

Letras e
Letras da
MPB

COLEÇÃO A LETRA DO SOM

Letras e letras da MPB

Comissão Editorial:

Marcelo Sandmann

Universidade Federal do Paraná

Claudia Neiva de Matos

Universidade Federal Fluminense

Carlos Sandroni

Universidade Federal de Pernambuco

Amador Ribeiro Neto

Universidade Federal da Paraíba

Charles A. Perrone, coordenador

University of Florida

Charles A. Perrone

**Letras e
Letras da
MPB**

**2ª EDIÇÃO HISTÓRICA
COMEMORATIVA
DO 20º ANIVERSÁRIO
REVISADA PELO AUTOR**

BOOKLINE

**Título do autor
em nosso catálogo:**

Letras e letras da MPB

**homepage /
e-mail do autor:**

www.booklink.com.br/charlesperrone
perrone@ufl.edu

Copyright © 2008
Charles A. Perrone

Nenhuma parte deste livro pode ser utilizada ou reproduzida, em qualquer meio ou forma, seja digital, fotocópia, gravação etc., nem apropriada ou estocada em banco de dados, sem a autorização do autor.

Capa
Marcelo Salerno

Editor
Glauco de Oliveira

Editor Assistente
Bruno Torres Paraiso

Direitos exclusivos desta edição:
Booklink Publicações Ltda.
Caixa Postal 33014
22440 970 Rio RJ
Fone 21 2265 0748
www.booklink.com.br
booklink@booklink.com.br

P 5431

Perrone, Charles A., 1951-

Letras e letras da MPB / Charles A. Perrone, 2ª – Rio de Janeiro : Booklink, 2008.

276 p. ; 21 cm. (Coleção A Letra do Som)

ISBN: 978-85-7729-047-5

1. Música popular - Brasil. 2. Bossa Nova. 3. Tropicália - movimento tropicalista. 4. Poesia brasileira - análise literária. 5. MPB - a canção brasileira. 6. MPB - discografia. I. Título.

CDD 780.981

AGRADECIMENTOS

Ao longo de dez anos de orientação, formação de idéias, pesquisa, levantamento de dados, redação e edição, muitas pessoas e instituições prestaram ajuda valiosa a mim e a este projeto. Gostaria de reconhecer minhas dívidas e expressar agradecimento:

Aos muitos compositores, músicos, poetas, professores e críticos brasileiros que cordialmente me receberam e mantiveram conversas generosas comigo (Cf. Bibliografia), especialmente Antonio Cícero.

Aos que facilitaram a pesquisa, em particular Clemy Pinto, diretora do Departamento de Desenvolvimento de Mercado Internacional da Polygram até 1986.

Aos professores da University of Texas at Austin que integraram a banca da minha tese de doutoramento (“Lyric and Lyrics: The Poetry of Song in Brazil”), que deu forma ao presente livro. Em ordem alfabética: Gerard Béhague (Department of Music), Fred P. Ellison, Merlin Forster, K. David Jackson (orientador), Naomi Lindstrom e Lily Litvak (Department of Spanish and Portuguese).

Aos amigos texanos, Albert Bork, Michael Crockett e Mike Quinn, amantes da MPB, que ajudaram a conseguir materiais essenciais.

À Organização dos Estados Americanos e à Comissão Fulbright que deram bolsas para pesquisa no Brasil.

Charles A. Perrone (1988, 2008)

NOTA DO EDITOR

Nos anos 80, a gravadora Polygram reeditou, pelo selo Fontana, a série *Reprise*, com algumas grandes gravações da MPB de décadas anteriores – notadamente *Tropicália ou panis et circensis* (1968) –, com a etiqueta adicional de EDIÇÃO HISTÓRICA. É este, pode-se dizer, o espírito da segunda edição deste livro, escrito pelo professor Charles A. Perrone, hoje lecionando na Universidade da Flórida, EUA. Ele desenvolveu uma pesquisa musical, literária e sócio-política centrada, sobretudo, na produção da MPB entre 1966 e 1983. Analisou cerca de 200 álbuns, incluindo gravações produzidas até os LPs *Uns*, de Caetano Veloso, e *Anima*, de Milton Nascimento. Com essa pesquisa, elaborou sua tese de doutoramento, em 1985, na University of Texas. Uma versão reduzida e traduzida deu origem à primeira edição desta obra, *Letras e letras da MPB*, lançada há 20 anos. Agora, a BOOKLINK lança a segunda edição, devidamente revisada pelo autor. O livro se preocupa com a arte da canção brasileira, a natureza da sua poesia, e as peculiaridades da linha melódica, aspectos que marcam a sua origem e, ao mesmo tempo, asseguram-lhe expressiva aceitação no mercado internacional.

O fenômeno no qual o autor centra o seu olhar aguçado – o cruzamento das séries musical e literária na poesia da canção brasileira nos anos 60 e 70 – continuou a se manifestar nas décadas posteriores, embora de forma cada vez mais seletiva, em repertórios inusitados, como os de Caetano e Arnaldo Antunes, e de maneira não tão concentrada quanto na geração original da MPB abordada pelo livro.

As teses e os estudos sobre a poesia/música estão se multiplicando, mas o grande valor deste *Letras e letras da MPB* está no seu pioneirismo, pois foi o primeiro livro a abordar o tema, caso a caso, em suas múltiplas facetas, e a considerar, no seu conjunto, as principais referências que, a esse respeito, havia até então. Por esse motivo, transformou-se em fonte de consultas, muito citado por estudantes, pesquisadores, jornalistas e músicos interessados na música popular urbana brasileira nascida nos festivais dos anos 60.

As conclusões do autor, expostas no livro, foram apresentadas em palestras no Brasil, Holanda, França e América do Norte. Elas continuam atuais e compõem esta nova edição da obra, que a BOOKLINK tem a honra de apresentar aos leitores. Com isso, a editora presta tríplice tributo à música brasileira: comemora os 20 anos da edição da obra, os 40 anos da Tropicália e os 50 anos da Bossa Nova; homenageia, assim, letristas, compositores, cantores, músicos e críticos que fazem parte dessa grande história de uma música cada vez mais exitosa em todo o mundo, para cuja compreensão o professor Charles A. Perrone muito vem contribuindo com sua erudição sobre o tema, expressa em linguagem acessível àquele que queira saber mais a respeito de uma arte que é parte viva do seu dia-a-dia.

