

Um Percurso Musical: dos lundus à sonoridade buarqueana

A musical path: from lundus to Buarque's sonority

Arlete Parrilha Sendra*
Luciana Ferreira Tavares**

Este artigo aborda a trajetória histórico-social da Música Popular Brasileira – MPB – até a entrada, em cena, de Chico Buarque de Hollanda. A relevância do tema se impõe por ser um resgate dos diversos momentos musicais e do que esses momentos trazem de brasilidade. Suas composições melódicas são marcadas ora por recursos estéticos de base erudita – voltados para uma leitura verticalizada de sua obra no que tange à sua disposição poética e ao seu desenho melódico, ora pelos de base popular – voltados para um diálogo com o povo, trazendo à tona uma polifonia rítmica.

This article deals with the social and historical route taken by Brazilian Popular Music – MPB – up to the appearing of Chico Buarque de Hollanda in the music scene. The importance of the theme is due to the fact that it reviews many musical moments and how these relate to Brazilian identity. His melodious compositions are characterized by classic aesthetic aspects – aimed at a vertical reading of his poetry and melody, as well as by popular features, such as rhythm polyphony aimed at establishing a dialogue with the audience.

Palavras-chave: Música Popular Brasileira. Chico Buarque. Composições Melódicas.

Key words: Brazilian Popular Music. Chico Buarque. Melodious Compositions.

Introdução

Construímos este artigo, tomando como ponto de partida os resultados das pesquisas realizadas no Centro de Ciências do Homem (CCH/UENF) em Campos dos Goytacazes. Nosso foco é o recurso estético buarqueano: de base erudita – voltada para uma leitura verticalizada de sua obra no que tange à sua disposição poética e ao seu desenho melódico e de base popular – voltada para um diálogo com o povo, trazendo à tona uma polifonia rítmica. Utilizaremos o aporte hermenêutico gadameriano, por entendermos que a música ocupa um espaço percussor na estética do viver da literatura. Impregnada de cultura, esse complexo fazer humano – produção criativa – nos remete a cronotopias onde estão escritos e inscritos o perfil do homem.

* Pós-doutora em semiótica. Doutora em Literatura de Língua Portuguesa, mestre em Literatura Brasileira e graduada em letras clássicas (português, latim e grego). Atualmente, é docente e pesquisadora da UENF e membro da Academia Campista de Letras.

** Mestranda do Curso de Cognição e Linguagem (UENF). Pós-graduada em Administração Pública: Gestão Patrimonial e Diagnóstico de Instalações Escolares e graduada em letras (português e literatura de língua portuguesa). Professora da Rede Estadual de Ensino e do Curso Pró-Cefet.

Procurando compreender esta construção cancional, partiremos do inventário musical brasileiro. Na primeira parte, evocaremos os batuques de Angola; com Caldas Barbosa faremos um *tour* ao som das modinhas e dos lundus; escutaremos o choro de Chiquinha Gonzaga; nos sensibilizaremos com o sopro da flauta de Pixinguinha e por meio de temas musicais de nosso folclore, ouviremos, classicamente, Villa-Lobos. Os tamborins de “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, as marchinhas de Lamartine Babo, a poética de Noel Rosa, o canto coloquial de Mário Reis, o samba trágico-romântico de Herivelto Martins, as crônicas musicais de Wilson Batista, serão apreendidas por trilhas e caminhos de nossa emoção. Visitaremos os caminhos harmoniosos de Tom Jobim, a batida leve de João Gilberto, a sedução lírico-musical de Vinicius de Moraes a fim de penetrarmos nas melodias de Chico Buarque de Hollanda.

Na segunda parte, observaremos que o erudito e o popular alimentaram a identidade sonora buarqueana, fazendo surgir um cancionista com um modo de dizer peculiar cujos critérios de avaliação (verbo-musical) precisam ser reinterpretados.

Na terceira parte, demonstraremos que sua linguagem hibridizada realçada em suas produções literomusicais, repletas de sentimentos transversais, e seu projeto poético-literário configuram um espaço sígnico, revitalizado pelas estruturas míticas.

Dessa forma, objetivamos examinar a trajetória sonora brasileira e sua influência na composição artística buarqueana. Composições que dialogam, em seus eixos temáticos, com a essência mítica do ser de/para linguagem, fruto de um percurso musical marcado pela narratividade.

Raízes da Música Popular

*... e cantando a vida fica bonita até
dentro de uma gaiola.
(José Mauro de Vasconcelos)*

A chegada dos africanos, início do século XVII, introduziu, no Brasil, a chaga da escravidão da qual o país não se libertou, realmente, até hoje. Esta presença marcada pelo corpo, voz, força e trabalho, penetrou pelos largos espaços da Casa Grande, tornando-se, compulsoriamente, indispensável. Africanos e descendentes submetidos a um desumano *tour de force*, buscavam, de algum modo, reconstruir sua identidade perdida nos rincões da terra desconhecida. E ao mesmo tempo em que perdiam alguns elos entre suas práticas cotidianas e as entidades espirituais invocadas pela dança, os negros revitalizavam seus batuques, que os irmanavam na religião e no lazer.

De acordo com Luiz Tatit (2004, p.22), foi dos batuques voltados para o lazer, mas ainda repletos de signos religiosos e canto responsorial¹, que nasceram as principais diretrizes da sonoridade brasileira. Os traços lascivos dessas produções sonoras que tanto incomodaram os costumes europeus, ainda em tempo de Inquisição, têm sua origem na umbigada: dança com a finalidade estrita de antever, com representações alegóricas, as cenas amorosas que sucedem à cerimônia do casamento.

Em vista disso, pode-se então observar que da energia da terra aos gestos sublimes, o que se verifica nos quinhentos anos de Brasil, é um distanciamento das exaltações celestiais e uma maior aproximação com o corpóreo. Na história da música brasileira, podemos vislumbrar um *ethos* musical resultante de uma qualidade mimética e uma potencialidade ética onde a capacidade de infundir ânimo e potencializar virtudes do corpo preponderou sobre a instância do espírito.

A partir dessas considerações, podemos compreender a relevância do poeta barroco, Gregório de Matos Guerra (1636-1695), com sua produção híbrida entre literatura e expressão oral – retratando aspectos religiosos, satíricos e jogos obscenos da cidade de Salvador e de outros centros urbanos e rurais do Recôncavo –, dando mostras de que um gênero inusitado, ainda embrionário, se formava no Brasil.

Para Tinhorão (1998, p.75), a contribuição do poeta barroco é imprescindível para a leitura desse momento. A ela devemos o conhecimento sobre os mais diferentes tipos de diversões e danças dos primeiros núcleos sociais de vida urbana do Brasil², demonstrando, assim, o intercâmbio de influências coreográfico-musicais, comprovadamente verificado entre Brasil e Portugal, como podemos inferir pela chasoneta:

Ao som de uma guitarrilha,
 que tocava um colomim [curumim, menino índio]
 vi bailar na Água Brusca
 As Mulatas do Brasil:
 Que bem bailam as Mulatas,
 que bem bailam o Paturi!
 Não usam de castanhetas,
 por que cós dedos gentis
 fazem tal estropeada,
 que de ouvi-las me estrugi:
 Que bem bailam as Mulatas,
 que bem bailam o Paturi³.

