

MELODIA, TEXTO E O CANCIONISTA, DE LUIZ TATIT: NOVOS

Já faz quase um século que a música popular brasileira emergiu como forma de expressão no coração da vida cultural nacional — sendo, inclusive, gradualmente incorporada como tal em discursos de caráter nacional-populista — e já se passaram mais de 50 anos desde seu primeiro impacto significativo em um público internacional. Mesmo assim, o estudo dessa vasta área como disciplina acadêmica mostra-se ainda em sua infância. Há impedimentos práticos patentes que dificultam o trabalho de historiadores da música, especialmente no que diz respeito ao precário estado dos arquivos no Brasil. Exceto por *História da música popular brasileira*, lançada pelo selo Abril e há tempo não mais disponível no mercado, e pela excelente série de relançamentos do Projeto Revivendo, a grande maioria das gravações anteriores a 1960 continuam nas mãos de colecionadores particulares, enquanto os pesquisadores se vêem obrigados a dedicar grande parte de seu tempo à transcrição de *song-sheets* ou à garimpagem em sebos de material bibliográfico e discográfico essencial. Há poucos dados sistematicamente organizados na indústria fonográfica, o que seria indispensável a qualquer análise rigorosa sobre a sociologia de produção e consumo musical, ou mesmo ao teste de assunções gerais sobre a popularidade de

determinados estilos em contraposição às visões críticas que estes suscitam.

Mais grave ainda tem sido a falta de arcabouços metodológicos capazes tanto de assegurar um tratamento equilibrado à diversidade de tradições do país quanto de levar seriamente em conta seus conteúdos musicais, ou seja, metodologias capazes de trazer a prática e a estética da produção musical ao centro das análises, ao invés de relegá-las à periferia. Vale ressaltar que o trabalho pioneiro de um dos mais importantes intelectuais do Brasil da primeira metade deste século, o multidisciplinar Mário de Andrade, teve poucos sucessores até muito recentemente. Depois de obras como “O samba rural paulista” e *Ensaio sobre a música brasileira*, foram poucos e esparsos os exemplos de uma abordagem consistente nessa área. Contrastemos este estado de coisas com a situação dos estudos literários, que contam com um corpo de trabalhos historiográficos bem consolidado (a pleora de *Histórias da Literatura Brasileira*, desde as de José Veríssimo e Sílvio Romero até Antonio Cândido e Alfredo Bosi, para citar algumas) e estudos de gênero, de movimentos e autores baseados em diversas metodologias específicas aos seus objetos. De fato, o privilégio, no meio acadêmico, do discurso literário como objeto de estudo em uma cultura reconhe-

RUMOS NOS ESTUDOS DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

O CANCIONISTA: COMPOSIÇÃO DE CANÇÕES NO BRASIL. LUIZ TATIT [SÃO PAULO: Edusp, 1996, 322 P.].

cidamente não-literária é um paradoxo tão banal e evidente, quanto essencial para entendermos o relativo empobrecimento dos estudos sobre música popular até agora. Apesar de toda evidência em contrário, podemos concluir, a partir do levantamento geral que apresentaremos a seguir, que a cultura musical do Brasil intenta ser vista e não ouvida, lida ao invés de ser cantada.

Sem negligenciar algumas excelentes publicações semi-populares, tais como *Brasil musical*, de Tarik de Souza et alli. e *The Billboard Book of Brazilian Popular Music*¹, de McGowan e Pessanha, que são obras de referência altamente úteis por conterem um valioso material descritivo, a maior parte dessa literatura pode ser classificada, de maneira geral, em três tipos de abordagens (embora elementos de mais de uma abordagem possam estar combinados em alguns casos como, por exemplo, em *Música brasileira*², de Claus Schreider, ou na recente publicação de Hermano Viana *O mistério do samba*³ que traça a transformação do samba de símbolo étnico a símbolo nacional): sociologia e antropologia social da música; história cultural e análise literária; jornalismo e biografia. A primeira delas foi até então dominada pela figura de José Ramos Tinhorão, cujas obras *Música popular: do gramofone ao rádio e tv*⁴, *Pequena História da música popular*⁵ e *História social da música*

*popular brasileira*⁶, apesar de apresentarem algumas virtudes, também lançam mão dos piores subterfúgios da abordagem do autor, por sua perspectiva mecanicamente tradicionalista sobre a evolução musical do país. *Pequena história da música popular*, por exemplo, consiste em uma série de capítulos que traçam uma sucessão cronológica dos gêneros, quase como uma genealogia de cada tradição estilística, em termos de sua origem social e das funções dos artistas em suas relações com a evolução da indústria da música e com práticas culturais relacionadas, tais como o carnaval. Embora não apresente qualquer prefácio explanatório do método utilizado — deixando crer que se apóia apenas no critério musicológico —, há claramente uma ideologia implícita na seleção e organização dos títulos de cada capítulo: entre dezoito capítulos, quatorze tratam predominantemente das tradições urbanas pré-1960 — modinhas, lundu, maxixe, tango brasileiro, as muitas variantes do samba —, dois capítulos são dedicados à *música sertaneja* e a “gêneros rurais urbanizados”, enquanto o restante é reservado ao movimento conhecido como Música Popular Brasileira (MPB), que inclui a Bossa Nova e os desenvolvimentos subseqüentes. De fato, a discussão simplificadora desses fenômenos contemporâneos apresentada por Tinhorão funciona como pretexto para uma

crítica purista daquilo que ele vê como um cosmopolitismo derivado de todos esses estilos — bossa nova, *rock*, tropicalismo —, que teriam traído todos os princípios de lealdade à tradição do samba. Nessa determinação de defender sua linha conservadora, o autor vai longe, a ponto de equacionar os ecletismos experimentais dos tropicalistas (Caetano Veloso, Gilberto Gil et alii) com a política desenvolvimentista do regime militar pós-1964, pela comum receptividade às tecnologias imperialistas e ao capital cultural da indústria dos meios de comunicação de massa anglo-americanos.