*Para Regina,
rainha do maracatu
do meu coração.*

SUMÁRIO

PREFÁCIO	
UM BRASIL POÉTICO E MUSICAL	15
INTRODUÇÃO	19
CAPÍTULO 1	
“LITERATURA DE PERFORMANCE”	
E A POESIA DA CANÇÃO BRASILEIRA	23
1.1 Literatura e performance	23
1.2 Texto musical como artefato escrito	28
1.3 Poesia e música popular na história cultural brasileira ...	31
1.4 MPB como assunto crítico	35
CAPÍTULO 2	
O DINAMISMO CULTURAL DOS ANOS 60	43
2.1 A letra da Bossa Nova e a moderna poesia brasileira	48
2.2 O compromisso social na música e na poesia	54
2.3 Os festivais de Música Popular Brasileira	59
CAPÍTULO 3	
CHICO BUARQUE: BANDA, MÚSICA E POESIA	63
3.1 Uma concepção mítico-mágica da canção	64
3.2 As janelas da alma	68

3.3	Imagens de desilusão	72
3.4	Traços de uma herança literária	75
3.5	A canção e o contexto dramático	80
3.6	Visões do Brasil	84
3.7	Reflexões metalingüísticas do <i>eu</i> na canção	90

CAPÍTULO 4

CAETANO VELOSO E A TROPICÁLIA		97
4.1	O surgimento de um poeta na canção	98
4.2	Novos conceitos de composição: incorporando o passado e o futuro	100
4.3	Início do tropicalismo e crítica da MPB via Oswald de Andrade	103
4.4	A Tropicália como movimento	114
4.5	Desdobramentos imediatos do tropicalismo	124

CAPÍTULO 5

CHICO BUARQUE: INTERTEXTUALIDADE DRAMÁTICA E DRAMATICIDADE INTERTEXTUAL		131
5.1	O apelo social em “Construção” e “Deus lhe pague”	131
5.2	Subversão e expansão do repertório popular	139
5.3	O contexto dramático	145
5.4	O monólogo dramático na canção	149
5.5	O diálogo literário	152
5.6	Dupla visão, dupla audição	155

CAPÍTULO 6

OUTROS MUNDOS E OUTRAS PALAVRAS DE CAETANO VELOSO		161
6.1	Um cenário literário para a canção contemporânea ...	162
6.2	Da página para o palco: o compositor como escritor .	165
6.3	Conceitos da poesia concreta na música popular	169
6.4	“Outras palavras” na poesia da canção	176
6.5	“Uns e outros”: imagens do <i>eu</i> e do mundo	180

CAPÍTULO 7

VARIEDADES DA EXPERIÊNCIA

MÚSICO-POÉTICA NOS ANOS 70	185
7.1 Gilberto Gil: canções de natureza poética	185
7.2 Tom Zé e a “poemúsica”	197
7.3 Belchior: um “guitarrismo” alusivo	200
7.4 Marcus Vinícius: escrevendo e reinventando a canção ..	205
7.5 Zé Ramalho: visões poéticas populares	209
7.6 Walter Franco: experiências concretas com o rock	214
7.7 Completando o coro	218

CAPÍTULO 8

LITERATO CANTABILE: O PAPEL DO LETRISTA ...

8.1 Poesia para ser lida	226
8.2 Página e palco: a poesia em duas frentes	229
8.3 A arte híbrida de Jorge Mautner	230
8.4 Apropriações e alusões	233
8.5 Experimentação formal e estrutural	240

CAPÍTULO 9

A VITALIDADE LÍRICA DE UMA

LITERATURA DIVERSIFICADA

.....	251
-------	-----

BIBLIOGRAFIA	255
--------------------	-----

DISCOGRAFIA	267
-------------------	-----

BIBLIOGRAFIA DO AUTOR EM PORTUGUÊS	273
--	-----

PREFÁCIO

UM BRASIL POÉTICO E MUSICAL

A música popular brasileira, enquanto uma das manifestações mais ricas de nossa cultura, renova-se e surpreende-nos continuamente. Foi assim desde a gravação do nosso primeiro samba, com Donga, e é assim até o mais recente disco de Marcelo D2, desenhando um arco de letras e melodias memoráveis.

De tão importante, esta música popular saiu das rádios, dos programas de televisão, dos shows, dos sons caseiros, dos carros, dos bares, das boates, dos trios elétricos e chegou às salas de aula, colocando-se lado a lado com nossos poetas canônicos.

Este pulo-do-gato não passou incólume diante do olhar estupefato dos conservadores, aqueles que sempre primaram pela divisão didática e clássica entre poesia e música popular. Deste debate surgiram outras questões, tais como refletir sobre o lugar do(s) saber(es) nas escolas e universidades, num mundo em que os códigos, os signos e as linguagens mesclam e amalgamam-se cada vez mais.

Charles A. Perrone tomou a questão pela sua base essencial – poesia e música na Antigüidade Clássica – e chega aos anos 60 e 70 mostrando que a “literatura de performance” e a poesia da canção mantêm, no Brasil, uma indissociável vitalidade lírica.

No presente livro, Perrone parte das manifestações dos anos 60 enfatizando a era dos festivais, o advento do Tropicalismo e chega aos novíssimos valores dos anos 70 como Belchior, Marcus Vinícius, Zé Ramalho, Walter Franco, Djavan, Jorge Mautner, Aldir Blanc, etc., que a história confirmará como grandes nomes de nossa MPB.

O livro é uma parada musical das mais belas canções de Chico Buarque e Caetano Veloso e das reverberações de sons e sentidos daí advindas. Ler ou reler *Letras e Letras da MPB* é repensar os anos de grande vivacidade musical e política do Brasil, com canções retratando seus momentos mais dramáticos advindos da ditadura militar e (também) da festa odara que o país se permitiu nas frestas das marchas retrôs, sejam elas das senhoras católicas, sejam da guitarra *versus* violão, sejam dos tacanhos botinões.

Olhando para o cenário sócio-político-musical brasileiro, Perrone oferece ao leitor um outro modo de ouvir as canções deste país tropical: o olhar distanciado vinte e poucos anos após o golpe militar. E agora, vinte anos após a primeira edição deste livro, constatamos como Perrone acertou na leitura que fez da nossa música.

O Brasil não é o mesmo dos meados dos anos 60 e nem é o mesmo dos meados dos anos 80. No entanto, hoje, ele se vê e se ouve melhor sob os acordes analíticos de um brasilianista que, vindo de um país de rara riqueza em sua música popular, amou nossa música como se fosse a única.