¹ Espécie de diálogo de uma voz solo com o coro (Expressão empregada por TINHORÃO, J. R. *Os Sons dos Negros no Brasil*, São Paulo: Art Editora, 1988, p.46).

² “Núcleos sociais, ainda estreitamente ligados à área rural não apenas pela proximidade dos limites, mas pela sobrevivência, na própria cidade, de roças e até de engenhos” (cf. TINHORÃO, J. R. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: 34, 1998, p.73).

³ Idem, *Ibidem*, p. 76.

Pela descrição dessa dança de mulatas, podemos inferir que, naquela época, já se dançava – na área rural – castanholando com os dedos. A característica do estalar de dedos própria do fandango ibérico, apontada no sexto verso⁴ como paturi, remete-nos à umbigada, vista em festas de Salvador – em homenagem à Nossa Senhora do Amparo. Essas danças reunidas fariam surgir no século XVIII, o lundu⁵.

Apoiando-nos ainda em Luiz Tatit (2004, p.25), diremos que, em meados do século XVIII, assistia-se à “cancionalização” dos batuques africanos fortalecida, nas rodas musicais, pelo aumento da participação de mestiços e brancos das classes menos favorecidas. Sem perder o fundo rítmico dos batuques, agora havia, também, a melodia do canto para descrever o sentimento amoroso, melodias, muitas vezes, convertida em refrãos. Esse batuque, em termos de relações qualitativas, era envolvido em fluxos de energia:

(...) acumulação, descarga e recuperação. Assim, a acumulação ou *arsis* caracteriza-se por um aumento de tensão ou excitação que prossegue até um determinado momento, quando o limite máximo de tensão é atingido, ocorrendo a descarga ou *thesis*. Esta é seguida de uma fase de relaxamento ou *stasis*, que prepara uma nova fase de acumulação, e assim sucessivamente. Esse movimento cíclico só é possível pela operatividade de uma lei, a lei do ritmo (COKER apud SANTAELLA, 2005, p. 172). (grifos do autor)

O primeiro caso de influência de um artista brasileiro em setores da sociedade portuguesa deu-se com Domingos Caldas Barbosa⁶, autor e intérprete de lundus e modinhas⁷. Este artista representou a configuração do tripé⁸ – ritmo, melodia e inflexões românticas – sobre o qual veríamos erigir, no século XX, a canção popular, que invadiu pelos meios de comunicação de massa todas as faixas sociais. Essas características atravessaram o oceano e foram se exibir em Lisboa:

Nós lá no Brasil
A nossa ternura
A açúcar nos sabe,
Tem muita doçura.

⁴ Para atender às discussões em torno da MPB, se suas letras são constituídas de versos, nesse caso poesia, ou se essas mesmas letras devem ser vistas como composições musicais, usaremos, neste caso, ora versos, ora linhas.

⁵ Ritmo de frases curtas e sincopadas que deu origem a dois tipos de canções: o lundu de salão (que os compositores de escola transformariam ainda no século XVIII em quase árias de ópera) e o lundu popular dos palhaços de circo e cançonetistas do teatro vaudevillesco, de fins do século XIX e início do século XX (cf. TINHORÃO, J. R. op. cit., p.103-106).

⁶ Filho do português Antônio de Caldas Barbosa e de uma escrava angolana alforriada, chamada Antônia de Jesus. Domingos Caldas Barbosa nasceu em terra carioca em 1740. Morreu no dia 9 de novembro de 1800, no palácio do Conde de Pombeiro, em Bemposta, Lisboa, sendo sepultado na igreja de Nossa Senhora dos Anjos (cf. SEVERIANO, J. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: 34, 2008. p.13-16).

⁷ A modinha teria nascido como gênero de canção erudita em meados do século XVIII em Portugal, como variante das modas portuguesas que se integravam à categoria geral das cantigas (cf. ANDRADE, Mario de. *Modinhas imperiais*. São Paulo: Martins, 1964. p.8).

⁸ Suas peças baseavam-se num aparato rítmico oriundo dos batuques, suas melodias deixavam entrever gestos e meneios da fala cotidiana e, finalmente, suas inflexões românticas, expandiam o campo de tessitura das canções, introduzindo certo grau de abstração (cf. TATIT, L. op. cit., p.27).

Oh! se tem! tem.
 Tem um mel mui saboroso
 É bem bom, é bem gostoso.
 Ah manhã, venha escutar
 Amor puro e verdadeiro,
 Com preguiçosa doçura,
 Que é Amor de Brasileiro⁹.

Anunciava-se a consolidação de um gênero que vinha se formando desde o encontro dos portugueses com o povo africano no país. A obra de Domingos Caldas Barbosa é considerada, por Jairo Severiano, o marco zero da música popular brasileira.

Seguindo um provável percurso de formação da Música Popular Brasileira – MPB¹⁰ –, temos, no século XIX, a figura emblemática de Francisca Edwiges Neves Gonzaga (1847-1935), mais conhecida como Chiquinha Gonzaga, pioneira entre os artistas a levar o *choro*¹¹ para o piano. Foi ela, também, a responsável pela introdução do *maxixe*¹² nos palcos dos teatros, a bordo da revista musical “A Corte na Roça”, de 1885 - primeira opereta com música escrita por uma mulher a ser encenada nos palcos brasileiros. Essa atividade acabaria por se tornar a vertente mais importante de sua obra, consolidando seu prestígio musical. Chiquinha Gonzaga deixou mais de trezentas composições, das quais podem ser destacadas - o tango “Gaúcho” (1897), a opereta “Forrobodó” (1911), a canção “Lua Branca” (1912), a marcha-rancho¹³ “Ó abre alas”. Com esta marcha composta em 1899:

Abre Alas,
 Que eu quero passar
 Eu sou da Lira,
 Não posso negar
 Ô Abre Alas,
 Que eu quero passar
 Rosas de Ouro é quem vai ganhar¹⁴,

Chiquinha antecipou, em quase vinte anos, a prática de se fazer música para o

⁹ HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.61.

¹⁰ Convencionamos que a referência A Música Popular Brasileira, será feita nesse artigo como MPB.

¹¹ Pode-se assim dizer que os nossos choros primitivos eram polcas tocadas à moda brasileira, ou seja, polcas que incorporavam a síncope do batuque. Paralelamente, evoluiu de música dançante para música virtuosística, feita para ser ouvida e apreciada (cf. SEVERIANO, J., op. cit., p. 34).

¹² Descendendo ainda do tronco habanera-tango espanhol, adaptado à sincopação afro-brasileira, e com seu aparecimento ocorrido na década de 1870, o maxixe entrou para a história como a primeira dança urbana brasileira (cf. SEVERIANO, J., op. cit., p. 30-31).

¹³ Foi em 1927, com *Moreninha* do pioneiro Eduardo Souto (1882-1942), gravada por Frederico Rocha, que a marcha-rancho ganhou autonomia como gênero praticado por compositores profissionais. SOUZA, Tárík de. *Melodias elaboradas em meio à folia carnavalesca*. Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/marcharancho>>. Acesso em: 29 mar. 2011.