Outra abordagem menos mecânica ou purista no campo da sociologia e antropologia produziu resultados frutíferos, como é o caso do trabalho de Hermano Vianna Jr. intitulado *O mundo funk carioca*⁷, em que examina o fenômeno do *soul* nos subúrbios negros do Rio de Janeiro. Da mesma forma, Cláudia Matos, em *Acertei no milhar*⁸, faz um estudo da evolução do samba, em particular do gênero samba-malandro, sob o impacto das diretrizes culturais corporativistas e populistas de Getúlio Vargas nos anos 1930 e 1940. Entretanto, também aqui encontramos a tendência a uma visão de classe um tanto redutora no que tange à avaliação do discurso do malandro, tomando-o como a expressão de uma consciência proletária, além do fato

de haver, de certa forma, uma aceitação sem questionamento das investidas do Estado Novo no sentido de cooptar e reabilitar o sambista como um promotor de valores oficiais. Eu suspeito que um olhar mais atento sobre as características musicais do gênero talvez expusesse uma relação mais complexa e ambivalente entre o discurso populista oficial e a identidade popular do que é sugerido pela abordagem de Matos, baseada fundamentalmente na análise textual das letras das canções desse período.

O silêncio dos sociólogos e antropólogos em relação ao caráter estético e à experiência das atividades musicais, que são seus objetos de estudo, torna-se inquietante quando entramos no segundo grupo de contribuições para este campo, aquelas dos analistas literários e historiadores da cultura. Estudos desse tipo foram consagrados nos ensaios e entrevistas do poeta concretista Augusto de Campos — na coleção intitulada *Balanço da Bossa e outras bossas*⁹ (que inclui importantes trabalhos musicológicos, como a análise da Bossa Nova de Medalia) —, assim como em *Música popular e moderna poesia brasileira*, de Affonso Romano de Sant'Anna, e em *Masters of Contemporary Brazilian Song*¹⁰, de Charles Perrone, os quais, sem exceção, assumem uma posição diametricamente oposta àquela de Tinhorão, no que diz

respeito à questão da tradição e inovação. Os compositores e movimentos favorecidos por estes autores são exatamente aqueles que demonstraram afinidade com as tendências internacionalistas de vanguarda iniciadas pelos Modernistas nos anos 1920, notadamente o “antropófago” Oswald de Andrade, cujo trabalho condensa uma certa noção de fusão cultural entre popular e erudito, local e internacional, tradicional e moderno. A perspectiva cultural e histórica de críticos concretistas como Campos foi decisiva na construção dessa genealogia de afinidades que liga seus próprios trabalhos, a estética “canibalista” de Oswald de Andrade e o vanguardismo da Bossa Nova e da Tropicália numa única e ininterrupta tradição, identificada pela sua sofisticação lingüística e sua auto-referencialidade. A consequência dessa perspectiva para a historiografia da música popular é um recorte interpretativo que privilegia e congrega os compositores e movimentos mais “literários” a uma história literária mais ampla, numa assumida cultura de exportação, universal ou internacionalista.

A contribuição de Sant’Anna vai além, ao traçar uma série de comparações explícitas entre compositores e poetas, colocando lado a lado Noel Rosa e os modernistas dos anos 1920, Ari Barroso e Cassiano Ricardo / Guilherme de Almeida, compositores do pós-guerra

de boleros e tangos e a geração de 1945, os tropicalistas e os concretistas, Chico Buarque de Hollanda e novamente Noel Rosa.

Minha objeção não é tanto com relação à validade das analogias em cada caso — há reais pontos de concordância ou mesmo diálogo entre os artistas atentos às suas atuações em momentos particulares de crise social, política ou cultural, o que faz desse trabalho comparativo algo convidativo e recompensador. O que me parece questionável é a validade de construir uma história da música popular a partir de critérios e linguagem analítica resgatados da tradição da crítica textual, o que pressupõe certas inclusões e exclusões (como podem a *música sertaneja*, a Jovem Guarda, o “brega”, os novos ritmos dançantes como o samba-*reggae* e *funk* ser acomodados neste esquema?). Além disso, a perspectiva literária assume como dado a fluidez da fronteira entre a cultura erudita e a popular, bem como considera unicamente a apropriação erudita da cultura popular, mas não o inverso. Acima de tudo, trata a canção popular como um sub-gênero da tradição lirico-poética, ao invés de considerá-la como uma prática artística de direito, que pede ferramentas específicas e apropriadas para a sua análise. A relação no Brasil entre política, *textualidade* e tradição Modernista, que já

foi explorada por Silviano Santiago, e as implicações dessa relação para o tratamento da música popular convidam à comparação com o que, de acordo com Paul Gilroy, foi o destino da expressão cultural negra, inclusive de sua música, descaracterizada pelas mãos da crítica literária:

A noção de estética [...] é construída a partir da idéia e ideologia que concebem o texto e a *textualidade* como um tipo de prática comunicativa que proporciona um modelo para todas as outras formas de trocas cognitivas e de interação social. Encorajados pelos críticos pós-estruturalistas ligados à metafísica da presença, os debates atuais deixaram de citar a linguagem como sendo a analogia fundamental englobante de todas as práticas significativas e passaram a uma posição em que a *textualidade* (especialmente quando concebida a partir do conceito de diferença) expande-se e funde-se com a idéia de totalidade. Ao dar especial atenção às estruturas de sentimento que sustentam as expressivas culturas negras, mostram como essa crítica é incompleta, uma vez que se torna bloqueada pela invocação de uma *textualidade* indiscriminadamente abrangente. Tomada desta forma, a *textualidade* torna-se um meio de esvaziar o problema da existência humana, um meio de especificar a morte (por fragmentação)

do sujeito e, do mesmo modo, um meio de coroar a crítica literária como a mestra do domínio da criativa comunicação humana.¹¹

As duas principais tendências nos estudos da música popular brasileira mostrados até aqui serviram para desmembrar e polarizar as duas dimensões do fenômeno da musicalidade, cuja separação deve ser ultrapassada para que a disciplina possa fazer qualquer avanço sério. De um lado, a perspectiva sociológica/antropológica examinou o significado sociológico e ideológico da prática e do gênero musical, enquanto, de outro, a história cultural e literária subsumiu as características estéticas (principalmente textuais) da canção popular sob uma história mais ampla da tradição lírica. Há ainda outro grupo de obras que, embora tipicamente livre de considerações teóricas e independente da polarização teórica mostrada acima (uma virtude bem como uma limitação), pode nos trazer uma contribuição de valor ao preencher a lacuna entre significado social e prática estética. As biografias musicais (e as autobiografias) como a de Almirante *No tempo de Noel Rosa*¹² ou *Foi assim*: o cronista Lupicínio conta as histórias das suas músicas¹³, de Lupicínio Rodrigues, as monografias jornalísticas como *Chega de saudade*¹⁴, de Ruy Cas-

tro, as coleções de artigos (*Nada será como antes: MPB nos anos 70*¹⁵, de Ana Maria Bahiana, por exemplo) e entrevistas (como a de J. E. de Mello *Música Popular Brasileira cantada e contada por Tom, Baden, Caetano e outros*)¹⁶ proporcionam não apenas ricas fontes de informação histórica e anedótica, mas também um *insight* vital na percepção de artistas e compositores sobre sua própria prática musical, dando atenção à realidade do processo criativo e às performances que, com frequência, apenas a linguagem da experiência pessoal direta pode mostrar. Desse modo, eles oferecem pistas cruciais para entendermos a relação entre, de um lado, as estruturas musicais e lingüísticas que devem ser integradas e internalizadas por ambos, compositor e intérprete, e, de outro, sua apreensão e seu significado como um ato performativo na presença de uma platéia.

Não deve ser coincidência, então, que a recente produção acadêmica mais importante sobre música popular brasileira seja aquela de dois especialistas que, ao mesmo tempo, são dois compositores e músicos: Luiz Tatit, cujo inovador *O cancionista: composição de canções no Brasil*¹⁷, publicado em 1996, será discutido abaixo, e José Miguel Wisnik, cujo ensaio “A Gaia Ciência: literatura e música popular no Brasil” foi publica-

do no volume *Ao encontro da palavra cantada* (Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2001).

Desde pelo menos 1979, Wisnik adotou uma posição crítica em relação a critérios extramusicais reducionistas e a paradigmas disciplinares que, como vimos, dificultaram o progresso desta área até então:

esse tipo de música não tem um regime de pureza a defender: a das origens da Nação, por exemplo (que um romantismo quer ver no folclore), a da Ciência (pela qual zela a cultura universitária), a da soberania da Arte (cultuada tantas vezes hieraticamente pelos seus representantes eruditos). Por isso mesmo, não pode ser lida simplesmente pelos critérios críticos da Autenticidade nacional, nem da Verdade racional, nem da pura Qualidade. Trata-se de um caldeirão — mercado pululante onde várias tradições vieram a se confundir e se cruzar, quando não na intencionalidade criadora, no ouvido atento ou distraído de todos nós.¹⁸

Nessa mesma publicação Wisnik levanta o problema que Tatit trata sistematicamente em *O cancionista*, qual seja, a complexa relação entre música e letra nas canções. O que com frequência é erroneamente assumido como uma hierarquia entre melodia e texto, uma su-

bordinação da “forma” pelo “conteúdo”, é provocadamente descartado por Wisnik:

a música não é um *suporte* de verdades a serem ditas pela letra, como uma tela passiva onde se projetasse uma imagem figurativa; talvez seja mais freqüente, até, o caso contrário, onde a letra aparece como um veículo que carrega a música.¹⁹