Hoje, ao (re)lermos este livro, nos damos conta da consolidação de nomes que Perrone houvera anunciado como talentosos, embora ainda ensaiando seus primeiros acordes. Assim, o vigor de *Letras e Letras da MPB* está para além das interpretações das canções: está no diálogo que o livro estreita com cancionistas de hoje. Por isto mesmo não houve a necessidade de “atualizar” o arco de compositores e intérpretes, já que “a linha evolutiva”, à qual Caetano se referira no final dos anos 60, em debate antológico admirado por Augusto de Campos, felizmente continua sendo um dos paradigmas de nossa música popular.

Depois do livro de Perrone o leitor, por si mesmo, é capaz de ouvir e ler as canções e os poemas dos novos cancionistas – ou melhor, também dos “velhos” que nunca envelheceram, mesmo porque souberam seguir *pari passu* a evolução cotidiana de

nossa música – a partir das grandes sacadas do autor de um livro que é múltiplo pois apontava (e continua apontando) para onde caminhava (e caminha) nossa música popular. E este talento de Perrone não lhe vem de um dom especial premonitório, mas do trabalho metuculoso, do trabalho feito com todo rigor, do trabalho inteligente e sensível com o objeto de seu estudo: a nossa música popular brasileira.

Amador Ribeiro Neto

Professor de Teoria da Literatura
Universidade Federal da Paraíba

INTRODUÇÃO

Em setembro de 1979, os editores do *Minas Gerais Suplemento Literário* iniciaram um longo levantamento de opinião a respeito do estado das artes poéticas no Brasil. Pediram aos vários críticos e autores participantes da série “Poesia Brasileira Hoje” que avaliassem a importância da contribuição da música popular para a lírica nacional. O fato de incluírem esta questão em sua pauta evidenciou a existência de uma contínua preocupação com o lugar dos compositores e letristas na prática poemática.

Desde que Augusto de Campos afirmou, no final dos anos 60, que o melhor da poesia brasileira estava sendo produzido por compositores da MPB, a *poesia da canção* tem despertado grande interesse em críticos literários e analistas de cultura. Os críticos de música também têm se referido regularmente à qualidade das letras dos cancionistas mais destacados. Em 1968, Campos organizou *Balanço da bossa*, a mais importante coleção de artigos sobre a música popular brasileira contemporânea. Esta antologia crítica teve, sem dúvida, implicações literárias. O proeminente poeta, tradutor e crítico considerou o compositor Caetano Veloso o maior poeta da nova geração.¹ Mais tarde, Campos desafiaria os historiadores de literatura a reconhecerem a criatividade da nova poesia em repertórios discográficos.

Enquanto as afirmações de Campos chamavam a atenção para a evolução formal da música popular, outros compartilhavam com ele o interesse pela poética da canção. Hermínio Bello de Carvalho, autor de três livros de poesia e muitas letras, escreveu sobre a sensibilidade verbal de compositores e letristas emergentes, com destaque para a expressão romântica. Num ensaio para o compêndio *América latina en su literatura*, Haroldo de Campos enfatizou as possibilidades abertas por Veloso e seus companheiros.

Afrânio Coutinho afirmou que o melhor poeta da nova geração era Chico Buarque. Anazildo Vasconcelos da Silva publicou uma série de estudos sobre a poética de Buarque e sobre o desenvolvimento da lírica modernista, em cuja trajetória integrou a MPB. O poeta Ledo Ivo também declarou que Buarque e Veloso representavam a “última palavra” em termos de poesia brasileira. Affonso Romano de Sant’Anna, em suas palestras e seus artigos sobre os compositores e a lírica do século XX, reunidos no livro *Música popular e moderna poesia brasileira*, propôs o conceito “intersecção”, ou “cruzamento”, das séries literária e musical; também utilizou, com relação à música popular, o termo “interregno” para indicar o período de 1967 a 1973, ao descrever as tendências dominantes na poesia.²

Tem havido muitas outras referências à poesia da canção brasileira na crítica literária e cultural recente, a qual inclui estudos sobre as vertentes musicais e sobre artistas individuais, em especial Buarque e Veloso. Todavia, não existe nenhum estudo detalhado que explore o discurso poético da canção como fenômeno de geração. A ligação da literatura – principalmente a poesia – com a música popular, desde o início dos anos 60 até meados de 80, já foi enfocada sob diversos ângulos, mas ainda requer um exame mais profundo. Não há uma bibliografia temática específica, nem foi organizada, até agora (c. 1985), uma discografia pertinente extensiva. Além disso, muitos comentários críticos não abordam os aspectos musicais de forma adequada. O presente ensaio procura sintetizar os estudos já existentes da música popular, feitos sob o ponto de vista literário, e desdobrá-los para oferecer uma visão mais ampla do tema música popular & poesia. Os objetivos principais são determinar de que maneira tem-se operado uma relação significativa entre os domínios da música popular e da literatura brasileira nos últimos vinte anos, e mostrar por que se pode falar em *poesia da canção*.

No início desta introdução citamos a investigação sobre a importância da música popular para os participantes da série

“Poesia Brasileira Hoje”. A gama de comentários publicados a respeito do assunto no *Minas Gerais Suplemento Literário* revelou diferenças naturais de opinião, posições tendenciosas, atitudes abertas, aceitação simpática e, em alguns casos, concepções equivocadas sobre a poesia da canção. O levantamento da questão em si foi evidência de um dado fundamental: o reconhecimento, por parte da crítica brasileira, das conexões entre a poesia e a música popular. Este livro oferece uma extensa resposta às perguntas sobre o papel que compositores e letristas têm exercido no campo da poesia. Deste exame de poesia e canção esperamos que surja uma melhor compreensão das relações entre letras de literatura e letras de música.

Notas

¹ Augusto de Campos et alii, *Balanço da bossa: antologia crítica da moderna música popular brasileira* (São Paulo: Perspectiva, 1968). A segunda edição ampliada saiu com o título *Balanço da bossa e outras bossas* (São Paulo: Perspectiva, 1974). Citaremos sempre a re-impressão (1978) da segunda edição como Campos.

² Affonso Romano de Sant’Anna, *Música popular e moderna poesia brasileira* (Petrópolis: Vozes, 1978). Todas as citações de Sant’Anna serão deste livro, salvo se houver outra indicação.