¹⁴ GONZAGA, Chiquinha. *Ó Abre Alas*. Disponível em: <<http://www.letras.com.br/chiquinha-gonzaga/o-abre-alas>>. Acesso em: 27 mar. 2011.

carnaval. Aliás, a visita ao mundo popular, que já era uma constante desde os tempos de Anacleto de Medeiros (1866-1907), ainda persistia com todo vigor em suas partituras: união do choro, seresta¹⁵ e o samba de sua época, confirmando uma música de via erudito-popular (TATIT, 2004, p.21).

Da mesma forma que a música, as danças importadas, também, foram submetidas ao processo de nacionalização e fundidas por nossos músicos populares a formas nativas de origem africana, conhecidas pelo nome genérico de batuque. Foi assim que, na década de 1870, nascia o *tango*¹⁶ brasileiro, o maxixe e o choro, ao mesmo tempo em que se abasileirava a técnica de execução de vários instrumentos, como o violão, o cavaquinho e o próprio piano. Parentes próximos, os três gêneros, teriam em comum o ritmo binário e a utilização da síncope afro-brasileira, além da presença da *polca*¹⁷, em sua gênese.

Em meio a esta síncope afro-brasileira, podemos depreender que o samba não existiria se antes não tivesse existido o maxixe, o lundu e as múltiplas formas de samba folclórico, praticadas nas rodas de batuque. A síntese de todas essas influências culminou no samba urbano carioca, gênero musical binário, sincopado, fixado por compositores populares. O samba nasceu, pode-se dizer, em agosto de 1916, no quintal da casa da baiana Hilária Batista de Almeida (1854-1924), a Tia Ciata¹⁸ (SEVERIANO, 2008, p.69).

Segundo o historiador Edigar de Alencar, no livro *Nosso Sinhô do Samba*, uma roda de batuqueiros, integrada por Donga (1890-1974), Sinhô (1888-1930), Germano Lopes da Silva (1885-1933) e a própria Tia Ciata (1854-1924), criou, em noites sucessivas, uma composição chamada “O roceiro”, que Donga (Ernesto dos Santos) registrou com o título de “Pelo telefone” (1916):

O chefe da folia
 Pelo telefone manda me avisar
 Que com alegria
 Não se questione para se brincar
 Ai, ai, ai
 É deixar mágoas pra trás, ó rapaz
 Ai, ai, ai
 Fica triste se és capaz e verás¹⁹

¹⁵ No plano da nascente música popular urbana dirigida às camadas sociais mais amplas, começava a se formar, um movimento de interesse romântico dos eruditos pelas manifestações consideradas do povo; resultando assim, no aparecimento da modinha seresteira (cf. TINHORÃO, J.R., op. cit., p.135).

¹⁶ Gêneros binários, muito populares na Espanha e na América Latina, no século XIX. O tango andaluz e a habanera cubana têm provavelmente origem em cantos remotos da África do Norte, levados pelos árabes para a Espanha e pelos negros para a Cuba (cf. SEVERIANO, J., op. cit., p.27).

¹⁷ Em meados do século XIX, chegou ao Brasil a polca, forma de música dançante que, juntamente com a valsa, predominaram nos salões do mundo inteiro até os primeiros anos do século XX (cf. SEVERIANO, J., op. cit., p.26.).

¹⁸ Mãe-de-santo respeitada, Hilária foi *confirmada no santo* como Ciata de Oxum, no terreiro de João Alabá, na Rua Barão de São Felix, onde também ficava a casa de Dom Obá II e o famoso cortiço Cabeça de Porco (cf. MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. FUNARTE, 1983. p.20).

¹⁹ SANTOS, Ernesto dos. *Pelo Telefone*. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/donga/>>. Acesso em: 1 abr. 2011.

Nesse momento, começava a tocar e a compor, profissionalmente, o jovem Pixinguinha, Alfredo da Rocha Viana (1897-1973), que iria se tornar um ícone de nossa música popular, na primeira metade do século XX. Normalmente reconhecido “apenas” por ser um flautista de alta virtuosidade, era também compositor, como nos confirma a música, “Carinhoso” (1917):

Meu coração, não sei por quê
 Bate feliz quando te vê
 E os meus olhos ficam sorrindo
 E pelas ruas vão te seguindo,
 Mas mesmo assim foges de mim²⁰

Tomando por base as pesquisas de Severiano (2008, p.77) e Tinhorão (1998, p.254-255), a marchinha de carnaval surge, na década de 1920, passando a dividir a hegemonia da canção carnavalesca com o samba. Ao contrário deste, oriundo das camadas mais humildes da população, a marchinha de carnaval foi uma invenção da classe média. As marchinhas, nessa época, saíam dos palcos da Praça Tiradentes para o sucesso popular, amparadas apenas na repercussão dessa produção para as revistas ²¹.

Já a história das orquestras populares²² brasileiras, primeira metade do século XX, Severiano (2008, p.193) nos diz que os personagens principais, dessa época, foram Pixinguinha (1897-1973) e Radamés Gnattali (1906-1988). Ambos criaram os padrões básicos de arranjo para a MPB, servindo seus trabalhos de paradigma para os músicos nacionais que pontificaram nas décadas de 1930 e 1940. Pixinguinha apreciava os metais e Radamés, as cordas.

Nesse cenário erudito-popular, temos a presença do compositor brasileiro, Heitor Villa-Lobos (1887-1959), cujo convívio com os exímios chorões do Rio de Janeiro, levava-o a considerar o folclore rural, como a fonte por excelência para sua inspiração nacionalista. O compositor de obras clássicas, absorvia sobretudo, o “nacionalismo universal” de Stravinsky (1882-1971), sabendo transpor essa abstração para o contexto brasileiro. Com uma vasta produção, Villa-Lobos criou suas melhores peças – “Noneto” (1923), “Rudepoema”(1926), “Choros”(1928), “Bachianas Brasileiras”(1930) –, alinhavando temas musicais de nosso folclore.

Valendo-se de melodias entoativas (entre o choro e a modinha), Villa-Lobos atingia soluções admiráveis no campo harmônico: do ritmo de batuque à oralidade inscrita nos coros (TATIT, 2004, p.36-37). Com o tempo, desenvolveu uma linguagem própria e inconfundível, criando uma síntese entre o panorama erudito europeu e os

²⁰ ROCHA VIANA, Alfredo da. *Carinhoso*. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/pixinguinha>>. Acesso em: 4 abr. 2011.

²¹ O Teatro de Revista foi, em seus tempos áureos, uma forma de espetáculo cômico-musical em que se mesclava a sátira política e social com a exploração de um humor livre, malicioso e a exibição generosa da plástica das atrizes (cf. SEVERIANO, J., op. cit., p.54).

