 Preste atenção, o mundo é um moinho
 Vai triturar teus sonhos tão mesquinhos.
 Vai reduzir as ilusões a pó
 Preste atenção, querida
 De cada amor tu herdarás só o cinismo
 Quando notares estás à beira do abismo
 Abismo que cavastes com teus pés

Assim como “As rosas não falam”, “O mundo é um moinho” foi lançada no segundo disco individual de Cartola, em 1976, e, assim como aquela canção, é também um choro. Sendo o próprio nome deste gênero uma referência à interpretação lamuriosa dos instrumentos, há coerência entre letra e música.

⁵³ Conferir, no CD anexo: pasta 1, faixa 24.

Do ponto de vista do arranjo, não há muita alteração, uma vez que em ambas adotam o tradicional “regional” de choro composto por violão-base, violão de 7 cordas, cavaquinho, bandolim, pandeiro e, *last but not least*, flauta, que ganha destaque em ambas as gravações, ora reproduzindo a linha melódica da voz, ora acrescentando ornamentações ao longo da canção. No entanto, o andamento bem sincopado de “As rosas não falam” (como se o eu lírico já estivesse, no fundo, conformado que terá de seguir adiante sozinho), dá lugar, em “O mundo é um moinho”, a um andamento bem mais lento e arrastado.

A gravação se inicia com o tema principal sendo executado na flauta, o que confere singeleza à composição. Servindo de alicerce aos seus floreios em registro agudo, temos um violão dedilhado que já apresenta a estrutura harmônica principal da canção. Os cronistas da música popular anotam que esta canção foi escrita por Cartola para uma sobrinha que teria se iniciado na prostituição. Como não pretendemos embasar a análise em dados biográficos, limitemo-nos a dizer que o eu lírico se dirige em tom de paternal aconselhamento a um personagem feminino (“querida”, “resolvida”, “amor”), e que essa interpelação se dá de modo suave (e a flauta contribui para essa atmosfera de leveza), talvez uma estratégia do eu lírico para persuadir a sua interlocutora.

Assim como na canção “Acontece”, parece que a força de “O mundo é um moinho” reside em seu poder de concisão, e nisto ela se alinha à tradição da poesia literária. A boa imagem poética do mundo como sendo um “moinho” que “tritura” os sonhos perde em força pela utilização de um lugar-comum: “Vai reduzir as ilusões a pó”. Parece confirmar-se a hipótese de Carl Belz, comentada anteriormente, de que o compositor popular ou semi-erudito não tem pleno domínio dos recursos que tem à sua disposição, e principalmente do efeito final, de modo que é comum encontrarmos boas soluções poéticas ao lado de clichês que acabam comprometendo o resultado final (no caso de Cartola, já apontamos o verso “E nosso ninho de amor está vazio”, na canção “Acontece”).

Assim como em outras canções, as estrofes, quando lidas na página, parecem ter sido forjadas na mesma forma, e somente quando ouvimos a canção percebemos que há soluções melódicas distintas, enriquecendo o conjunto da canção. É o que ocorre em “O mundo é um moinho”: formada por duas estrofes de estrutura muito semelhante

enquanto texto escrito, essas partes assumem contornos melódicos bem diferenciados quando ouvidas. A primeira servirá de introdução e de preparação para a segunda, esta sem dúvida o núcleo da canção, não apenas pela presença do verso que lhe empresta nome, mas pelo desenho melódico ascendente da voz, que atinge ali seu clímax. Esse pico é não apenas melódico (tom mais agudo) como dinâmico (ou seja, onde as notas são enunciadas com mais volume e intensidade), corroborando o tom de advertência do eu lírico nos versos “Ouça-me bem, amor” (ainda que suavizado pelo vocativo, “amor”). Do que foi comentado, podemos então inferir que o que parecem estrofes de igual força, quando lidas, convertem-se em estrofe + refrão (ou seja, partes funcionalmente distintas no conjunto da canção), quando entra em cena o acompanhamento musical, revelando-nos novos sentidos interpretativos:

“O mundo é um moinho”, Ex. 1

Ré	
Dó#	Ou- -i-
Dó	
Si	-ça- -ten-
Lá#	
Lá	-me bem, -te a- -ção mun-
Sol#	Pres- O -do é -nho
Sol	
Fá#	um
Fá	
Mi	mo-
Ré#	Amor
Ré	

“O mundo é um moinho”, Ex. 2

Dó	
Si	-qui-
Lá#	
Lá	-tu- teus
Sol#	tri- -rar so-
Sol	
Fá#	Vai -nhos -nhos -du-
Fá	
Mi	tão mes- re- -zir i- pó
Ré#	
Ré	Vai as -lu- a
Dó#	-sões
Dó	
Si	
Lá#	
Lá	

Nos versos finais, em tom grave – tanto semântica como musicalmente –, o eu lírico alude a um “abismo” (metaforicamente, tristeza, infelicidade), cavado pela própria vontade da interlocutora, e coerentemente a melodia descreve uma curva descendente, de efeito assertivo:

“O mundo é um moinho”, Ex. 3

Ré	
Dó#	Pres- -nis-
Dó	
Si	-te a- -da a- -da-
Lá#	
Lá	-tenção, ca- -mor her- -rás
Sol#	De tu só -mo
Sol	
Fá#	o
Fá	
Mi	ci-
Ré#	Querida
Ré	