Desse modo, ele antecipa as primeiras palavras de seu colega na abordagem desse fenômeno em *O cancionista*: “No mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica. Sobre essa base, o que é dito torna-se, muitas vezes, grandioso.”²⁰

A magistral exploração da dialética entre fala e canção feita por Tatit em seu recente trabalho é importante por muitas razões. Por fornecer a primeira teoria e método de análise não apenas sofisticado, mas também acessível e aplicável, e que trata a canção como uma forma artística única, *O cancionista* deve tornar-se um divisor de águas no desenvolvimento da abordagem disciplinar deste campo, desde que seu modelo seja posteriormente desenvolvido. Em segundo lugar, ao tornar possível a definição desse idioma singular e expressivo, ou

melhor, dessa “dicção” entre intérpretes e compositores em instâncias específicas, sugere a maneira pela qual a polarização disciplinar entre estética e significado social, que dominou os estudos da música popular brasileira até então, poderia ser superada por uma abordagem mais integrada. Por fim, por dirigir nossa atenção à relação íntima entre *textualidade* e musicalidade e por conceber palavra e tom dentro de uma mesma forma artística, o que é tão central para a vida cultural do país, fornece uma oportunidade para que sejam repensadas algumas polaridades cruciais da expressão cultural brasileira, tais como oralidade e escrita, experiência somática e intelectual, identidade popular e de elite.

Para Tatit, o que caracteriza a arte do cancionista em relação às canções individuais é a junção e a tensão entre seqüências melódicas e unidades lingüísticas no processo entoacional, o que faz da canção uma extensão da fala. A habilidade de um compositor consistiria, então, na manipulação dessas forças contraditórias. A continuidade linear da melodia, cujo fluxo naturalmente se adapta ao das vogais na linguagem verbal, produz, ao mesmo tempo, uma fricção com a descontinuidade inerente às consoantes, já que estas interrompem a sonoridade e segmentam o discurso verbal em fonemas, palavras, frases, narrativas e assim por diante. Num ex-

tremo, essa tensão pode ser direcionada para a continuidade vocálica, aumentando a duração e a frequência de vibração das notas emitidas pelo cantor, assim como os intervalos de altura entre elas. O efeito é o de desacelerar o movimento progressivo da melodia e atenuar os estímulos somáticos que conduzem às ações humanas, levando assim o ouvinte a identificar-se com um estado passional do “ser”, processo ao qual Tatit dá o nome de “passionalização”. Os efeitos de tensão mais prolongados criados dentro de uma seqüência melódica tendem a favorecer um “experimentar” introspectivo de estados de tensão psicológica, geralmente associados à separação amorosa ou à busca de um objeto de desejo. A passionalização é, desse modo, tipificada em gêneros musicais como a modinha, o samba-canção, o bolero, o *rock* romântico e o brega.

No outro extremo, o encurtamento das vogais e das frequências ocasiona uma correspondente ênfase na articulação rítmica e temática da melodia, pela acentuação e segmentação operada pelas consoantes. Através desse processo de “tematização”, a mobilização física do ouvinte é estimulada, o que é geralmente associado a gêneros de canções intimamente ligados à dança ou ao movimento — xote, samba, marcha, *rock* —, em que passa a valer a modalidade da ação ou o

“fazer”. A tematização melódica presta-se naturalmente à tematização lingüística, ou seja, dá-se simultaneamente a materialização melódica e lingüística de uma idéia, como a exaltação de nações e tradições, a construção de personagens como a *baiana*, o *malandro*, ou a afirmação de valores universais tais como o bem e o mal, vida e morte, o prazer e o sofrimento.

O segredo de um compositor em fazer com que essas tendências de articulação lingüística e continuidade melódica — tematização e passionalização — sejam compatíveis ao invés de antagonistas está, para Tatit, no modo com o qual o compositor consegue lançar mão dos recursos usados na fala do dia-a-dia, que combina a musicalidade da entoação vocal com a segmentação do discurso verbal, de modo a chegar a uma “dicação” única e integrada:

Compor uma canção é procurar uma dicação convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar. É fazer da continuidade e da articulação um só projeto de sentido. Compor é, ainda, decompor e compor ao mesmo tempo. O cancionista decompõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto com a entoação. Ele recorta e cobre em seguida. Compatibiliza as tendências contrárias com o seu gesto oral. [p. 11]

Longe de procurar uma forma melódica para um conteúdo verbal preexistente, a arte de um compositor é, então, descobrir e organizar as várias formas do que Tatit chama de “camuflagem da fala nas tensões melódicas”, a fim de regular e ordenar melódica e ritmicamente as variáveis expressivas da fala pura — que são essencialmente instáveis —, transferindo essas zonas significativas de tensão para o texto, onde podem adquirir a forma temática de uma separação amorosa, da mobilização de um personagem para a ação ou de uma conversa coloquial. Desse modo, uma outra dialética está envolvida nesse caso, já que em um movimento (“a passagem da forma fonológica à substância fonética”) a voz da canção dá presença corporal, dá vida, às abstratas, descontínuas e efêmeras emissões da linguagem verbal:

A voz que fala, esta sim prenuncia o corpo vivo, o corpo que respira, o corpo que está ali, na hora do canto. Da voz que fala emana o gesto oral mais corriqueiro, mais próximo da imperfeição humana. É quando o artista parece gente. É quando o ouvinte se sente também um pouco artista. [p. 16]

Ao mesmo tempo, em movimento inverso, a inteligibilidade lingüística da voz falada se mantém presente

atrás ou dentro da voz cantada, como figura entoada oralmente, projetada e, em geral, disfarçada na forma de melodia musical, uma vez que sem isso a mensagem específica da canção não poderia ser apreendida e a voz não seria mais que um instrumento musical. Embora as linguagens musical e verbal não possam ser separadas no momento da escuta, o ouvinte reconhece as inflexões musicais efetuadas pelo compositor como algo derivado de uma estrutura melódica embrionária inerente a qualquer língua, permitindo que ambos se identifiquem em suas origens culturais.

Trata-se da habilidade do cancionista em emprestar uma entoação pessoal a essa estrutura melódica embrionária, na medida em que ele representa experiências vivas na forma de canção individual, dotando esta última de uma aura de naturalidade. A sensação de “veracidade” é alcançada com maior eficácia quando a linha melódica se aproxima da inflexão verbal da letra espontaneamente entoada. Analisando a “gramática narrativa” que organiza essa estrutura textual de fonemas, palavras e frases dentro do tempo melódico da canção (confira a sua adaptação dos termos semióticos como figurativização, tematização e passionalização), Tatit recorre à abordagem semiótica desenvolvida em seu trabalho anterior *Semiótica da canção*:

melodia e letra²¹, este menos acessível ao não-iniciado do que *O cancionista*.

No ato criativo de composição, a relação de texto e melodia com a experiência representada é, como Wisnik observou, inversa às expectativas do senso comum. A letra pode meramente circunscrever um tema, utilizando-se dos dispositivos do discurso poético para recriar sua própria singularidade — que se relaciona com a experiência original apenas indiretamente, através de uma espécie de empatia coletiva —, já que é na melodia que esta singularidade pode, de algum modo, ser melhor depreendida em sua essência:

Cada fragmento melódico elaborado delimita uma área e os pontos de acento que nortearão o processo de seleção lingüística. Não precisa falar muito. Basta ser exato e pertinente na conformação do texto, que a força da experiência já está melodicamente assegurada. Não importa tanto o que aconteceu mas como aquilo que aconteceu foi sentido.

Por isso, um texto de canção é, quase necessariamente, um disciplinador de emoções. Deve ser enxuto, pode ser simples e até pobre em si. Não deve almejar dizer tudo. Não precisa dizer tudo. Tudo só será dito com a melodia.

Seqüencializar acordes, produzir melodias, repisar batidas rítmicas, tocar em conjunto são verdadeiros exercícios de manobra que preparam o cancionista para o resgate das experiências. 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 carreando um texto não muito convincente. Nesse caso, então, foi uma simples troca de letra. [p. 19 e 20]

Na interpretação, a “veracidade” da enunciação da canção é adicionalmente garantida em termos de sua realização no tempo. A entoação vocal materializa e fixa a duração imaginária da experiência representada como substância fônica dentro de um tempo periódico estruturado pela melodia e passível de infinitas repetições, num presente perpétuo vivido fisicamente pelo cantor-compositor. Essa projeção do cantor-compositor na composição — que liga o conteúdo da letra à sua entoação coloquial — Tatit denomina “figurativização”. Desse modo, o ouvinte é capaz de “perceber” a voz

que fala na voz que canta, através do que é experimentado como cenas enunciativas ou “figuras”. Dois elementos lingüísticos e musicais, em particular, auxiliam no processo de figurativização: os dêiticos, como é o caso dos imperativos, vocativos, demonstrativos etc., que localizam o “eu” da canção em uma situação enunciativa por sua relação estratégica com a entoação melódica; e os “tonemas”, isto é, três tipos de inflexões melódicas — uma descendente, uma ascendente e uma suspensão — que, como na fala, indicam terminação ou repouso, interrogação, continuidade ou expectativa de novas frases complementares.

Tatit indica em sua introdução que os “tonemas” constituem o principal elemento na prática analítica contemplada na maior parte de seu livro, dedicado à análise de obras de onze compositores, desde os sambistas da velha guarda como Noel Rosa e Ary Barroso, passando pelos nordestinos Dorival Caymmi e Luiz Gonzaga, pelo bossa novista Tom Jobim, por Roberto Carlos, Chico Buarque e Caetano Veloso, apresentando, portanto, um amplo espectro de estilos e exemplos históricos. O tratamento de cada artista é prefaciado por uma introdução que aborda o contexto musical em que as distintas “dicções” de cada compositor são identificadas e, embora não sejam o principal foco de