²² A origem das orquestras populares remonta aos costumes do século XVIII, com os barbeiros músicos. Com o desaparecimento desses músicos, as bandas militares assumiram a função de principal difusora da música instrumental, marcial e popular (cf. SEVERIANO, J., op. cit., p.47-48).

temas musicais de nosso folclore brasileiro. Gilberto Freyre viria a considerar que esse compositor teria concentrado em si, a essência da música nacional:

Direi que, no caso de Villa-Lobos, ele parece ter sido influenciado, como carioca, em grande parte, por impactos sociais, e direi que esses impactos sociais se tornaram nele sócio-musicais. É um assunto para um estudo detalhado do que se pode chamar, ao lado de uma *sócio-linguística, uma sócio-musicalidade*. [...] Vamos imaginar que, como sócio-músico, ele começou a absorver em si influências sócio-musicais vindas para um morador, como ele, quando plasticamente jovem, de um Rio de Janeiro, capital na época do Brasil, como sons *não abstratamente sons, porém sons sociais confluentes, que viessem a confluír nele, carioca, dando-lhe uma perspectiva trans-carioca, ultra-carioca, pan-brasileira*. Villa-Lobos foi, decerto, assim, sócio-músico, um dos maiores compositores que o mundo tem visto um pan-brasileiro supremo, não só carioca, não só do sul do Brasil, mas um pan-brasileiro que chegou a compreender os Brasis mais remotos, os mais remotamente gaúchos, os mais remotamente amazônicos²³. (grifos do autor)

Esse panorama de renovação musical, iniciado no período anterior, contribuiu, decisivamente, para que acontecesse a “Época de Ouro” (1929-1945), constituída pelos artistas da geração de 30. Destacam-se os compositores Ary Barroso (1903-1964), com “Aquarela do Brasil” (1939)

Brasil, meu Brasil brasileiro
Meu mulato inzoneiro
Vou cantar-te nos meus versos
O Brasil, samba que dá
Bamboleio que faz gingá
O Brasil do meu amor
Terra de Nosso Senhor
Brasil! Brasil!²⁴

Lamartine Babo (1904-1963), com a marchinha carnavalesca “História do Brasil” (1934)

Quem foi que inventou o Brasil?
Foi seu Cabral!
Foi seu Cabral

²³ apud PAULO RENATO. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. *Revista Mana* [online], Rio de Janeiro, v.9, n.1, p. 81-108, 2003.

²⁴ NESTROVSKI, Arthur (Org). *Lendo Música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007. p.130.

No dia vinte e um de abril
Dois meses depois do carnaval
Depois
Ceci amou Peri
Peri beijou Ceci
Ao som...
Ao som do Guarani!²⁵

e Noel Rosa (1910-1937), com “Conversa de Botequim” (1935)

(...)
Uma boa média que não seja requentada
Um pão bem quente com manteiga à beça
Um guardanapo,
E um copo d’água bem gelada
Feche 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 futebol²⁶

O primeiro entrou para o meio musical tocando piano em cinemas e orquestras. Escolheu o samba como principal meio de expressão, dando-lhe novas formas em um processo de sofisticação que culminou em obras-primas como “Na Baixa do Sapateiro” (1938) e “Aquarela do Brasil” (1939); o segundo, surgido, também, no final da década de 20, dedicou-se, especialmente, à marchinha, podendo ser considerado, juntamente com João de Barro (1907-2006), fixador do gênero; e o terceiro, que revolucionou a *poiesis* de nossa música popular, foi Noel Rosa (1910-1937).

Ressalta-se a importância, ainda nesse período, do canto coloquial²⁷ de Mario Reis (1907-1981). Até o aparecimento desse cantor, predominava entre nossos cantores populares, a escola do *bel canto* italiano. Era a época do vozeirão, dos tenores e barítonos de voz empostada, como a voz de Antônio Vicente Filipe Celestino (1894-1968). Isso acontecia não apenas por razões de gosto ou tradição, mas pela impossibilidade de o indivíduo se fazer ouvir cantando à meia-voz em recintos amplos ou em gravações, no precário sistema mecânico. Com a chegada ao Brasil, em 1927, da gravação e amplificação

²⁵ BABO, Lamartine. *História do Brasil*. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/lamartine-babo>>. Acesso em: 4 abr. 2011.

²⁶ ROSA, Noel. *Conversa de Botequim*. Disponível em: <http://www.paixaoeromance.com/conversa_botequim.htm>. Acesso em: 4 abr. 2011.

²⁷ Acreditando que a maneira certa de cantar exigia uma aproximação da língua falada – o que representava o oposto à eloquência do *bel canto* – e utilizando ao máximo sua apurada musicalidade e seu perfeito domínio sobre a divisão do fraseado musical, Mário desenvolveu uma técnica de interpretação que revolucionou nossa maneira de cantar (cf. SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: 34, 2008. p.112).

eletromagnética, com seus microfones e alto-falantes, foi superada a necessidade de se possuir voz forte para gravar ou cantar em público.

Seguindo a trajetória histórico-social da MPB, nos deparamos com Herivelto de Oliveira Martins (1912-1992). Esse compositor ajudou a consolidar a chamada “Época de Ouro”, de nossa música popular. Somente no período de 1942-1949, esse artista iria deslanchar como compositor trágico-romântico. Pertencem à sua grande fase, sambas carnavalescos como “Praça Onze”, com Grande Otelo (1942); “Laurindo” (1943); “Odete” (1944), com Dunga. E o samba-canção, “Ave Maria no Morro” (1942):

Barracão
De zinco
Sem telhado
Sem pintura lá no morro
Barracão é bangalô²⁸

Não podemos esquecer a participação do sambista, da década de 40, Wilson Batista²⁹ (1913-1968). Data de 1929 seu primeiro samba, “Na estrada da vida”, cantado no palco por Aracy Cortes (1904-1985) e só lançado em disco em 1933, por Luís Barbosa (1910-1938). Seu repertório não se restringia aos temas românticos. Destacavam-se, também, os temas voltados para os costumes:

Lá vem o Chico Brito
Descendo o morro
Na mão do Peçanha
É mais um processo
É mais uma façanha
O Chico Brito fez do baralho
Seu melhor esporte
É valente no morro
E dizem que fuma uma erva do norte³⁰

Severiano assim comenta:

Esses temas ele desenvolveu com um perfeito sentido de síntese, descrevendo os traços essenciais de seus personagens e dos ambientes em que os situava. Era característica *em sua técnica narrativa a focalização do protagonista movimentando-se num quadro vivo, como*

²⁸ MARTINS, Herivelto. *Ave Maria no Morro*. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/herivelto-martins>>. Acesso em: 29 mar. 2011.

²⁹ Suas desavenças com Noel Rosa acabaram se transformando em sambas: “Lenço no Pescoço”, “Mocinho da Vila”, “Conversa Fiada”, “Frankenstein da Vila” (por causa do queixo defeituoso de Noel) e “Feitiço da Vila”. (BATISTA, Wilson. *Biografia*. Disponível em: <<http://www.letras.com.br/biografia/wilson-batista>>. Acesso em: 29 mar. 2011).

³⁰ BATISTA, Wilson. *Chico Brito*. Disponível em: <<http://www.letras.com.br/wilson-batista/chico-brito>>. Acesso em: 29 mar. 2011.

se fosse uma cena cinematográfica (...). (2008, p.165-166). (grifos nossos)

Nessa turbulência de lançamentos, houve uma divisão do samba-canção em duas vertentes, a tradicional e a moderna. A tradicional era musical e poeticamente inspirada em modelos consagrados na “Época de Ouro” (1929-1945), e tinha como expoentes os veteranos compositores Lupicínio Rodrigues (1914-1974) e Herivelto Martins (1912-1992). A moderna era essencialmente renovadora e propunha novos rumos não apenas para o samba-canção, mas também para a própria música popular e tinha como representantes os jovens cantores Dick Farney (1921-1987) e Lúcio Aves (1927-1993). Enquanto parte considerável da primeira derivou para formas popularescas, a segunda sofisticou-se, desembocando na bossa nova.