“O mundo é um moinho”, Ex. 4

Dó	
Si	-bis-
Lá#	
Lá	no- à
Sol#	-do -tares -tás bei-
Sol	
Fá#	Quan- es- -ra -mo A-
Fá	
Mi	do -bis- que
Ré#	
Ré	a- -mo ca-
Dó#	-vas-
Dó	
Si	-te
Lá#	
Lá	com pés
Sol#	teus
Sol	

Poemas de Cartola

Ao final da biografia *Cartola, os tempos idos*, de Marília Barboza, há um apêndice em que constam algumas letras, inclusive para as quais a melodia se perdeu, e alguns poemas que Cartola escreveu, com a intenção de que fossem lidos como tais, isto é, sem serem musicados. Ao todo são oito poemas – um número bem modesto, haja

vista a quantidade bem superior de canções escritas por ele, e que talvez revelem sua falta de intimidade com esse gênero, o poema literário.

Confirmando nossa hipótese de que o poeta e o cancionista detêm habilidades distintas, os poemas de Cartola ou se assemelham muito às suas letras de canção (e podemos nitidamente imaginar esses poemas sendo cantados, ou seja, prestam-se mais à função de letras), ou então são exercícios de escrita poética em que o autor tenta se utilizar de alguns procedimentos literários sem de fato absorvê-los. Nos poemas “O meu pedido” e “Mangueira”, por exemplo, tenta se aproximar da concisão; no primeiro, há um certo tom de chiste que encontramos em Oswald de Andrade, ou no poema de Bandeira que termina com o verso “Vida, noves fora, nada”. De resto, a consciência do fazer poético, por meio da metalinguagem, fazem-nos pensar mais uma vez nas considerações de Carl Belz sobre esse suposto controle do efeito estético que o autor erudito detém, *vis-à-vis* do artista popular:

“O meu pedido”

Bem vês que atendi o teu pedido
E assim forçou-me a fazer
Outro agora
Depois que leres, gostes
Ou não gostes
Por favor, rasga e põe fora.

(CARTOLA *apud* BARBOZA, 2003, p. 356)

O segundo poema mencionado, “Mangueira”, retrata a sua comunidade de modo idealizado, na mesma esteira do romantismo tardio que vimos, por exemplo, em “Alvorada”:

“Mangueira”

Quando à tarde
O sol descamba
Vem a lua pro terreiro
Lua em forma de pandeiro
Ritmando prateada
Mais distantes as estrelas
Pequeninas, quase nada
Tem-se a impressão que Mangueira
Seja um conto de fada.

(CARTOLA *apud* BARBOZA, 2003, p. 359)

Fica-se com a impressão de que poderia ser uma letra de canção, com a única ressalva de que, dada a pouca extensão da peça, a letra teria de ser repetida várias vezes para se atingir uma duração razoável (entre 2 e 3 minutos, que é uma espécie de padrão da canção popular). Pode-se concluir, então, que Cartola entende a concisão como sendo uma característica que conferiria uma identidade mais literária à letra de canção.

Ainda no plano da forma, destacamos o verso “Ritmando prateada”, pela concisão; ou a menção às estrelas, distantes, como sendo “quase nada”, gerando uma bela imagem poética. A distribuição dos versos poderia ter sido um pouco diferente, uma vez que vários deles são em redondilha maior, com exceção dos dois primeiros e do verso “Tem-se a impressão que Mangueira”; pela incidência de verbos isométricos, fica claro que Cartola não pretendia aí escrever em versos brancos, e bastaria juntar os versos 1 e 2, assim como fazer pequena supressão ao outro, para que o poema tivesse uniformidade métrica. Talvez isso revele pouca intimidade com o ofício do verso, que parafraseando Bilac, faz o poeta “sofrer” e “suar”. De qualquer modo, Cartola parece ter se preocupado em “engastar o rubi”, a que se refere o poeta parnasiano, no verso final, em chave de ouro: “Tem-se a impressão que Mangueira / *Seja um conto de fada*”.

Encerramos nossos comentários transcrevendo o poema “O teu pedido”, de Cartola. Dedicado à jovem Esther Serdreira (que lemos no acróstico). Aqui Cartola revela mais uma vez seu desconforto com a questão “arte erudita” *versus* “arte popular”, considerando o samba como uma manifestação menor:

Em sonho fiz teu samba
coisa louca
Senti tamanha emoção em mim
Terminou rolando de boca em boca
Humilhado em gafieiras e botequins
E para tal não acontecer
Resolvi teu samba não escrever

Sabendo que és moça e
bem prendada
E de família pobre mas honesta
Resolvi quebrar cabeça em
algumas quadras
Dando-te depois de prontas estas
Eu sei que são bem pobres
as minhas rimas
Infeliz de mim tivesse mais cultivado
Rasgaria por completo estas rimas
A ti escreveria um grande livro.

(CARTOLA *apud* BARBOZA, 2003, p. 357)

* * *

5 CONCLUSÃO

Ao analisarmos o cenário da música popular ocidental – não apenas a brasileira, mas em seu sentido lato – nos dias de hoje, percebemos que ela é fundamentalmente calcada na música afro-americana nascida principalmente nos Estados Unidos e no Brasil, recebendo algumas outras contribuições isoladas (como no caso da música caribenha). A linguagem musical resultante da fusão do sistema harmônico-melódico europeu com a moldura rítmica de base africana se tornou uma espécie de *língua franca*, e gêneros como *jazz*, *blues*, *soul* e *rock* (aí inclusas todas as suas derivações), *reggae*, *salsa*, *rumba*, *samba* ou *choro* constituem a base do que conhecemos hoje por música popular.