CAPÍTULO 1

“LITERATURA DE PERFORMANCE” E A POESIA DA CANÇÃO BRASILEIRA

Os analistas da cultura e os críticos literários brasileiros têm trilhado diferentes caminhos para expressar a importância da arte do compositor nos anos 60 e 70. A presença de elementos literários na linguagem da canção brasileira contemporânea é inegável e merece consideração. Mas fazer investigações literárias acerca de letras de música obriga a certas acomodações dentro das perspectivas analíticas. A poesia da canção e a poesia destinada à leitura têm origens históricas comuns e muitas afinidades, mas não devem ser comparadas indiscriminadamente. O reconhecimento das diferenças fundamentais entre o verso escrito e o verso destinado à execução musical é pré-requisito indispensável para uma discussão sobre as duas formas. Tendo-se sempre em conta as distinções necessárias, existem diversos modos de se tratar um texto musical como uma unidade literária. As letras de canção são muitas vezes associadas à poética não-musical, especialmente no contexto brasileiro contemporâneo, e muitos modelos de avaliação podem ser apropriados tanto a poemas como a palavras cantadas. Entretanto, em vista da dimensão musical dos textos da canção, a aplicação não-qualificada ou irrestrita de paradigmas de análise literária não seria criticamente efetiva.

1.1 Literatura e performance

As letras de canção são destinadas à transmissão oral num cenário musical. Se um texto é criado com a finalidade de ser

cantado, e não para ser lido ou recitado, ele deve ser estudado na forma dentro da qual foi concebido. A realização ao vivo ou gravada é preferível às transcrições escritas, mesmo que estas tenham notação melódica, como contexto para o exame dos textos da canção. Seja qual for o enfoque – musical, antropológico ou literário – será necessário que se levem em conta as características musicais de uma canção juntamente com os significados verbais ou funções culturais, para que se possa verificar a ação complementar que há entre a música e o texto.

O estudante de poesia musical deve estar alerta para os efeitos textuais produzidos nas construções musicais, particularmente no que diz respeito ao *mood* e ao tom. A caracterização de uma canção como alegre, infeliz, contemplativa, agressiva, sarcástica, etc. é, em alto grau, uma função semântica, mas o *mood* é estabelecido pelos modos melódicos, pelo tempo, pela instrumentação, etc. O tom pode ser sugerido pelo sentido da letra, mas sua realização completa pode depender de toda a composição, estilo musical ou execução. As letras de canção, assim como os poemas, têm um *falante* ou *cantante* implícito. A discussão a respeito do *mood*, do tom, ou das qualidades “mentais” do cantor deve envolver a “substância musical” de uma canção.

A análise de canções modernas do ponto de vista literário pode ser beneficiada se se levarem em conta as características da arte do Mundo Antigo. O conceito grego de *mousike* englobava melodia e verso como uma unidade integrada, juntamente com a dança. A própria palavra *lírica* é derivada da palavra grega que significava o canto individual do verso acompanhado de uma lira. A união de palavra e melodia na canção moderna não é tão íntima como na *mousike* dos gregos, mas a integração dos dois elementos é essencial para que se faça de uma canção um produto estético bem-sucedido. De uma forma ideal, a letra se mistura com a melodia numa relação dinâmica de significados verbais, modelos sonoros, efeitos lingüísticos e ritmo. 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 idéia ou expressão no movimento das notas musicais; e a preferência por uma vogal mais alta que corresponda a um tom mais alto. Quando se avaliam a estrutura, o significado e a efetividade poética da letra de uma canção, é preciso considerar de que modo o fluxo das palavras está arrumado para a entoação harmoniosa e se as características melódicas têm algum efeito notável sobre o texto.

A relativa complexidade de uma composição vocal também pode influenciar a análise do texto. As estruturas musicais intervem em graus variados na linguagem da canção. Na mais rudimentar forma de canção – uma voz cantando uma melodia simples – o conteúdo estético da construção verbal é limitado apenas pela execução de uma sucessão de notas musicais. Do mesmo modo, se as palavras são cantadas com acompanhamento de violão de apenas dois acordes, as perguntas sobre o texto podem ser baseadas, em sua maioria, no próprio texto. Mas à medida que as complicações de melodia, harmonia e arranjo aumentam, a importância e a autonomia dos signos verbais diminuem e é preciso que se preste atenção ao condicionamento do texto pelos fatores não-verbais. Quando os componentes musicais estão mais desenvolvidos, seu potencial de intercâmbio com as palavras aumenta naturalmente. Os arranjos vocais, de corda e de sopro podem fornecer muito mais do que suporte de padrões harmônicos ou diversificação numa canção. Ênfase semântica, por exemplo, pode ser conseguida por justaposições complementares de expressões e frases musicais. As citações musicais podem ser usadas para expressar ironia. Os significados cumulativos de um texto podem ser fortalecidos com crescendos, e a identificação dos versos centrais pode ser influenciada por signos musicais. O reconhecimento de quanto as letras são modificadas pelos aspectos

musicais é essencial para que se chegue a conclusões inteligentes a respeito do texto de uma canção.

A apreciação integral das letras de canção deve ser feita em dimensões auditivas, na inter-relação dos signos verbais e acústicos. Este interesse metodológico levou Betsy Bowden, autora de *Performed Literature: Words and Music by Bob Dylan*, a adotar uma atitude interdisciplinar com relação às canções do mais importante artista da palavra na música popular dos Estados Unidos nos anos 60.¹ Para complementar os alicerces literários indispensáveis à compreensão de toda a densidade verbal das composições de Bob Dylan, Bowden usa como elementos de referência modelos do folclore, da etnomusicologia, da antropologia cultural e da lingüística. Ela dá especial atenção às características que considera peculiares das composições em performance, isto é, que não aparecem na página impressa: flexões vocais, rima forçada de voz, onomatopéia, pronúncia, duração, entoações estranhas, pausas, etc.

Os interesses de Bowden vão além dos aspectos verbo-musicais e atingem aspectos da performance como um todo, e.g. o gesto, a expressão facial e a reação do público. Claro que é difícil atingir tais objetivos apenas com a audição de discos ou fitas como faz Bowden. Mesmo quando estas gravações são ao vivo, a dimensão visual não aparece. Sem dúvida que para uma apreciação total da literatura de performance, como fenômeno sócio-cultural e artístico, é preciso levar em consideração muitos fatores. No presente trabalho, os textos de canção são examinados por meio de gravações: nosso conceito de performance opera em uma dimensão acústica.