É necessário ressaltar que a geração “pós-Época de Ouro” – a maioria pertencente à área do samba-canção – tem como figura de destaque, Antônio Carlos Jobim (1927-1994), compositor de “Matita Perê” (1973):

Manhã noiteira de força viagem
 Leva em dianteira um dia de vantagem
 Folha de palmeira apaga a passagem
 O chão, na palma da mão, o chão, o chão
 E manhã redonda de pedras altas
 Cruzou fronteira de servidão
 Olerê, quero ver
 Olerê,³¹

cujas personalidades foram formadas com influências que iam dos clássicos aos impressionistas, até as grandes figuras da música brasileira – especialmente, Villa-Lobos. Essa depuração musical é percebida pela qualidade de suas melodias, finamente elaboradas, muitas das quais, seguidoras de caminhos inusitados, cheias de resoluções inesperadas, reveladoras de sua formação erudita. Podemos constatar que

realmente, Jobim conheceu as harmonias requintadas que usaria em toda a sua carreira diretamente na fonte, ou seja, em obras de impressionistas franceses, como Claude Debussy - outra de suas maiores influências -, enquanto o pessoal da bossa nova as conheceria em segunda mão, através principalmente de músicos do chamado cool jazz (SEVERIANO, 2008, p.340).

Luiz Tatit (2004, p.49) menciona que, ainda na década de 50, surge João Gilberto (1931) com um estilo intimista de cantar. Em 1958, este cantor lança o disco “Chega de Saudade” e instaura o movimento bossa nova, a primeira reviravolta musical

³¹ CARLOS JOBIM, Antonio. *Matita Perê*. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/tom-jobim>>. Acesso em: 29 mar. 2011.

operada, integralmente, no domínio da canção popular. O movimento configurava a maturidade da linguagem surgida dos terreiros do início do século e a importância que ela foi adquirindo na formação social e cultural do país. Além de nomear um gênero musical, um tipo de samba³²,

Vai minha tristeza
e diz a ela
Que sem ela não pode ser
Diz-lhe numa prece que ela regresse
Porque eu não posso mais sofrer
Chega de saudade, a realidade é que sem ela
Não há paz, não há beleza, é só tristeza
E a melancolia que não sai de mim, não sai de mim, não sai
Mas se ela voltar, se ela voltar
Que coisa linda, que coisa louca
Pois há menos peixinhos a nadar no mar
Do que os beijinhos que eu darei na sua boca (...)³³

A bossa nova é, como o choro e o samba, um estilo, uma maneira de tocar. Essa maneira de harmonizar pode ser melhor compreendida na conceituação de Luiz Tatit:

A bossa nova de João Gilberto neutralizou as técnicas persuasivas do samba-canção, reduzindo o campo de inflexão vocal em proveito das formas temáticas, mais percussivas, de condução melódica. Neutralizou a potência de voz até então exibida pelos intérpretes, já que sua estética dispensava a intensidade e tudo que pudesse significar exorbitância das paixões. Neutralizou o efeito de batucada que, por trás da harmonia, configurava o gênero samba em boa parte das canções dos anos trinta e quarenta, eliminando a marcação do tempo forte na batida do violão. Desfez a relação direta entre o ritmo instrumental e a dança que caracterizava as rodas de samba. Dissolveu a influência do cool jazz nos acordes percussivos estritamente programados para o acompanhamento da canção, sem dar espaço à improvisação. E, acima de tudo, pela requintada elaboração sonora do resultado final, desmantelou a ideia dominante de que *música artística só existe no campo erudito* (2004, p.49-50).(grifos nossos)

Além de João Gilberto e Tom Jobim (1927-1994), a nova ordem musical atraiu Vinicius de Moraes (1913-1980), poeta diplomata que influenciou a harmonia musical entre poesia e letra:

³² Enquanto a forma acelerada de estabilização melódica privilegia os acentos e, portanto, as vogais salientes e breves, entre as quais percutem intensamente as consoantes, que se reportam em última instância aos velhos batuques; a forma desacelerada de estabilização deixa que as vogais se alonguem e se expandam no campo de tessitura, valorizando o percurso melódico em seus desdobramentos progressivos (cf. TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. p.43-44).

³³ GILBERTO, João. *Chega de Saudade*. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/joao-gilberto>>. Acesso em: 4 abr. 2011.

De tudo ao meu amor serei atento
 Antes, e com tal zelo, e sempre, e tanto
 Que mesmo em face do maior encanto
 Dele se encante mais meu pensamento³⁴.

Marcus Vinícius da Cruz de Mello Moraes (1913-1980) foi o realizador da peça intitulada, “Orfeu da Conceição”(1954), peça que haveria de determinar sua definitiva incursão na MPB. Ao lado de Tom Jobim, reformulou a canção brasileira, sintetizando em sua obra todo um processo de modernização, por muitos iniciado nos anos anteriores. Os versos do poeta, que se mostrava letrista, iriam refletir nas novas gerações. De forma especial, a que se destacaria, na era dos festivais televisivos (SEVERIANO, 2008, p.335).

Em 1965 a 1972, a televisão brasileira viveu sua fase de maior interação com a música popular, através de programas – como “O Fino da Bossa” e “Bossaudade” – todos produzidos pela TV Record – e uma sequência de festivais de canções, realizados na maioria pela TV Globo do Rio e a TV Record de São Paulo. O II Festival da MPB, da TV Record, foi um dos mais concorridos, porque registrou um empate na primeira colocação³⁵.

Identidade Sonora Buarqueana

Música é constante renovação. Cada vez que alguém toca, traz ao mundo um novo som. (Daniel Barenboim)

Nessa atmosfera de festivais, surge a figura do compositor e letrista Chico Buarque³⁶ que se projetara com “A banda”, em 1966. O próprio radicalismo revolucionário da bossa nova preparou, de forma paradoxal, o nascimento deste compositor. Como podemos observar:

Chico ajuda-nos a entender a música tradicional de antes e depois da bossa nova, através de uma perspectiva mais crítica, criando um estimulante parâmetro de qualidade. Ele comprovaria aquela famosa frase de Jorge Luís Borges: ‘O bom autor é aquele que cria seus precursores’ (CHAMIE apud TÁRIK, 1983, p.13).

³⁴ MORAES, Vinícius de. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: A Noite, 1960. p.96.

³⁵ II Festival da Música Popular Brasileira: 1º) “A banda” (Chico Buarque) e “Disparada” (Geraldo Vandré e Theo de Barros); 2º) “De amor ou paz” (Aduauto Santos e Luís Carlos Paraná); 3º) “Canção para Maria” (Paulinho da Viola e Capinan); 4º) “Canção de não cantar” (Sérgio Bittencourt); 5º) “Ensaio geral” (Gilberto Gil) (cf. SEVERIANO, J., op. cit., p.348).

³⁶ Chico Buarque de Hollanda será aqui referendado ora como Chico Buarque ora como Chico.