Nesse contexto, a Música Popular Brasileira é, sem nenhum favor, uma das mais expressivas do mundo, e se seu alcance não se faz ainda maior, isto talvez se deva à pouca penetração da língua portuguesa no cenário global. Sabe-se, por exemplo, da tentativa dos produtores musicais de lançar Elis Regina como cantora internacional, nos anos 60-70, projeto que teria encontrado resistência não do mercado, mas dela própria. O caso de Tom Jobim, que morou em Los Angeles na década de 60 e gravou um disco antológico com Frank Sinatra, tendo se tornado um dos compositores mais gravados do mundo (com “Garota de Ipanema”) mostra que não se trata de mera especulação. Confirma a hipótese o fato de as milhares de regravações de “Garota de Ipanema”, que se multiplicaram mundo afora, serem ou cantadas em inglês (como em “The Girl from Ipanema”, com Sinatra) ou versões instrumentais.

Mas, independentemente das limitações, digamos, mercadológicas do seu idioma original, a Música Popular Brasileira segue sendo apreciada em todas as latitudes, dos Estados Unidos, tomados de assalto pela bossa nova, em 1962 (Carnegie Hall), ao Japão, onde temos notícia de uma legião de fãs do Clube da Esquina (e onde a bossa nova é também idolatrada, haja vista, por exemplo, o CD ao vivo de João Gilberto em Tóquio)⁵⁴.

Em se tratando da MPB pré-bossa nova, sua circulação é mais restrita, dado o próprio distanciamento cronológico e relativa escassez de material, mas nesse sentido os

⁵⁴ Uma nota pessoal sobre este assunto: sendo violonista, postei, há alguns anos, uma resenha crítica sobre o modelo Tárrega, fabricado pela Di Giorgio, o mesmo utilizado por João Gilberto. Passado algum tempo, recebo uma mensagem de um leitor japonês, dizendo-se fã desse compositor e perguntando-me como faria para conseguir importar um desses instrumentos. Coloquei-o em contato com a Di Giorgio, e eis que alguns meses depois, o sr. Ippei me envia uma foto, orgulhosamente empunhando seu novo violão.

blogs e sites de compartilhamento da Internet têm realizado um louvável trabalho de recuperação de fontes e divulgação. Blogs como “Um que tenha”, “Cápsula da Cultura”, “Poeira e música” e “Abracadabra – LPs do Brasil”, entre outros, digitalizam antigos discos de vinil, disponibilizando-os a outros aficionados. As comunidades de admiradores da música popular se multiplicam, e pouco a pouco artistas como Noel Rosa, Francisco Alves ou Mário Reis vão sendo resgatados pela e para as novas gerações.

Também as editoras perceberam a importância histórica e o potencial comercial de se publicar sobre a nossa música popular. De vinte e cinco anos para cá, houve uma explosão de títulos, que abrangem desde o relançamento dos livros de José Ramos Tinhorão, antes esgotados e/ou de difícil acesso, à publicação de biografias hoje já clássicas, como a de Noel Rosa, por Máximo e Didier⁵⁵, passando por uma série de biografias e estudos sobre cancionistas como Ary Barroso, Pixinguinha e Nara Leão (pelo jornalista Sérgio Cabral), Tom Jobim (uma biografia pelo mesmo Sérgio Cabral, outra por sua irmã, Helena Jobim), Anacleto de Medeiros e Joaquim Callado (por André Diniz), Luiz Gonzaga e Baden Powell (Dominique Dreyfus), Mário Reis (Luiz Antônio Giron), Orlando Silva (Jorge Aguiar), Jackson do Pandeiro (Fernando Moura e Antônio Vicente), Carmen Miranda (Ruy Castro), Elis Regina (Regina Echeverria), além de outros livros que se ocupam de gêneros no seu todo, como a bossa nova (*Chega de saudade* e *A onda que se ergueu no mar*, de Ruy Castro), a canção de protesto (*A Era dos Festivais*, Zuzi Homem de Melo), o tropicalismo (*Tropicália – alegoria, alegria*, de Celso Favaretto, e *Tropicália – A história de uma revolução musical*, de Carlos Calado), o choro (*Choro: do quintal ao municipal*, de Henrique Cazes e *Almanaque do Choro*, de André Diniz), o samba (*Feitiço Decente*, de Carlos Sandroni, *O mistério do samba*, de Hermano Vianna, *Almanaque do samba*, de André Diniz, *Nosso Sinhô do Samba*, de Edigar de Alencar), a modinha (*A modinha e o lundu no século XVIII*, de Mozart de Araújo), a música caipira de raiz (*Música caipira: da roça ao rodeio*, de Rosa Nepomuceno), dentre vários outros.