Um outro elemento estrutural a se levar em conta, quando da análise de letras musicais, é a repetição, a qual deveria ser considerada potencialmente significativa, ao invés de ser ignorada ou tomada por certa. É preciso pensar nas conseqüências, numa determinada canção, da repetição estrófica. O quanto um refrão representa para a atitude principal de um texto, por exemplo, pode

depende de sua frequência ou de sua posição em relação a uma série de estrofes. Se há versos repetidos com alterações no acompanhamento musical, a reação do ouvinte poderá ser afetada. É preciso tomar cuidado para determinar quais aspectos da repetição são significativos em si mesmos.

As letras de música são mais diretamente comparáveis com a lírica não musical por meio dos recursos retóricos e das figuras de linguagem. Francis Vanoye nos lembra as afinidades óbvias dos textos de canção com a poesia escrita e sugere certos paralelos entre a canção e a arte verbal de vanguarda do século XX:

...la fonction poétique joue un rôle important dans le text de chanson. Sans parler des rimes, des allitérations, et des procédés communs à la poesie, soulignons que les textes des chanson recourent souvent aux onomatopées ou aux syllabes vides de sens destinées à être souteneus par la musique et ayant une fonction purement poétique em dehors de toute signification. La chanson – surtout populaire – est le lieu d’une sorte d’environnement verbal au cours duquel se donne libre cours le plaisir de jongler avec les mots, les sons, les assonances, consonances et dissonances, les rimes, les images absurdes, les non-sens. La chanson c’est souvent la parole em liberté.²

Claro que em uma letra de música pode-se empregar qualquer recurso poético ou figura de linguagem. O que é particularmente interessante no comentário de Vanoye, no que diz respeito à poesia brasileira, é a ênfase no ludismo. Técnicas como decomposição de palavras, justaposição de morfemas e concatenação de fonemas relacionados têm sido comuns na poesia brasileira desde a ascensão da poesia concreta nos anos 50, e certos letristas e compositores fizeram experiências semelhantes. A diferença dos meios sugere alguns contrastes. Os domínios do escritor abrangem claramente a disposição visual do texto, modificações na ortografia e outros aspectos de orientação da escrita. Os músicos

e cantores podem dispor de técnicas como a superposição de vozes, o intercâmbio entre voz e instrumento, ou modificações sugestivas de pronúncia para alcançar efeitos semelhantes.

1.2 Texto musical como artefato escrito

Esse tipo de contraste aumenta nossa sensibilidade para os diferentes caminhos poéticos que os compositores podem explorar na dimensão sonora, mas a avaliação literária dos textos de canção leva, inevitavelmente, à tarefa espinhosa de descobrir modos de aproximar as letras musicais da manifestação escrita. Uma letra pode ser um belo poema mesmo tendo sido destinada a ser cantada. Mas é, em primeiro lugar, um texto integrado a uma composição musical, e os julgamentos básicos devem ser calçados na audição para incluir a dimensão sonora no âmbito da análise. Contudo, se, independente da música, o texto de uma canção for literariamente rico, não há nenhuma razão para não se considerarem seus méritos literários. A leitura da letra de uma canção pode provocar impressões diferentes das que provoca sua audição, mas tal leitura é válida se claramente definida como uma leitura. O que deve ser evitado é reduzir uma canção a um texto impresso e, a partir dele, emitir julgamentos literários negativos. A necessidade de uma distinção clara entre as formas músico-poéticas e as formas poéticas pode ser exemplificada por um episódio ocorrido na crítica brasileira. Durante um debate sobre os caminhos da criação artística dos anos 70, um dos participantes afirmou que os poetas da música popular ficariam no “terceiro time” se examinados cuidadosamente no papel. Mas ele logo procurou corrigir-se nos seguintes termos:

De fato é descabida a suposição de que entre compositores e escritores, ou entre letras de música e poema, haja um *continuum* que justifique qualquer comparação do tipo da que foi feita... Portanto, o suporte e a justificativa da letra é a canção,

que anima a palavra de uma dimensão nova, sublinhando e redimensionando o seu sentido por meio de intervalos melódicos, dos ritmos, harmonias, timbres. E por meio sobretudo do canto, da presença da voz humana, que dá às palavras de uma letra um suporte de generalidade baseado na emoção, na inflexão psicológica viva, na recriação do momento... É que a unidade de sentido de uma letra está no canto, e não no “texto”. Vê-se que a distinção entre a palavra impressa – o poema – e a palavra cantada – a letra – não é de grau, mas de gênero e de qualidade.³

A discussão sobre a posição que os poetas da música popular ocupam no panorama da criação artística do século XX está em aberto. Uma análise da obra completa dos compositores mais notáveis iria, certamente, revelar algumas insuficiências do ponto de vista literário, mas muitas letras de canção poderiam figurar, sem nenhum favor, ao lado dos melhores textos poéticos contemporâneos.

A *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* coloca a questão da sobrevivência das letras de rock na página impressa. A inclinação a fazer julgamentos dessa natureza é corretamente refreada por uma sugestão de Allen Ginsberg:

A letra do rock deve ser tomada juntamente com sua música como uma construção poética única: pelo fato de muitos letristas de rock “pensarem não somente com palavras mas também com música simultaneamente”, eles criaram um novo gênero de “verso rimado pessoal, realista e imaginativo”. (p. 980)

Considerar a natureza peculiar do lirismo musical não exclui, todavia, uma comparação frutífera com a prática literária. Pelo contrário, relacionar letras da canção popular com a poesia moderna é útil sob muitos aspectos. A citada enciclopédia enumera

muitos modos de associação de canções anglo-americanas dos anos 60 com a poesia moderna, e todos podem ser aplicados à realidade brasileira. No Brasil, a referência às tradições literárias e a reformulação criativa de textos específicos são práticas de importância comprovada. O impacto da poesia concreta sobre a produção de textos musicais é outro acontecimento notável. Para se evitar que se pense que os compositores e letristas passaram por uma detalhada avaliação literária exclusivamente porque eles se utilizaram de material literário, deve-se deixar claro que os repertórios musicais revelam muitas inovações poéticas em si mesmos, e que esta criatividade é, em larga escala, responsável pela atenção dada, por parte da crítica, ao campo da música popular.