Esse tema foi esclarecido por Chico Buarque em entrevista ao *Pasquim*, em 1970:

Queria ser bossa-nova, queria cantar igual João. As melodias eram bossa-nova, a harmonia procurava ser ... tudo imitação. Assisti a um show no Mackenzie onde apareceu Vinicius com Baden. Tinham acabado de chegar, cantando sambas novos. Eram sambões, “Formosa”. Me lembro de um comentário de uma cantora que eu conhecia: torceu o nariz e falou “Aquilo é meio bossa-velha”. Havia aquele preconceito. Mas comecei a gostar daquilo de novo. Negócio de ir pra butiquim e cantar todo mundo junto. Não dava mais. A bossa-nova já tinha uns cinco anos (TÁRIK, 1976, p. 16).

Partindo do entendimento que a criação, consolidação e disseminação de uma prática artística no Brasil se constituiu de um processo de mistura e triagem³⁷, podemos inferir que a bossa nova se manifesta na atividade de cada compositor ou intérprete em seus momentos de sofisticação melódica. Mas quando se deseja resgatar uma oralidade brejeira, emprega-se a base rítmica dos lundus e das modinhas de outrora; erigidas e reinterpretadas, singularmente, nas composições musicais buarqueanas. O foco de sentido de suas curvas entoativas concentram-se sobretudo em suas finalizações, ou seja, nas inflexões, que antecedem as pausas parciais ou o silêncio derradeiro. Como podemos constatar em: “Pivete” (1978), “O Meu Guri” (1981), “Pedro Pedreiro” (1965), “Gente humilde” (1969), “Construção” (1971), “Partido alto” (1972), “Linha de montagem” (1980). As composições de Chico nos despertam uma sensibilidade musical que vai de encontro à canção gastronômica³⁸.

Para Walnice Nogueira (1976, p.113) a obra de Chico pode ser dividida em duas vertentes: a metacanção, essencialmente lírica embora possa conter elementos narrativos. Pertencendo a essa primeira vertente “Sonho de um carnaval”, “Tem mais samba”, “A Banda”, “Roda-Viva”, “Olê Olá”, “Realejo”. Na segunda vertente, a canção mediada por um personagem, cheia de pormenores anedóticos. Pertencendo a essa segunda vertente “Com açúcar, com afeto”, “Juca”, “Lua cheia”, “Rita”, “Quem te viu, quem te vê”, “Fica”. Esta canção, do segundo tipo, configura à dicção³⁹ de Noel Rosa, Sinhô, Ataulfo Alves, tendo formas mais tradicionais.

Para Tárík (1983, p.17), nenhum outro autor obtém tão largo e influente espectro de ressonância popular: seu repertório atinge dos programas de calouros ao encasacado espetáculo do Municipal (parcialmente reproduzido no Canecão) com partituras eruditizadas pelo maestro Isaac Karabtchevski.

³⁷ Expressão empregada por Luiz Tatit.

³⁸ Canção de consumo produzida por uma indústria da canção para vir ao encontro de algumas tendências que esta individual (e cultiva) no mercado nacional (cf. ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*; trad. de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2008. p.295-317).

³⁹ Expressão utilizada por Luiz Tatit.

Para Augusto de Campos (2008, p.95), além da poética de Chico, há também a rica dimensão melódica de suas músicas; seu canto flui descontraidamente, nas composições mais simples como nas mais pretensiosas. O intimismo de sua linguagem sugere igualmente um tratamento musical de câmara, onde a boa articulação do texto, a clareza melódica e o despojamento interpretativo são aspectos essenciais.

Nas composições musicais de Chico Buarque, nosso passado se essencializa e pode ser lido em toda a sua diversidade cultural. Seus recursos estéticos de base erudita – voltados para uma leitura verticalizada de sua obra no que tange à sua disposição poética e ao seu desenho melódico e de base popular – voltados para um diálogo com o povo, trazendo à tona uma polifonia rítmica; demarcam uma formação musical de via dupla, já operada no século XIX, por compositores instrumentistas, com o intuito de obter uma significativa obra cancional. Por isso, Chico transita, tão facilmente, entre a influência das variações melódicas jobinianas: “Mulheres de Atenas” (1976); a depuração estética de João Gilberto atrelada ao canto coloquial de Mário Reis: “Vai passar” (1984); as peripécias narrativas de Wilson Batista “Subúrbio” (2006); a poesia de Vinicius de Moraes: “Benvinda” (1968) e a singularidade de um Pixinguinha & Villa-Lobos: “Assentamento” (1997).

O Elo Cacional: Melodia e Letra

*A música expressa o que não pode ser dito em palavras
mas não pode permanecer
em silêncio.
(Victor Hugo)*

A canção buarqueana parece sempre revestida de diversas camadas de sentido que dão profundidade tridimensional à linha melódica⁴⁰ (TATIT, 2002, p. 236), como podemos constatar em “Sempre” (2006), texto musical, feito especialmente, para o filme “O maior amor do mundo”, de Cacá Diegues:

(...)
Eu te contemplava sempre
Feito um gato aos pés da dona
Mesmo em sonho estive atento
Pra poder lembrar-te sempre
Como olhando o firmamento

⁴⁰ Pode-se dizer que o ritmo é o esqueleto que dá suporte à melodia, enquanto a melodia é aquilo que preenche esse suporte com conteúdo estritamente musical. No sentido físico, a melodia não é senão uma sucessão de sons, ou melhor, de alturas (cf. SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento*: sonora, visual, verbal. São Paulo: Iluminuras, 2005. p. 174).

Vejo estrelas que já foram
Noite afora para sempre⁴¹

O texto de Chico provoca no leitor uma atitude reflexiva, convidando-o à desconstrução do signo poético pós-moderno, ou seja, a leitura inversa do signo com a intenção crítica de levantar os procedimentos poéticos nos enunciados, sua condição sígnica pré-existente, desveladora da exploração da estrutura holográfica do poema que revela a intencionalidade implícita no projeto da criação (SILVA, 2010, p. 25).

Com o advento das tecnologias pós-modernas, a cibernética e o celular, as coisas mudaram radicalmente. A música ligada à poesia pode agora circular ainda mais ampla e rapidamente do que a palavra escrita, pois ela tem um alcance, um poder de atração muito maior, principalmente no Brasil, que tem um público leitor escasso. Nesse espaço cibercultural, a ressemiotização dos signos culturais cristalizados – incluindo as formas artísticas e os objetos poéticos – estabelece por si só, dentro da legitimidade do processo de criação artística pós-moderna, um novo conceito de originalidade e, conseqüentemente, de arte.

Nesse espaço cibercultural, devemos reavaliar a prática cancionista. Em virtude de seu caráter intersemiótico (ao mesmo tempo linguagem musical e verbal – oral e escrita), esta prática cancionista se situa paratopicamente em relação à própria literatura, pelo menos em sua dimensão tópica, isto é, institucional ou acadêmica. A canção é, por um lado, atraída para seu campo gravitacional, por conta de sua interface escrita (a canção é letra em diversas fases de sua produção); por outro, é repelida em virtude de sua dimensão não-escrita (melodia). Dada a institucionalização da prática discursiva literária no mundo ocidental, há a controvérsia nos meios literários sobre se a chamada letra de música é ou não poesia, o que equivale à questão de se ela tem ou não *status* equivalente à poesia (COSTA apud FERNANDES, 2004, p. 333).