Além disso, vários boxes de CDs foram lançados nos últimos anos, resgatando as obras (às vezes completas, ou quase) de artistas como Francisco Alves, Orlando Silva ou Carmen Miranda; neste particular, destaca-se o lançamento da obra completa de Noel Rosa, *Noel Pela Primeira Vez*, com todos os 229 fonogramas deixados pelo

⁵⁵ Aliás, esgotada. Em 2010, celebraremos o centenário de nascimento de Noel. Seria uma ótima oportunidade para que se relançasse esse título.

artista, assim como a caixa *Memórias Musicais da Casa Edison*, verdadeiro trabalho de arqueólogo levado a termo pela gravadora Biscoito Fino, do Rio de Janeiro.

Mas até aí estamos na esfera do jornalismo e do mercado fonográfico. A entrada da música popular no círculo de interesses da academia, principalmente na área de Letras, deu-se, como vimos, aos poucos. No caso brasileiro, iniciou-se ainda nos anos 60, com o cronista de primeiríssima hora Augusto de Campos, escrevendo sobre a bossa nova e o tropicalismo e, na sua condição de poeta e tradutor já consagrado, legitimando essas manifestações. Ganhou impulso nos anos de 1970: à medida que o cenário ditatorial ia dando mostras de esgotamento, pesquisadores como Affonso Romano de Sant'Anna e Heloísa Buarque de Hollanda dedicaram-se a manifestações como a Poesia Marginal e, daí, o salto para a MPB, neste momento igualmente contestatória, seria um desdobramento natural. Ainda nessa década surgiriam os primeiros trabalhos sobre compositores populares, como Chico Buarque de Holanda (*A poética de Chico Buarque*, de Anazildo Vasconcelos da Silva, ainda em 1974), e muitos outros se seguiriam.

No entanto, sendo um campo novo de investigação, a música popular ainda teria de encontrar (i) uma metodologia adequada ao seu objeto e (ii) um espaço próprio de circulação. Alguns estudiosos perceberam a necessidade de se forjar uma metodologia que contemplasse os dois elementos da canção, nomeadamente letra e música, que ao mesmo tempo que haurissem algumas contribuições da análise musicológica e da análise literária tradicionais respeitassem a especificidade de seu objeto. O sociólogo Simon Frith, ainda no início dos anos 80, começou a publicar artigos e livros debruçando-se sobre a questão da música popular e tocando, ainda que de viés, na questão metodológica. Philip Tagg, pela mesma época, começa a elaborar seu conceito de musema (e análise musemática), o que já representou um grande salto em termos de se definir um modelo analítico próprio para a canção. Paralelamente, outros sociólogos e até psicólogos debruçaram-se sobre a canção popular, discutindo-a e propondo modelos de análise.

O Brasil, como se viu, berço de uma das tradições mais fortes do planeta em música popular, não demorou muito a dar sua contribuição, quando em 1986 Luiz Tatit publica seu pequeno volume *A Canção*, expondo o alicerce de suas formulações: ali já apresentava sua noção de “eficácia” da canção, seu modelo tripartite entre figurativização, tematização e passionalização e seu gráfico de linha melódica, facilitando, aos não iniciados nos conservatórios, o acesso à lógica da melodia. Ao

longo dos anos, Tatit aprofundaria suas reflexões, tornando-se hoje referência obrigatória sobre o assunto.

No que tange à área de estudos de literatura, detectamos o hábito de se “selecionar” somente aquilo que servia aos seus propósitos, isto é, canções cujas letras contivessem carga poética e procedimentos próprios da poesia de tradição literária. Mas esse critério gerava dois problemas: (i) a exclusão de uma enorme gama de compositores populares cujos textos (letras) não se prestavam a uma análise nos moldes literários, aí incluídos “gigantes” da canção popular, como Cartola; e (ii) mesmo no caso dos autores cujas letras tinham força como poemas, seria mesmo o melhor caminho (ou o único) ignorar por completo o acompanhamento musical e analisar apenas o texto (o que revelaria, ademais, uma limitação do analista em termos de apreciação musical)?

Essa indefinição gerou problemas, no sentido de se fazer avaliações muito desiguais de uma mesma obra. O caso de Domingos Caldas Barbosa, visto no capítulo 4.1, é exemplar. Figura central para o desenvolvimento da música *popular* brasileira – aliás, espécie de marco-fundador, por seu papel como difusor da modinha e do lundu –, ele é simplesmente ignorado no rol dos compositores eruditos. Quanto à literatura, as opiniões divergem violentamente: enquanto alguns historiadores lhe reconhecem a espontaneidade de composição, característica dos trópicos, outros lhe dirigem ataques veementes, como José Veríssimo, para o qual Caldas Barbosa “não tem nenhuma superioridade”.

Com essas questões em mente lançamo-nos à tarefa de elaborar esta tese. Como dissemos, a música popular é um objeto relativamente recente. Do modo como a entendemos, isto é, diferenciada da música folclórica, a música popular é aquela que se inscreve com a multiplicação dos centros urbanos no século XIX, e que se consolida definitivamente com o advento do som gravado e do rádio, este já na década de 1920. Como campo de estudos acadêmicos, a música popular é ainda mais recente; excetuando-se alguns estudos esparsos anteriores à década de 60, ela tem sido realmente discutida de 30, 35 anos para cá. Sendo assim, é natural que ainda estejamos em busca de uma metodologia que lhe seja adequada. Neste sentido, esperamos que os modelos expostos no capítulo 3 desta tese tenham fornecido ao leitor uma ideia daquilo que se vem produzindo.