A letra impressa, ou o texto musical publicado, tem alguma participação na questão das letras de música popular serem consideradas uma manifestação literária. Os textos musicais, quando impressos, constituem um modo secundário de comunicação artística que tem pertinência literária. Nos últimos quinze anos no Brasil, letras de canção têm estado disponíveis como leitura nas capas de discos ou em encartes que os acompanham, em programas de shows, em revistas literárias e até mesmo em livros. Nos Estados Unidos, David Pichaske aponta a impressão de letras / poemas nas capas dos discos como uma evidência cada vez mais acentuada do significado cultural da música popular nos anos 60;⁴ o mesmo pode ser argumentado com relação à situação brasileira. As letras impressas são mais do que um cartaz que serve de guia para atitudes culturais em mutação, ou mero auxílio para a memorização ou acompanhamento da canção. Existiu, nos anos 70 no Brasil, um relacionamento simbiótico entre a transmissão sonora e a impressão das letras musicais. Muitas vezes, pode-se afirmar que um compositor ou letrista revela intenção de escritor quando registra suas letras na capa ou no encarte de um LP. Os versos são cuidadosamente ordenados, aparecem arrumações espaciais peculiares, letras em itálico ou maiúsculas, epígrafes ou

comentários, criando-se um estilo proposital. Para mostrar semelhanças entre literatura e música popular, o crítico pode referir-se a temas, alusões, fontes, figuras de linguagem, etc. sem desfigurar a totalidade músico-poética original. Um estudo da intersecção das séries literária e musical gira inevitavelmente em torno dos aspectos textuais, incluindo a dimensão secundária do texto musical como um artefato impresso. A avaliação literária do texto não implica uma apreciação estética completa da canção. Os poemas escritos e as letras podem ser considerados subdivisões da categoria geral da poesia em seu sentido amplo, um texto versificado com beleza de expressão e pensamento. De qualquer modo, convém insistir no fato de que este trabalho não se propõe a igualar poemas e letras de música.

1.3 Poesia e música popular na história cultural brasileira

A presença de figuras literárias no surgimento da canção popular é mencionada em estudos históricos tanto de literatura quanto de música popular. A discussão naturalmente se volta para a Idade Média, quando toda a poesia era ainda cantada. Compêndios de literatura europeia geralmente dão conta de que a arte músico-poética dos trovadores provençais e dos *trouvères* do norte da França foram as primeiras manifestações da poesia lírica. Os capítulos iniciais de qualquer história da literatura portuguesa tratam dos trovadores medievais, cujas cantigas receberam uma forte influência dos modelos dos mestres de Provença. As primeiras coleções de poesia da Península Ibérica foram os cancioneiros organizados pela realeza para preservar as tradições da poesia cantada. Durante o Renascimento, a poesia começou a desenvolver-se como uma arte independente do acompanhamento musical, mas o nascimento da literatura colonial no Brasil está marcado pela tradição medieval.

Gregório de Matos (1623-1696), o maior poeta do período barroco no Brasil, cultivou o *conceptismo* ibérico e a poesia religiosa,

mas é também conhecido como um ávido trovador de lírica sensual e de cantigas satíricas. Um dos primeiros historiadores da literatura brasileira chamou Gregório de Matos de “O homem do lundu”, percebendo que ele aplicava suas habilidades poéticas às formas nascentes da canção popular.⁵ Não havia imprensa no Brasil colonial, e os trabalhos de Gregório de Matos não foram publicados durante sua vida. Suas letras circulavam em manuscritos (códices), alguns dos quais podem conter transcrições de canções que ele executava com o acompanhamento da viola. O satírico “Boca do Inferno” movimentou-se tanto no meio aristocrático quanto no meio popular, fato que seus versos comprovam. O editor mais recente das obras completas de Matos comparou sua atitude poética e seu papel social com os de Caetano Veloso,⁶ compositor baiano moderno e um dos expoentes da Música Popular Brasileira.

Durante o período do Arcadismo, o brasileiro Domingos Caldas Barbosa (1738-1800) introduziu a modinha e o lundu na corte de Lisboa. Este poeta foi um dos fundadores da ressuscitada academia literária da capital portuguesa, a Nova Arcádia (1790). O pseudônimo que ele adotou está agregado ao nome do instrumento utilizado para o acompanhamento de suas composições, figurando como título geral de toda a sua produção poética: *Viola de Lerenó* (1798-1823, dois volumes). Os historiadores da literatura indicam que Caldas Barbosa introduziu uma nota afetada emoliente no rigoroso formalismo da poesia neoclássica.

Os poetas românticos do século XIX descobriram que o sentimentalismo da modinha, popularizada em grande parte pelo sucesso de Caldas Barbosa, combinava bem com o apelo às emoções individuais. A modinha e a poesia romântica têm muitas coisas em comum, sendo às vezes indistinguíveis do ponto de vista da linguagem. José Ramos Tinhorão investigou o relacionamento de figuras literárias com a prática musical do século XIX, concluindo que a verbosidade das canções populares executadas nos salões aristocráticos em meados do século se deve a uma transposição

dos modelos literários vigentes.⁷ Dentre os escritores considerados está Domingos Gonçalves de Magalhães, cujo nome aparece na partitura de mais de doze composições líricas do seu contemporâneo, o ativo compositor luso-brasileiro Rafael Coelho.

Estes documentos levaram Tinhorão a acreditar que os dois podem representar o mais antigo exemplo de parceria. Suspeitando que o compositor pode ter usado poemas produzidos independentemente, Tinhorão mostra evidências de ordem formal e estrutural, comprovando que Gonçalves de Magalhães realmente escreveu letras para as melodias de seu parceiro, o que é diferente de musicar poemas, prática que também exerceu Coelho ao publicar em 1863 o álbum de modinhas *Urânia ou os amores de um poeta*. O livro de poesia *Urânia*, de Gonçalves de Magalhães, é de 1862. Alguns anos antes, o compositor publicara o cancionero *Grinalda brasílica* (1859) com versos de Gonçalves Dias, que escreveu letras para pelo menos mais um compositor além de Coelho.