E o leitor pós-moderno, penetrando nessa camada palimpsesta, descobre um mosaico híbrido na linguagem artística de Chico:

A hibridização dos recursos e das formas artísticas na criação pós-moderna, configurada na referenciação, na elaboração intratextual, na montagem figurativa e na mescla estrutural dos estilos, entre outros, assinala o advento de uma estética holográfica portadora de uma nova concepção do belo artístico que reclama o urgente reconhecimento crítico. Essa intenção holográfica da arte pós-moderna permite entender os objetos artísticos de qualquer natureza – verbais, picturais, musicais, etc. – como um holograma (espécie de fotografia a laser que, partida em pedaços, tem a propriedade de reproduzir a imagem completa do objeto em cada um dos seus fragmentos isolados), de modo que cada objeto de arte reproduziria em si mesmo a criação artística por inteiro, ou seja, o todo de que é parte (SILVA, 2010, p. 24-25).

⁴¹ HOMEM, Wagner. *Histórias de canções*. São Paulo: Leya, 2009. p.315.

Uma das camadas desse mosaico, que permeia de profundidade a melodia, está visceralmente comprometida com o mito, com o drama e as emoções conflituosas próprias do pensamento narrativo. Num estado de paixão imbricam-se vários programas narrativos definidores do teor tensivo do texto e seu modo de compatibilização com a melodia (TATIT, 2002, p.238). A música buarqueana está fortemente articulada não tanto pela horizontalidade da sucessão narrativa, mas na verticalidade do simultâneo, própria das estruturas míticas:

Na sua especularidade complementar, o mito é uma narrativa em que a imbricação do sucessivo e do simultâneo dá ao sentido uma configuração cristalina e partitural, e a música (tonal) é uma estrutura sonora em que a trama discursiva dos elementos ganha direcionamento mítico. A música e a mitologia têm origem na linguagem, mas [...] ambas as formas se desenvolveram separadamente e em diferentes direções: a música destaca os aspectos do som já presentes na linguagem, enquanto a mitologia sublima o aspecto do sentido, o aspecto do significado, que também está profundamente presente na linguagem⁴².

Nas canções buarqueanas, há a condensação da temática mítico-amorosa⁴³; apresentando-se nas frestas em dupla dimensão: no plano da fala e no plano do silêncio. No primeiro, no plano da fala, ela é muitas vezes usada como encobrimento de ideias. No plano do silêncio, há um falso ocultamento da linguagem. Por ser contida, rompe diques e inunda os espaços intersubjetivos. Como podemos verificar nessa passagem da música, desveladora desses subterrâneos:

O teu corpo em movimento
Os teus lábios em flagrante
O teu riso, o teu silêncio
Serão meus ainda e sempre⁴⁴

Palavra e silêncio se alternam e se completam e seus sentidos se impõem na busca pela satisfação amorosa. Satisfação esta que não pode ser obtida sem uma verdadeira humildade, coragem, fé e disciplina. Mas em uma cultura em que essas qualidades são raras, atingir a capacidade de amar continua sendo uma rara realização. Amar significa estar determinado a compartilhar e fundir duas biografias, cada qual portando uma carga diferente de experiências e recordação, e cada qual seguindo o seu próprio rumo.

⁴² WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.164.

⁴³ No Sonho, no Mito e na Arte está a garantia do imaginar, a reatualização e ritualização de atos pensantes, construtores da cultura (cf. SENDRA, Arlete Parrilha. *Embornal* – de ensaios literários para leituras a granel. Campos dos Goytacazes: Academia Campista de Letras, 2010. p.216).

⁴⁴ HOMEM, Wagner. *Histórias de canções*. São Paulo: Leya, 2009. p.315.

Um acordo sobre o futuro, portanto, sobre o desconhecido (FROMM apud BAUMAN, 2005, p.69).

O homem, desde sempre depositado na história, conhece, pelas experiências de viver, a solidão e o abandono, a fuga e o exílio. Dentro desta história, o homem vive a finitude e a culpabilidade. Viver é um compromisso, muitas vezes, difícil de cumprir. No viver está presente a sobrecarga de cada instante, a resistência ao tempo. Exige do sujeito uma permanente reelaboração de sua interioridade, capaz de acoplar uma nova figuração subjetiva, cabendo à arte externalizar a interioridade singular de cada sujeito (ARLETE, 2010, p. 154).

Para atingir esse acordo com o singular de cada sujeito, é necessário ter o domínio da carga melódica e do contraponto da letra, como nos diz Luiz Tatit:

Mais que uma questão de mérito, as criações profundas revelam uma perícia especial do compositor no sentido de só dizer o que a melodia tem condições de intensificar. Para isso é necessário um discernimento aguçado na interpretação das insinuações entoativas e, conseqüentemente, na escolha de um texto compatível. Quase todos os grandes compositores tiveram experiências com criações profundas. Chico Buarque fez delas sua dicção (2002, p.234).

E Chico, para fazer uso dos interstícios amorosos, acentua o balanceamento cadencial entre a vogal [a] e a vogal [e] dos morfemas:

Dura a vida alguns instantes
Porém mais do que bastantes
Quando cada instante é sempre⁴⁵

Dilapidando as estruturas linguísticas:

As entidades matemáticas são estruturas em estado puro e livres de toda encarnação, isentas pois de som e de sentido. As estruturas linguísticas são, ao contrário das matemáticas, duplamente encarnadas, nascendo justamente da intersecção de som e sentido, unidos no entanto numa relação instável, porque nunca se recobrem completamente (as línguas se traduzem indefinidamente sem nunca dizerem a palavra final nem a palavra primordial, deixando margem a formas ou expressões limiares, tangenciais (...)) (LÉVI-STRAUSS apud WISNIK, 1989, p.163).

A elaboração das melodias atreladas à composição da letra, em forma narrativa, requer uma escuta musical apurada para captar a melodia exata no que o texto propõe a dizer, configurando, um entrelaçamento harmonioso na composição musical e na compreensão da espessura da canção por parte do leitor da música de Chico:

⁴⁵ Idem, *Ibidem*, p.315.

A avaliação de um texto musical separado de sua música pode ser válida em muitos casos, mas será sempre arbitrária ou incompleta. Tanto a composição como a análise de uma letra podem ser afetadas de várias maneiras pela melodia. Algumas dessas possibilidades são um certo intervalo ou valor temporal (duração) que faz com que uma palavra ou frase se destaque, o fortalecimento de uma ideia ou expressão no movimento das notas musicais, e a preferência por uma vogal mais alta que corresponda a um tom mais alto. Quando se avalia a estrutura, o significado e a efetividade poética da letra de uma canção é preciso considerar como o fluxo das palavras está arrumado para a entonação harmoniosa e se as características melódicas têm algum efeito notável sobre o texto (PERRONE, 1988, p.12).