A seleção dos cancionistas analisados neste trabalho obedeceu a dois critérios: primeiramente, sendo o nosso interesse deslindar questões oriundas do mal-entendido

acerca da posição ocupada pela canção no campo dos estudos literários, teríamos de eleger artistas que de alguma forma tivessem circulado em ambas as esferas, ou cuja produção tivesse sido discutida nesses dois domínios. O segundo critério é que, como pretendíamos perceber de forma panorâmica como vem sendo apreendida a produção de nossa música popular, havia que se adotar uma perspectiva diacrônica. Nesse sentido, selecionamos Caldas Barbosa como marco inicial de nossa discussão, situado no século XVIII; Laurindo Rabelo e Catulo da Paixão Cearense trariam esse debate para o século XIX; e encerraríamos nossas considerações com dois cancionistas do século XX, Noel Rosa e Angenor de Oliveira, o Cartola.

O fato de os dois últimos se inscreverem na era do registro fonográfico e de suas obras estarem disponíveis no mercado (embora não seja *tão* acessível, no caso de Noel Rosa), enquanto que os demais cancionistas em tela se situam em época anterior, pode talvez ter resultado num tratamento desigual, em termos de extensão, dos capítulos dedicados a cada um desses compositores populares. Mesmo tentando manter um equilíbrio, neste sentido, a dificuldade de acesso, por exemplo, à obra musical de Laurindo Rabelo pode ter dado a impressão de que não nos lançamos às suas modinhas com o mesmo interesse com que analisamos os sambas de Noel e de Cartola. Se houve divergência na extensão dos capítulos, dando a entender maior afinidade do analista com este ou aquele autor, queremos aqui desfazer o equívoco: trata-se apenas da maior ou menor disponibilidade ao material gravado.

Até aqui falamos dos autores e metodologias aplicadas à canção. Sobre o segundo elemento apontado no início dessas considerações finais, tal seja o de um espaço de discussão adequado à canção, algumas conquistas já estão sendo feitas. Evidentemente que é louvável vermos o crescente interesse de estudantes de História (só para dar um exemplo), pela nossa música popular. Os trabalhos de mestrado e doutorado de Luiz Henrique Assis Garcia sobre o Clube da Esquina são um testemunho desse interesse⁵⁶.

Mas há que se pensar num espaço de circulação próprio da canção, como, por exemplo, os cursos de graduação em Música Popular que já são ofertados (sintomaticamente) pela University of Liverpool (que há muitos anos fundou o IPM –

⁵⁶ Tese de doutoramento: “Na esquina do mundo: trocas culturais na música popular brasileira através da obra do Clube da Esquina (1960-1980)” (Ano de obtenção: 2007); Dissertação de Mestrado: “Coisas que ficaram muito tempo por dizer: o Clube da Esquina como formação cultural” (Ano de obtenção: 2000). Ambos os trabalhos foram orientados pela Profa. Dra. Regina Helena Alves da Silva e defendidos no Programa de Pós-Graduação em História, FAFICH, UFMG.

Institute of Popular Music), e que foi secundada pela Liverpool Hope Univeristy College em anos recentes.

Neste sentido, já enxergamos algum progresso na fundação da “rama” latinoamericana da IASPM – *International Association for the Study of Popular Music*, cujo vice-presidente, Prof. Dr. Adalberto Paranhos, compõe o quadro docente da UFU (Universidade Federal de Uberlândia). Além disso, algumas instituições, como a UFF (Universidade Federal Fluminense), em especial na figura da Profa. Dra. Martha Ulhôa, têm se destacado ao colocar a música popular em circulação, organizando congressos sobre a “palavra cantada”. *Last but not least*, a UNIRIO já conta com uma habilitação em Música Popular Brasileira no curso de graduação em Música.

Pelos exemplos arrolados, resta pouca dúvida de que a música popular seja um terreno interdisciplinar, sendo um campo em expansão. No que diz respeito ao quinhão dos estudos literários no debate sobre a canção, fica o nosso desejo sincero de que esta tese tenha contribuído, ainda que modestamente, para essa discussão.