A natureza do lundu o distingue da poesia literária. O humor irônico e satírico, comumente manifestado neste gênero musical, não teve equivalente literário, e Tinhorão acredita que, quando os autores são apontados como letristas em manuscritos, pode-se estar quase certo de que as palavras foram moldadas à música e não emprestadas de algum livro de poeta. Além disso, a prosódia dos textos de lundu não estava em uso corrente no campo da poesia. Com tal evidência, Tinhorão é capaz de concluir que Joaquim Manuel de Macedo escreveu letras expressamente para música. Manuel Araújo Porto Alegre, outro poeta romântico, também se aventurou em composições para lundu, embora estas letras importem mais para o estudo da evolução da música popular em si do que para o estudo da extensão de convenções literárias.

Na segunda geração romântica, Laurindo Rabelo (1826-1864) manteve laços estreitos com a música popular. Autor que executava suas próprias canções, escreveu também várias letras de modinha. Os versos musicais de Rabelo “resistiram tão bem como

poesia que, ao organizar o volume das *Poesias completas de Laurindo Rabelo*, o professor Antenor Nascentes não hesitou em incluir na parte final um capítulo *Modinhas*.⁸ Assim como Gregório de Matos e Domingos Caldas Barbosa, Rabelo é visto em relação a conceitos “populares” e “elitistas” de poesia. Alfredo Bosi o compara a Catulo da Paixão Cearense, que revitalizou a modinha no início do século XX e vestiu pomposamente o verso sertanejo em suas publicações literárias.

Existem exemplos ocasionais de participação na música popular de poetas literários no primeiro quartel do século XX, parnasianos como Goulart de Andrade, Hermes Pontes e Olegário Mariano, bem como Álvaro Moreira, um dos primeiros defensores da estética modernista. Orestes Barbosa, conhecido colunista e poeta das décadas de 20 e 30, é mais lembrado por suas letras. Manuel Bandeira certa vez citou um verso dele – “tu pisavas nos astros distraída”, da canção “Chão de Estrelas” – como um dos mais belos da língua portuguesa. A contribuição de Barbosa para o desenvolvimento da música popular urbana é o mais importante exemplo de poetas que atravessaram fronteiras artísticas no início deste século.

Noel Rosa (1910-1937), ao contrário dos autores mencionados anteriormente, não tinha nenhuma ligação com o mundo literário, mas mesmo assim tem sido discutido como exemplo de qualidade literária na música popular. Noel ganhou o título de “O filósofo do samba” pelo caráter contemplativo de muitos de seus versos e pela força de suas sutis observações sociais. O fato de Noel ter sido incluído na série *Literatura comentada* é um sintoma do interesse pela sua poesia e da mudança dos conceitos sobre o valor literário no Brasil. A dosada linguagem coloquial de seus sambas corresponde, em alguns aspectos, ao primeiro modernismo, mas, como Sant’Anna aponta, esta equivalência é instintiva certamente, e não deliberada. A agilidade verbal de Noel Rosa, juntamente com sua genialidade e sabedoria, são exemplos isolados de seu tempo, sendo ele o único compositor pré-60 que

detém a atenção dos críticos literários. Seu legado só se realiza com o surgimento de um grupo de sofisticados compositores populares e letristas três décadas depois. Nenhum contemporâneo de Noel teria pensado em considerá-lo do ponto de vista literário. No final dos anos 60 e início dos 70, entretanto, as canções de artistas como Chico Buarque e Caetano Veloso despertaram um grande interesse, instigando poetas e críticos literários reconhecidos a analisarem a poética da música popular.

1.4 MPB como assunto crítico

A referência ao significado da canção popular na poesia contemporânea brasileira começa com Augusto de Campos, cuja avaliação crítica de Caetano Veloso e Gilberto Gil, no final dos anos 60, chamou a atenção para a linguagem inovadora e a criatividade única dos dois. Campos aplicou sensatamente modelos literários à crítica da música popular. Quando ele comparou Caetano ao escritor modernista Oswald de Andrade, por exemplo, o fez traçando paralelos entre a apropriação ou “deglutição” por parte de Oswald de idéias literárias européias para propósitos brasileiros e a adaptação por parte de Caetano de alguns traços estilísticos do rock às práticas musicais nacionais. A caracterização de certa produção de Caetano e Gil como “não-linear, não-discursiva, uma poesia de montagem viva e cheia de humor, poesia câmara na mão, moderníssima” também decorre de uma comparação com Oswald de Andrade, mas está relacionada ao uso simultâneo do ruído e de sons eletrônicos na música. O trabalho da dupla baiana é comparado a uma reabilitação moderna da poesia cantada no final da Idade Média:

Eles atingiram um grande refinamento nessa modalidade de melopéia, nessa arte rara que Pound, evocando os trovadores provençais, denomina de “motz el som”, isto é, a arte de combinar palavra & som. (p. 292)

É sob este ponto de vista sintetizado que Augusto de Campos contribui para definir as tarefas dos analistas da cultura brasileira contemporânea:

Se quiserem compreender esse período extremamente complexo de nossa vida artística os compêndios literários terão que se entender com o mundo discográfico. No novo capítulo da poesia brasileira que se abriu a partir de 1967, tudo ou quase tudo existe para acabar em disco.⁹

Campos insiste que os padrões exclusivamente literários não deveriam ser aplicados ao quadro da poesia-música. O convite para uma consideração literária destinada a explorar a discografia é também um convite para uma reflexão sobre os aspectos vocais e sonoros da música-poesia, que deve ser, ao contrário da poesia-para-ser-vista da própria geração de Campos, tida como poesia-para-ser-ouvida.

A aceitação destes convites é o primeiro passo rumo a uma orientação crítica apropriada para a investigação da poesia da canção. Contudo, Campos não descarta a possibilidade de algumas letras resistirem como poesia independentemente de sua música. Comparando os músicos-poetas brasileiros contemporâneos aos trovadores que tão assiduamente estudou e traduziu, Campos sugere que a elaboração intrincada e os padrões rigorosos de rima e ritmo das canções provençais permitem que estas sejam tratadas como poesia autônoma, “o que não acontece com a maior parte da lírica da música popular quando desvestida da aura melódica”.¹⁰ Em outras palavras, se as letras de algumas canções brasileiras dos últimos anos se sobressaem e merecem uma comparação com o *motz* provençal sem som, o efeito poético da maior parte das letras da MPB está ligado às circunstâncias musicais. As distinções entre poesia escrita e poesia musical permanecem constantes a despeito de exemplos em que certas letras sustentam uma força poética independente do

contexto musical. Em retrospecto, Augusto de Campos diz que, em fins da década de 60, a poesia brasileira “rompe a cantar”, e que uma das razões para a apreciação literária dos compositores é que “a poesia da música popular foi melhor do que a poesia escrita”. Os melhores compositores do período tratado, continua Campos, instituíram uma tradição de poeta-compositor que permanece nos anos 80, embora com menor intensidade.¹¹