Tatit, essas breves seções servem de lição sobre como a relação entre uma análise musicológica das estruturas estéticas internas à composição e seus significados sócio-culturais podem ser articulados de maneira inteligível. Entretanto, é no corpo principal de cada capítulo, em que se apresenta uma deslumbrante e meticulosa aplicação dos princípios de análise acima apresentados — e seriam vãs as tentativas de reproduzi-los aqui —, que o autor demonstra todo o potencial de seu método. Movendo-se do nível que chama de *arquicanção* — a soma dos denominadores comuns apreendidos a partir de uma totalidade de composições — àquele da prática específica de composição, em que a originalidade de soluções individuais pode ser testada, o autor arrisca-se em algumas especulações sobre os reais efeitos de sentido experimentados pelos ouvintes no momento da performance. Talvez não estejamos preparados para o impacto dessa grande conquista de Tatit que, com estas palavras modestas, conclui sua introdução: “Não podendo revelar os mistérios da criação só nos resta valorizá-los, distinguindo-os cada vez mais daquilo que não tem mistério” (p. 27)

Entretanto, o que merece uma especial explicação é o método engenhosamente simples de Tatit, que nos per-

3

	mim		mim
	/		/
	/		/
	/		/
Bra	/	pra	/
\	pra	\	pra
\		\	
sil		mim	

É tentador especular — dada a inegável riqueza, inventividade e sofisticação da composição cancional no Brasil, como demonstrado em *O cancionista* — se há uma afinidade essencial entre esta forma artística e a consciência nacional ou a cultura como um todo. Certamente, a caracterização feita por Tatit do cantor/compositor como um malabarista dotado de um “talento anti-acadêmico inato, de uma habilidade pragmática não comprometida com qualquer atividade regular”, é sugestivamente próxima daquela de um ícone da identidade popular, o malandro, famoso por sua perícia e agilidade intuitivas, seu oportunismo e paixão, seu lirismo e charme. José Miguel Wisnik, no ensaio já citado, vai além quando argumenta

que a canção popular brasileira representa a forma moderna do *gaio saber*, a cultura dos trovadores provençais, celebrada por Nietzsche em *A Gaia Ciência* como “essa união do *cantor*, do *cavaleiro* e do livre espírito que distingue a maravilhosa cultura dos provençais de todas as outras culturas”²². Para Nietzsche, esse termo expressava o espírito anti-germânico, anti-professoral, anti-acadêmico do ideal filosófico, em que seriedade e disciplina intelectual são temperadas por uma experiência corporal da arte, em uma fusão dos princípios de Apolo e Dionísio:

Let us dance in myriad manners,
freedom write on our art’s banners
our science shall be gay!

Let us break from every flower
one fine blossom for our power
and two leaves to wind a wreath!
Let us dance like troubadours
between holy men and whores,
between god and world beneath!

[“To the Mistral, A Dancing Song”]²³

Isso é traduzido para o contexto brasileiro contemporâneo por Wisnik como uma noção de “sabedoria poético-musical”, com a qual a perspicácia intelectual da cultura literária foi capaz de adquirir vida nova, através de uma “inocente alegria” que reside nas formas mais elementares de música e poesia e na cultura do carnaval. A música popular brasileira das últimas três décadas reflete este “modo de pensar”, no sentido de que ofereceu um rico terreno ao diálogo entre compositores e público, entre diferença e confluência, entre cultura popular e cultura erudita.

Ainda assim, esse não foi o único tipo de diálogo para a composição de canções brasileiras desde os anos 60, como testemunhou a investigação de Hermano Vianna sobre a história da música de carnaval no início do século²⁴. Qual é, então, o significado dessa intensa troca entre literatura e música, essa permeabilidade extrema entre cultura de elite e cultura popular na composição de canções dos últimos trinta anos, tão eloqüentemente iluminada por Wisnik? Os exemplos escolhidos por ele para caracterizar o período — os poetas Torquato Neto, Haroldo e Augusto de Campos, os cantores e compositores Gilberto Gil, Milton Nascimento e Caetano Veloso — correspondem a uma seleta comunidade de artistas ligados por suas afinidades

que, graças a um experimentalismo e a uma literariedade de vanguarda, se relacionam a idéia de uma “tradição” brasileira do Modernismo, a mesma que, como discutimos no início deste artigo, impôs uma leitura particular da história da música popular brasileira, dominada pela disciplina da *textualidade*. A aspiração de reconciliar uma estética de vanguarda, aliada a inquietações intelectuais, com expressões e tradições da cultura popular foi possivelmente o projeto central da geração de artistas, incluindo os músicos, de classe média pós-1960. Isso se deu tanto por uma reação às críticas à Bossa Nova feitas pelo movimento esquerdista de música de protesto, quanto por uma explosão revolucionária de ecletismo desencadeada pelos tropicalistas. É notável, ainda que pouco notado, que a canção que emergiu do legado deixado por este projeto adquiriu um tipo de hegemonia quanto à percepção nacional e internacional da vida musical do país, uma hegemonia construída às custas de tradições e de artistas menos favorecidos pela máquina promocional do estado e da indústria da mídia — uma hegemonia expressa pelo confuso e enganoso título MPB.