*

REFERÊNCIAS

- ABREU, Casimiro de. *Literatura comentada*: Casimiro de Abreu. Seleção de textos, notas, estudos bibliográfico, histórico e crítico e exercícios por Ilka Laurito. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- AGUIAR, Melânia Silva de. Caldas Barbosa. In: CASTRO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. v. 1. Lisboa: Alfa, 1999, p. 294-303.
- ALBIM, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- AMORA, Antônio Soares. Neoclassicismo, Arcadismo e Rococó. In: COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. V.2. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1986.
- ANTELO, Raúl et al. (Org.). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Anais. Florianópolis: Abralic/Letras Contemporâneas, 1998, p. 11-23.
- ARAÚJO, Mozart de. *A modinha e o lundu no século XVIII*. São Paulo: Ricordi, 1963.
- AZEVEDO, Álvares de. *Literatura comentada*: Álvares de Azevedo. Seleção de textos, notas, estudos bibliográfico, histórico e crítico e exercícios por Bárbara Heller, Luís Percival Leme de Brito, Marisa Philbert Lajolo. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- BARBOSA, Domingos Caldas. *Viola de Lereno*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944.
- BARBOSA, Orestes. *Chão de estrelas*: poesias escolhidas. [S.l.]: J. Ozon, 1965.
- BARBOSA, Orestes. *Nova História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. 1 disco: 33 $\frac{1}{3}$ RPM, microsulco, estéreo. HMPB-39.
- BARBOZA, Marília Trindade; OLIVEIRA FILHO, Arthur de. *Cartola, os tempos idos*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.
- BELZ, Carl. *The story of rock*. Harper: New York, 1973.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BRAYNER, Sônia. *A poesia no Brasil: das origens até 1920*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. 5.ed. V. 1. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.
- CAPELLA BRASÍLICA. *Modinhas*: música brasileira e portuguesa de salão dos séculos XVIII e XIX. Belo Horizonte: Prefeitura de Belo Horizonte / Lei Estadual de Incentivo à Cultura / Frisa Produtora / Classic Hotel / Hospital Santa Lúcia, [s.d.]. 1 CD (46:25 min.): digital, estéreo.
- CARTOLA. *Cartola*. Rio de Janeiro: Discos Marcus Pereira / EMI / Copacabana, 1974. 1 CD: digital, estéreo.
- CARTOLA. *Cartola*. Rio de Janeiro: Discos Marcus Pereira / EMI / Copacabana, 1976. 1 CD: digital, estéreo.
- CARVALHO, Castelar de, ARAUJO, Antonio Martins de. *Noel Rosa*: língua e estilo. Rio de Janeiro: Thex Editora, 1999.
- CARVALHO, Ronald. *Pequena História da Literatura Brasileira*. 10.ed. Rio de Janeiro: Briguier & Cia., 1955.
- CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade*. V. I. São Paulo: Edusp, 1999.
- CASTRO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. v. 1. Lisboa: Alfa, 1999.
- CEARENSE, Catulo da Paixão. *Modinhas*. [S.l.]: Fermata, 1972.

- CELESTINO, Vicente. *In Memoriam*. Rio de Janeiro: Sony/BMG, 1993. 1 CD (47:14 min.): digital, estéreo.
- COLLEGIUM MUSICUM DE MINAS. *Ninguém morra de ciúmes*. Belo Horizonte: Prefeitura de Belo Horizonte / Lei Estadual de Incentivo à Cultura / Universidade do Estado de Minas Gerais / Localiza – Rent a Car, 1997. 1 CD (43:29 min.): digital, estéreo.
- COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. V.2. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1986.
- DONGA (Ernesto dos Santos) et al. *Nova História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. 1 disco: 33 $\frac{1}{3}$ RPM, microsulco, estéreo. HMPB-36.
- FRANÇA, Eurico Nogueira. *Música do Brasil: fatos, figuras e obras*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.
- FRANCHETTI, Paulo Elias Allane, PECORA, Antônio Alcyr Bernardez. (Orgs.) *Caetano Veloso: literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1981.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estructura de la lírica moderna: de Baudelaire hasta nuestros días*. Trad. Joan Petit. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- FRITH, Simon. *Performing Rites: on the value of popular music*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1996.
- FRITH, Simon. *Sound effects*. [S.l.]: Pantheon, 1981.
- FRITH, Simon. *Music for pleasure: essays in the sociology of pop*. New York: Routledge, 1988.
- FRITH, Simon, GOODWIN, Andrew (eds.). *On Record: rock, pop and the written word*. New York: Pantheon Books, 1990.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *26 Poetas Hoje*. Rio de Janeiro: Labor, 1976.
- JOÃO ANTONIO (Org.). *Noel Rosa: literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- LIMA, Edílson de (Org.). *As Modinhas do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2001.
- MAMMÌ, Lorenzo, NESTROVSKI, Arthur, TATIT, Luiz. *Três canções de Tom Jobim*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- MARCONDES, Marcos Antonio (ed.). *Enciclopédia da Música Brasileira: Popular, Erudita e Folclórica*. 3.ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 2003.
- MARIZ, Vasco. *A canção popular brasileira*. 6.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.
- MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 6.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- MARIZ, Vasco. *A música clássica brasileira*. Rio de Janeiro: Andréa Jakobson Estúdio, 2002.
- MÁXIMO, João, DIDIER, Carlos. *Noel Rosa – uma biografia*. Brasília: LGE / UnB, 1990.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. [S.l.]: Open University Press, 1990.
- MIDDLETON, Richard. *Reading pop: approaches to textual analysis in popular music*. Oxford: OUP, 2003.
- MOBY, Alberto. *Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura*. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. 9.ed. São Paulo: Cultrix, 1984.
- MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira: origens, Barroco, Arcadismo*. São Paulo: Cultrix, 1985.

- NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música popular*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- NASCENTES, Antenor (Org.). *Poesias completas de Laurindo Rabelo*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].
- NEVES, Cândido das; CEARENSE, Catulo da Paixão. *Nova História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. 1 disco: 33 $\frac{1}{3}$ RPM, microsulco, estéreo. 60369310 HMPB-42.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música*. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Debates, 278).
- PATTINSON, Robert. *The Triumph of Vulgarity: Rock Music in the Mirror of Romanticism*. Oxford: OUP, 1987.
- RODRIGUES, Nelson Antônio Dutra. *Estilos literários e letras de música popular*. [S.l.]: Arte & Ciência, 2003.
- ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. 7.ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1980.
- ROMERO, Sílvio. *Cantos populares do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.
- RONCARI, Luiz. *Literatura Brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2002.
- ROSA, Noel. *Noel pela primeira vez: 229 gravações de Noel Rosa em suas versões originais*. Rio de Janeiro: Velas / FUNARTE, [s.d.]. Caixa com 14 CDs: digital, estéreo.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Do Barroco ao Modernismo: estudos de poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos & Científicos, 1979, p. 31-54.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. 4.ed. São Paulo: Landmark, 2004.
- SANTIAGO, Silviano. Democratização no Brasil – 1979-1981 (Cultura versus Arte). In: ANTELO, Raúl et al. (Org.). *Declínio da arte, ascensão da cultura. Anais*. Florianópolis: Abralic/Letras Contemporâneas, 1998, p. 11-23.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *A poética de Chico Buarque: a expressão subjetiva como fundamento da significação*. Rio de Janeiro: Sophos, 1974.
- SOARES, Paulo Sérgio Malheiros. *Músico, doce músico*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira: seus fundamentos econômicos*. 4.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1997.
- TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997.
- TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1994.
- TATIT, Luiz. *A canção*. São Paulo: Atual, 1986.
- TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 2002.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- TATIT, Luiz. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- TAVARES, Hênio. *Teoria Literária*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- TINHORÃO, José Ramos. *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Vozes, 1978.

- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. 3.ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro: vol. I – Séculos XVIII e XIX*. 2.ed. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro: vol. II – Século XX (1ª Parte)*. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro: vol. III – Século XX (2ª Parte)*. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- TINHORÃO, José Ramos. *O rasga: uma dança negro-portuguesa*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular: temas e questões*. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- TINHORÃO, José Ramos. *As festas no Brasil colonial*. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: JZE, 2000.
- ULHÔA, Marta Tupinambá. A análise da música brasileira popular. In: *Cadernos de Colóquio*, p. 61-68. Disponível em: <www.tagg.org>. Acesso em 26 set. 2008.
- VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira – de Bento Teixeira a Machado de Assis*. 4.ed. Brasília: Ed. da UnB, 1981.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: JZE, 2002.
- WELLEK, René, WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. 3.ed. [S.l.]: Publicações Europa-América, 1976.

OBRAS CONSULTADAS

- ADORNO, Theodor W. *Essays on Music*. Trad. Susan H. Gillespie. Berkeley: University of California, 2002.
- ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. Trad. Luiz João Baraúna. In: *Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 165-191.
- ADORNO, Theodor W. Lírica e sociedade. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. In: *Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 193-208.
- ADORNO, Theodor W. Idéias para a sociologia da música. Trad. Roberto Schwarz. In: *Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 259-268.
- ADORNO, Theodor W. On popular music. In: FRITH, Simon, GOODWIN, Andrew (eds.). *On Record: rock, pop and the written word*. New York: Pantheon Books, 1990, p. 301-314.
- ALVES, Castro. *Literatura comentada: Castro Alves*. Seleção de textos, notas, estudos bibliográfico, histórico e crítico e exercícios por Marisa Lajolo e Samira Campedelli. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- AMORA, Antônio Soares. *Introdução à Teoria da Literatura*. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1973.
- ANDRADE, Mario de. *Missão de pesquisas folclóricas – 1938*. São Paulo: SESC-SP / Secretaria de Cultura da Prefeitura de São Paulo / Centro Cultural São Paulo, 2006. Caixa com 6 CDs: digital, estéreo.
- ANDRADE, Mario de. *Música, doce música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
- ANDRADE, Mario de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1991.
- ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

- ANTUNES, Murilo. *O Gavião e a Serpente*. Belo Horizonte: Ed. do Autor, 1978.
- ARISTÓTELES. *Arte poética*. 3.ed. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1992.
- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BENNETT, Roy. *Elementos básicos da música*. Trad. Maria Teresa de Resende Costa. Rio de Janeiro: JZE, 1998.
- BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. *Bocage*. São Paulo: Abril Educação, 1980 (“Literatura Comentada”).
- BOLLE, Adélia Bezerra de Meneses.(Org.) *Chico Buarque: literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1980.
- BRACKETT, David. *Interpreting popular music*. Cambridge (Mass.): Cambridge, 1995.
- CARMO JÚNIOR, José Roberto do. *Da voz aos instrumentos musicais: um estudo semiótico*. São Paulo: Annablume, 2005.
- CESAR, Ligia Vieira. *Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque*. São Carlos: Ed. da UFSCar / São Paulo: Estação Liberdade, 1993.
- COVACH, John, BOONE, Graeme M. *Understanding rock: essays in musical analysis*. Oxford: OUP, 1997.
- DAGHLIAN, Carlos (org.) *Poesia e música*. São Paulo: Perspectiva, 1985. (Debates, 195)
- DE CARLI, Ana Mery Sehbe, RAMOS, Flávia Brocchetto. *Palavra prima: as faces de Chico Buarque*. Caxias do Sul: EDUCS, 2006.
- DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 4.ed. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- FOWLIE, Wallace. *Rimbaud e Jim Morrison: os poetas rebeldes*. Trad. Alexandre Feitosa Rosas. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.
- GÓES, Fred de. (Org.) *Gilberto Gil: literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- GONÇALVES, Elsa. *A lírica galego-portuguesa*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1983.
- HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*. 2.ed. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1992.
- HOLST, Imogen. *ABC da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. 2.ed. Porto Alegre: Movimento, 1977.
- KRAMER, Lawrence. *Musical meaning: toward a critical history*. [S.l.]: University of California Press, 2001.
- LIMA, Luiz Costa. (Org.) *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.
- LINS, Thelmo, COSSE, Wagner. *Cânticos: poemas de Cecília Meireles musicados por Fátima Guedes*. Belo Horizonte: Prefeitura de Belo Horizonte (Lei Estadual de Incentivo à Cultura) / MSA, 2006. 1 CD (54:25 min.): digital, estéreo.
- MAGNANI, Sérgio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1996.
- MEDAGLIA, Júlio. *Música impopular*. São Paulo: Global, 1988.

- MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. 3.ed. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982.
- MEYER, Leonard. *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.
- MOTHA, Renato, LOBATO, Patrícia. *Dois em Pessoa: 24 poemas de Fernando Pessoa musicados por Renato Motha e Patrícia Lobato*. Belo Horizonte: Prefeitura de Belo Horizonte (Lei Estadual de Incentivo à Cultura) / Banco Mercantil do Brasil, [s.d.]. 2 CDs (48:46 min; 47:25 min.): digital, estéreo.
- MÚSICA ANTIGA DA UFF / NÚCLEO DE ESTUDOS GALEGOS DA UFF. *Cânticos de amor e louvor* (Cantigas de Amigo de Martin Codax / Cantigas de Santa Maria de Alfonso X). Rio de Janeiro: UFF, 1996. 1 CD (42:08 min.): digital, estéreo.
- MÚSICA ANTIGA DA UFF. *Lope de Vega: poesias cantadas*. Rio de Janeiro: UFF, 1994. 1 CD (48:01 min.): digital, estéreo.
- MÚSICA ANTIGA DA UFF. *Medievo-Nordeste: cantigas e romances*. Rio de Janeiro: UFF, 2004. 1 CD (53:54 min.): digital, estéreo.
- NATTIEZ, Jean-Jacques et al. *Semiologia da música*. Trad. Mário Vieira de Carvalho. Lisboa: Vega, [s.d.].
- NEGUS, Keith. *Popular Music in Theory – An Introduction*. Middletown: Wesleyan University Press, 1996.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de et al. *Literatura e música*. São Paulo: SENAC / Itaú Cultural, 2003.
- PERRONE, Charles. *Letras e letras da MPB*. Rio de Janeiro: Elo, 1988.
- PIAZZA, Tom. *Understanding Jazz: ways to listen*. New York: Random House, 2005.
- PIVA, Luiz. *Literatura e música*. Brasília: MusiMed, 1990.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. 3.ed. Trad. Augusto de Campos, José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1977.
- QUADRO CERVANTES. *Quadro Cervantes* (Século XIII – Portugal: Cancioneiro Martin Codax; Século XVI – Portugal e Espanha; Séculos XVII e XVIII – Portugal e Brasil; Século XIX: Modinhas e lundus brasileiros). Rio de Janeiro: UNI-Rio / UFF, 2000. 1 CD (53:01 min.): digital, estéreo.
- RANGEL, Lúcio (org). *Coleção Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro: FUNARTE / Bem-te-vi, 2006.
- REIS, Sandra Loureiro de Freitas. *Elementos de uma filosofia da educação musical em Theodor Wiesengrund Adorno*. Belo Horizonte: Mãos Unidas, 1996.
- REZENDE, Maria da Conceição. *A música na história de Minas Colonial*. Brasília: Instituto Nacional do Livro; Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- ROBINSON, Jenefer. *Music & Meaning*. Cornell: Cornell University Press, 1997.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: JZE / Editora UFRJ, 2001.
- SANTAELLA, Lúcia. *Convergências: poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1986.
- SCHER, Steven Paul. *Music and text: critical essays*. Cambridge (Mass.): Cambridge, 1992.
- SHUKER, Roy. *Understanding popular music*. 2.ed. New York: Routledge, 2001.
- SINHÔ (José Barbosa da Silva). *Nova História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. 1 disco: 33 $\frac{1}{3}$ RPM, microsulco, estéreo. HMPB-26.
- SOPENA, Federico. *Música e literatura*. [S.l.]: Nerman, 1974.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

- SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca: estudo, antologia crítica, glossário*. 2.ed. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1972.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. 3.ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- STEFANI, Gino. *Compreender a música*. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1987.
- STEINER, Wendy (Ed.). *The sign in music and literature*. Austin: University of Texas Press, 1981.
- TONI, Flávia Camargo. *A música popular na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: SENAC-SP, 2004.
- VALENÇA, José Rolim. *Modinha: Raízes da música do povo*. São Paulo: Empresas Dow, 1985.
- VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- WICKE, Peter. *Rock Music: culture, aesthetics and sociology*. Trad. Rachel Fogg. Cambridge: CUP, 1999.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. 2.ed. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra histórias das músicas*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989.
- WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- ZUMTHOR, Paul. *La letra y la voz de la "literatura" medieval*. Trad. Julián Presa. Madrid: Cátedra, 1989.
- ZUMTHOR, Paul. *Oral Poetry: an introduction*. Trad. Kathryn Murphy-Judy. Minneapolis: University of Minnesota, 1990.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)