Esse autor de estrutura musical, basicamente narrativa, (em contraponto ao impressionismo instrumental da bossa nova, escreveu textos plurais: marchas-rancho, “Noite dos Namorados”(1966); modinhas, “Até Pensei”(1968); choros, “Um chorinho”(1967); serestas, “Realejo”(1967); “Olé Olá”(1965); sambas, “Ela Desatinou”(1968), “Tem mais Samba”(1964); ritmos ultramarinos, “Fado Tropical”(1972-1973; charleston, “Ai, se eles me pegam agora”(1977-1978); valsas, “Terezinha”(1977-1978) e baião/rock, “Baioque”(1972); demonstrando-nos que sua identidade sonora se entrelaça, harmoniosamente, pela junção de melodia e letra. No espaço rítmico, a polifonia popular, a síncope da matriz musical africana, no espaço melódico e erudito, a polifonia clássica, a síncope do modelo musical europeu – ambos inscritos no interior da letra – a fim de constituir uma renovação músico-cultural⁴⁶.

Segundo Muniz Sodré (1998, p.25), o elemento comum aos diversos gêneros musicais de origem negra, do *jazz* norte-americano ao choro e ao samba brasileiro, é a síncope. Recurso musical que se manifestou na música brasileira como uma junção da síncope melódica europeia com a síncope rítmica africana. Em vista disso, podemos inferir que da mesma forma que o negro brasileiro acabou aceitando o sistema tonal, a melodia europeia; as músicas buarqueanas também o incorporaram, mas desestabilizando-o por meio do contraste polirrítmico. Dessa forma, suas composições musicais apresentam a síncope como um importante elemento na sua técnica de hibridização. É o que podemos comprovar pelas palavras de Chico Buarque, no livro, “O Som Nosso de Cada Dia”: Procurei frear o orgulho das melodias (TÁRIK, 1983, p.13). O tempero dessa mistura de raças e acordes musicais permitiu uma sociomusicalidade.

⁴⁶ A música tem sido a linguagem que mais possibilita a integração do homem com seu tempo. Ela envolve o homem nas reais dimensões de entendimento com seu meio e faz com que esse homem hodierno conheça as múltiplas dimensões de seu momento histórico-cultural (cf. SENDRA, Arlete Parrilha. *Embormal* – de ensaios literários para leituras a granel. Campos dos Goytacazes: Academia Campista de Letras, 2010. p.1770).

Considerações Finais

Existe, em particular, uma longa e contínua tradição acadêmica relacionada ao aspecto verbal das canções. As diferentes perspectivas que surgiram nas teorias literárias voltaram-se em larga medida para os textos, tratados como entidades verbais. Essa mudança de foco teve diferentes origens, sendo uma delas o movimento interdisciplinar que incentivou pesquisadores a buscar na técnica da mistura o suporte necessário para um diálogo maior com as produções cancionais. Ao lado disso, colocaram-se desafios decisivos à estreiteza dos cânones estabelecidos pela arte literária e musical.

Nessa perspectiva pós-moderna, faz-se necessária, uma análise das composições de Chico Buarque no que tange à sua produção criativa. Elementos intrínsecos que nos permitem inferir uma dupla estética erudito-popular em suas manifestações artísticas.

Encontraremos em suas músicas fórmulas rítmico-melódicas que não apelam mais para uma memória entoativa, baseada no pulso dançante, mas para uma memória da escrita, uma interlinguagem. Suas obras são elaboradas na aderência entre melodia e letra, conjuntamente, promovendo um diálogo permanente de som e sentido, em que os acordes africanos são contidos para dar vazão às melodias, estruturadas em seu projeto de criação mítico-narrativa.

A hibridização dos recursos estéticos buarqueanos configuram uma leitura singular por exigir do leitor uma sensibilidade musical – plano de expressão da melodia – e uma compreensão do texto verbal – plano de conteúdo da letra – que integram, ambos, a relação criativa da composição cancional. E por integrarem, reciprocamente, o ato de criação, impedem a interpretação discursiva das duas linguagens, isoladamente, em seus respectivos campos, o musical e o verbal, considerando que a construção do significante buarqueano é integrada a uma teia semiótica global e não-global, infragmentável em seu conjunto literomusical.

As construções verbo-musicais de Chico nos convidam a tomar parte no trabalho musical. Esse trabalho, de uma parte é o pensamento; de outra parte, é a força do material que o encerra. A música é vista, então, como possuidora de ideologias, como um universo constituído por nós e pela arte. É no seio dessa imagem de mundo – realidade objetiva –, que Chico Buarque realiza a instância linguística de enunciação, acessando o inventário mítico-cultural da experiência humana e o fluxo musical privilegiado de suas recordações.

Referências

ANDRADE, Mario de. *Modinhas imperiais*. São Paulo: Editora Martins, 1964.

BABO, Lamartine. *História do Brasil*. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/lamartine-babo>>. Acesso em: 4 abr. 2011.

BATISTA, Wilson. *Biografia*. Disponível em: <<http://www.letras.com.br/biografia/wilson-batista>>. Acesso em: 29 mar. 2011.

_____. *Chico Brito*. Disponível em: <<http://www.letras.com.br/wilson-batista/chico-brito>>. Acesso em: 29 mar. 2011.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Trad. de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CARLOS JOBIM, Antonio. *Matita Perê*. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/tom-jobim>>. Acesso em: 29 mar. 2011.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Trad. de Pérola Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FERNANDES, Rinaldo de. (Org). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método: Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Trad. de Flávio Paulo Meurer. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

GILBERTO, João. *Chega de Saudade*. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/joao-gilberto>>. Acesso em: 4 abr. 2011.

GONZAGA, Chiquinha. *Ô Abre Alas*. Disponível em: <<http://www.letras.com.br/chiquinha-gonzaga/o-abre-alas>>. Acesso em: 27 mar. 2011.

GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. *Revista Mana* [online], Rio de Janeiro, v.9, n.1, p. 81-108, 2003.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOMEM, Wagner. *História de Canções*. São Paulo: Leya, 2009.

MARTINS, Herivelto. *Ave Maria no Morro*. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/herivelto-martins>>. Acesso em: 29 mar. 2011.

MORAES, Vinicius de. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: A Noite, 1960.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

NESTROVSKI, Arthur. (Org). *Lendo Música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

PERRONE, Charles A. *Letras e letras da MPB*. Rio de Janeiro: ELO, 1988.

ROCHA VIANA, Alfredo da. *Carinhoso*. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/pixinguinha>>. Acesso em: 4 abr. 2011.

ROSA, Noel. *Conversa de Botequim*. Disponível em: <<http://www.paixaoeromance.com/conversabotequim.htm>>. Acesso em: 4 abr. 2011.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SANTOS, Ernesto dos. *Pelo Telefone*. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/donga>>. Acesso em: 1 abr. 2011.

SENDRA, Arlete Parrilha. *Embornal – de ensaios literários para leituras a granel*. Campos dos Goytacazes: Academia Campista de Letras, 2010.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Quem canta comigo: representações do social na poesia de Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono no corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, Tárík de. *O Som Nosso de Cada Dia*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

_____. *Melodias elaboradas em meio à folia carnavalesca*. Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/marcharancho>>. Acesso em: 29 mar. 2011.

_____. *O Som do Pasquim: grandes entrevistas com os astros da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Codecri, 1976.

TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

_____. *O Cancionista*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. *Os Sons dos Negros no Brasil*. São Paulo: Art Editora, 1988.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Artigo recebido em: 5 maio 2011
Aceito para publicação em: 7 jun.2011