O nascimento da MPB coincidiu com um período em que a relação entre, de um lado, cantor e compositor e, de outro, espectadores estava sendo radicalmente rede-

finida, uma vez que os meios de comunicação de massa e a indústria cultural aumentavam drasticamente a distância entre artista e comunidade, pulverizando as ligações orgânicas que um dia os uniram, ainda que, simultaneamente, aproximando o artista e o espectador individual em um novo e diferente tipo de proximidade, através de uma tela de televisão, caixas de som *hi-fi* e do fone de ouvido estéreo. Se o impacto desse estado de coisas ainda não atingiu todo o espaço social e se as novas práticas musicais ligadas à sociedade contrapuseram-se a isso (o exemplo mais óbvio é o projeto Olo dum, de Salvador), o significado histórico desse processo é, no entanto, comparável às transformações sofridas pela cultura musical herdada da Grécia antiga ao longo de muitos séculos. Em sua moderna sobrevivência ocidental, a própria palavra música aponta etimologicamente à continuidade e ao abismo entre nosso mundo e a civilização da Grécia antiga, já que o termo *mousike* significava uma unidade de práticas culturais, integrando dança, melodia, poesia e educação elementar, enquanto a palavra *melos* referia-se a um verso musicalmente determinado, ou música e poesia juntas: “o ritmo musical estava contido na própria linguagem. A estrutura rítmico-musical era completamente determinada pela linguagem. Não havia espaço para um cená-

rio em que aparecesse um ritmo musical independente; nada podia ser adicionado ou mudado”²⁵

A entoação lingüístico-melódica da canção moderna é um eco distante daquela unidade, que começou a se desintegrar com as substituições de inflexões musicais do verso cantado por marcações ou acentos, dando, assim, lugar às tradições da música, prosa e da poesia lingüisticamente determinada²⁶. O esforço criativo envolvido em compor e ouvir canções em nossa época pode talvez ser visto, até certo ponto, como um esforço em alcançar um mesmo tipo de integração, um processo análogo às operações cerebrais ligadas ao desenvolvimento mental de um indivíduo quando adquire o senso de musicalidade. Enquanto acreditamos que as funções lingüísticas do cérebro são processadas predominantemente no hemisfério esquerdo e as musicais no hemisfério direito, “é provável que quando um ouvinte de música se torna mais sofisticado e, portanto, mais crítico, sua percepção musical se transfira para o hemisfério esquerdo. No entanto, quando palavras e música estão fortemente associadas, como nas letras das canções, parece que ambos estão alocados no hemisfério direito, como parte de uma *Gestalt* única”²⁷

A performance do cantor materializa uma unidade ainda maior entre ele, a platéia e o mundo que ambos ha-

bitam. Como coloca Victor Zuckerkandl, enquanto as palavras aproximam as pessoas, fazendo o cantor dirigir-se aos seus companheiros como “outros”, a melodia as conduz na mesma direção, transmutando individualidade em companheirismo. Ao mesmo tempo, a entoação musical da fala permite ao cantor reintegrar o mundo em si mesmo, viver aquilo que foi projetado ou objetivado na linguagem:

Palavras dividem, tons unem. A unidade da existência quebrada constantemente pelas palavras, separando uma coisa de outra, sujeito de objeto, é constantemente restaurada no tom. A música impede o mundo de transformar-se inteiramente em linguagem, de tornar-se nada mais que objeto, e impede o homem de tornar-se nada mais que sujeito.²⁸

Alguma coisa daquela unidade “original” entre indivíduo e grupo, dança, melodia e poesia é mostrada no notável relato de Mário de Andrade sobre “a consulta”, um processo de improvisação coletiva na composição de sambas que ele testemunhou no início dos anos 30 no interior rural de São Paulo:

Enfileirados os instrumentistas, com o bumbo ao centro, todos se aglomeram em torno deste, no geral inclinados

pra frente, como que escutando uma consulta feita em segredo.

Isto faz parte sistematizada do samba, e também existe no jongo, pelo que vi nas proximidades de São Luis do Paraitinga. É, pois, a coletividade que decide do texto-melodia com que vai sambar.

No grupo em consulta, um solista propõe um texto-melodia. Não há rito especial nesta proposta. O solista canta, canta no geral bastante incerto, improvisando. O seu canto, na infinita maioria das vezes, é uma quadra ou um dístico. O coro responde. O solista canta de novo. O coro torna a responder. E assim aos poucos, desta dialogação, vai se fixando um texto-melodia qualquer. O bumbo está bem atento. Quando percebe que a coisa pegou e o grupo, memorizando com facilidade o que propôs o solista, responde unânime e com entusiasmo, dá uma batida forte e entra no ritmo em que estão cantando. Imediatamente à batida mandona do bumbo, os outros instrumentos começam tocando também, e a dança principia. Quando acaso os sambistas não conseguem responder certo ou memorizar bem ou, por qualquer motivo, não gostam do que lhes propôs o solista, a coisa morre aos poucos. Nunca vi uma recusa coletiva formal. Às vezes é o próprio solista que, percebendo pouco viável a sua proposta, propõe novo texto-melodia, interrompendo a indecisão em que

se está. Às vezes surge outro solista. Desse jeito vão até que uma proposta pegue e toca a sambar.

Assim que os instrumentistas principiaram tocando, avançam em fila para a frente. As filas de dançantes que os defrontam recuam. Depois são estas que avançam enquanto os instrumentistas recuam. A visão que se tem é dum bolo humano mais ou menos ordenado em filas, e que estreitamente apertado, num áspero movimento de inclinar e erguer de torso, avança e recua em poucos passos.²⁹

A enorme mudança da prática tradicional de composição coletiva para a experiência criativa individual dos cantores e compositores pós-MPB, nessa era de gravações em estúdio e vídeos da MTV, condensou em cinquenta anos ou menos os muitos séculos que separaram e uniram nossa própria cultura musical e a antiga cultura da *mousike*. E exatamente pelo paradoxal desenvolvimento tardio e desigual do Brasil — pelo qual tradições antigas sobrevivem lado a lado com as modernas, às vezes apenas como memória, outras como práticas vivas —, o compositor contemporâneo com educação universitária tem uma percepção especialmente aguda do quão apartado está das fontes coletivas de sua arte, ao mesmo tempo em que se mantém fatalmente próximo a elas. Consciente de sua marginalidade em uma so-

cidade cujas formas de auto-expressão continuam a ser predominantemente orais, a cultura literária brasileira procura continuamente na música popular uma melodia para seus textos. Apenas, desse modo, pode encontrar uma inteireza imaginada para um mundo contraditório e dividido e pode buscar reunir com tons aquilo que as palavras separaram.

● “otimismo trágico” da Bossa Nova e o “pessimismo alegre” do Tropicalismo que, para Wisnik, constituem as duas faces complementares de uma cultura musical nacional, por projetarem simbolicamente um destino utópico para o país na harmonização da literatura e canção, *textualidade* e oralidade, intelectualidade elitista e espontaneidade popular, deveriam, portanto, ser melhor definidos como a expressão ideológica particular dos artistas da geração da MPB pós-1960. Pelo menos para eles, a democratização dos recursos culturais do Brasil é um privilégio alcançável. Porém, em que medida, e de que maneira, a permeabilidade entre cultura popular e cultura de elite se dá na vida musical da maioria analfabeta do país é uma questão que demanda uma pesquisa muito mais extensa. Esta é exatamente a questão que, com a ajuda do método analítico de Tatit, poderemos agora começar a responder.

- 1 SOUZA, Tarik de et alii. *Brazil musical*. Rio de Janeiro: Art Bureau, 1988; MC GOWAN and PESSANHA. *The billboard book of Brazilian Popular Music*. New York: Guinness, 1991.
- 2 SCHREINER, Claus. *Música brasileira*. London: Marion Boyars, 1993; VIANNA JR., Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ UFRJ, 1995.
- 3 *O mistério do samba*. Op. cit.
- 4 TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio e tv*. São Paulo: Ática, 1981.
- 5 Idem. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Art Editora, 1986.
- 6 Idem. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Caminho, 1990.
- 7 VIANNA JR., Hermano. *O mundo funk carioca*. Op. cit.
- 8 MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- 9 CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- 10 SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1978; PERRONE, Charles. *Masters of Contemporary Brazilian Song*. Austin: University of Texas, 1989.
- 11 GILROY, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London/ New York: Verso, 1993, p.77.
- 12 ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- 13 RODRIGUES, Lupicínio. *Foi assim: o cronista Lupicínio conta as histórias das suas músicas*. Porto Alegre: L&Pm, 1995.
- 14 CASTRO, Ruy. *Chega de saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- 15 BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- 16 HOMEM DE MELLO, J.E. *Música Popular Brasileira cantada e contada por Tom, Baden, Caetano e outros*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- 17 TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.
- 18 WISNIK, José Miguel. "O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez". In: AUTRAN, Margarida; BAHIANA, Ana Maria e WISNIK, José Miguel. (Ed.) *Anos 70: 1- Música Popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1980, p.14.
- 19 Ibidem, p.11.
- 20 TATIT, Luiz. Op. cit., p. 9.
- 21 Idem. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1994.
- 22 NIETZSCHE, Friedrich. *Basic writings of Nietzsche*. New York: Random House, 1968, p.750
- 23 Idem. *The Gay Science*. New York: Vintage Books, 1974, p.373.
- 24 VIANNA, Hermano. Op. cit., 1995.
- 25 GEORGIADIS, Thrasybulos. *Music and language*. Cambridge: CUP, 1982, p. 6.
- 26 WINN, James Anderson. *Unsuspected eloquence: a history of the rela-*

tions between poetry and music. New Haven/ London: Yale University Press, 1981, chapter 1.

27 STORR, Anthony. *Music and the mind*. Harper Collins: London, 1993, p.37.

28 ZUCKERKNDL, Victor. *Man the musician, sound and symbol*. New Jersey: Princeton University Press, 1973, p.75.

29 ANDRADE, Mário de. *Op. cit.*, p.149-50.

David Treece é pesquisador de Estudos Brasileiros, chefe do Departamento de Estudos Portugueses e Brasileiros e diretor do Centro de Estudos de Cultura e Sociedade Brasileiras no King's College, Londres. É autor de *The Gathering of Voices: the twentieth-century poetry of Latin America*, com Mike Gonzales [Verso, 1992], e *Exiles, Allies, Rebels: Brazil's Indianist Movement, Indigenist Politics, and the Imperial Nation-State* [Greenwood, 2000]. Atualmente trabalha em estudos de estética da música negra brasileira.

Tradução Renata Mancini [*"Melody, text and Luiz Tatit's O cancionista: new directions in Brazilian Popular Music Studies"*; originalmente publicado em *Journal of Latin American Cultural Studies* (Oxfordshire), Carfax Publishing Company, v.5, n.2, p. 203-16, 1996.]