Um dos primeiros estudos acadêmicos sobre um músico-poeta dos dias modernos é *A poética de Chico Buarque* (1974) de Anazildo Vasconcelos da Silva. Um dos objetivos do estudo é “ressaltar o valor literário da letra poética da MPB, optando pela necessidade de incorporar à Literatura Brasileira a obra de muitos letristas”.¹² Este objetivo é alcançado principalmente com as interpretações poéticas das letras de Chico, embora outros nomes sejam também mencionados. Silva declara que o grau de “elaboração artística” e a “procura de novas estruturas de significação” na música popular faz do “chamado cancionista popular a mais importante manifestação literária brasileira na atualidade”, demonstrando assim o entusiasmo com que as letras da MPB foram recebidas pelos críticos literários. Mais adiante, Silva sugere que os poetas da geração atual podem ter optado pelo veículo musical (disco, rádio, televisão) devido à superioridade comunicativa dos meios audiovisuais em relação aos meios escritos. Embora se refira ao “sincretismo sono-vocal” como um trampolim para se alcançar uma maior audiência, não leva em consideração aspectos sonoros quando exemplifica analiticamente a elaboração artística e a procura de novas estruturas de significação. As letras de Chico são destacadas, por assim dizer, e submetidas a uma análise semiológica centrada no signo verbal e circunscrita à esfera semântica.

Num estudo posterior, Silva enfoca a poesia da música popular a partir de uma discussão da paraliteratura.¹³ Notando que as letras de música são geralmente consideradas como um fenômeno tipicamente paraliterário, aponta elementos que separam tais

“subprodutos” daqueles de qualidade literária: caráter referencial dominante, linearidade da mensagem, ausência de tensão verbal, não-questionamento de sua própria significação, emoção fácil e sentimentalização como forma de evasão e alienação. As estruturas da música popular, continua Silva, comumente reduplicam esquemas românticos esgotados, produzindo mensagens redundantes como um convite à evasão das relações cotidianas e à manifestação da subjetividade com relação às paixões não correspondidas, à decepção amorosa e às brigas de casais. Estes traços se manifestam na maior parte das canções populares, mesmo durante o período fértil no Brasil de 1965 a 1974. Nestes anos, segundo afirma Silva, a poesia “invade” o setor da música popular, dando lugar a uma coexistência das expressões paraliterárias e do lirismo literário na linguagem da canção. Esta coexistência é atribuída ao fato de que “toda uma geração de bons poetas escolhe a música popular e não o livro como canal de comunicação”. Tal generalização, verdadeira no caso de escritores em potencial e mesmo experientes que antecipam ou descobrem maiores oportunidades como letristas, não leva em conta compositores de talento poético inegável cuja vocação natural é tanto melódica quanto lírica.

Silva aponta ainda como causa da “invasão” poética da música popular “o fechamento da série literária”.¹⁴ Diz ele que os grupos de vanguarda dos anos 60, representantes da herança da poesia escrita – poesia concreta, neo-concretismo, poesia práxis e poema processo – interromperam o acesso aos canais literários (publicação de livros, participação em revistas e jornais) para todos os que não compartilhassem de suas idéias de experimentação formal, sendo estes obrigados a procurarem outro meio para divulgar seu trabalho. Com a ênfase na destruição do verso e do discurso, na atomização da palavra e no primado da estrutura textual sobre a expressão subjetiva, os grupos de vanguarda teriam desencorajado as noções convencionais de lirismo. Silva enfatiza o fato de que a poesia semiótica e o poema processo

reduzem o papel da palavra escrita a uma presença mínima em padrões abstratos onde os aspectos visuais e gráficos virtualmente substituem a comunicação tradicional. Os poetas da música popular e os “poetas marginais” revivem os conceitos pré-vanguardistas de poesia num esforço de recuperar artisticamente uma expressão mais direta da realidade, que fora suprimida pela experimentação formal. A argumentação de Silva deve ser considerada, tendo-se em vista as discussões teóricas e declarações enfáticas que caracterizam o cenário literário dos anos 60 no Brasil. Augusto de Campos comentou que a música popular “foi o único espaço de prazer dos poetas maltratados”, o adjetivo “maltratados” implicando a falta de elogio e de incentivo por parte dos críticos e poetas que estavam mais preocupados com a inovação. Entretanto, os poetas e críticos de vanguarda foram minoria nos anos 60 e não exerceram controle sobre o cenário literário. Alguns poetas que não quiseram se juntar às vanguardas podem ter procurado refúgio, por assim dizer, como letristas da música popular, mas tais casos são limitados. Além disso, a própria música popular foi área de experimentação de acordo com práticas vanguardistas.

Em *Música popular e moderna poesia brasileira*, Affonso Romano de Sant’Anna apresenta o tropicalismo, liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, como a última de uma série de tendências na poesia de vanguarda contemporânea. Sant’Anna não classifica sua coleção de artigos como uma história literária no sentido convencional. Ainda assim, seu resumo da trajetória da poesia no século XX coloca a MPB, no período que vai de 1967 a 1973, como dominante. Seu estudo sobre Chico Buarque focaliza a questão temática da música no discurso do compositor, mas sem referência aos elementos musicais das canções em questão. O estudo sobre Caetano Veloso, ao contrário, identifica as qualidades literárias do seu trabalho até 1973 e traça paralelos entre as técnicas textual e musical. A importância do complexo processo criativo de Caetano Veloso está também relacionada a uma

abertura de horizontes poéticos: “Restitui a palavra ao som tirando-o dos limites da escrita (*écriture*) e dá de graça à poesia brasileira uma saída, redescobrimo a *phoné* onde o radicalismo só vê a visualidade e o *graphiein*” (p. 111). O artigo final, entretanto, mostra que, além de re-explorarem efeitos sonoros, os compositores também adaptaram efeitos visuais e gráficos.

Sant’Anna parece achar que a dominação temporária por parte da música popular sobre a poesia se atribui a um interesse reduzido, por algum tempo, pela poesia escrita, a uma relativa diminuição das publicações qualificadas, ao interesse renovado pela transmissão oral tradicional da expressão lírica, e à qualidade intrínseca das próprias letras, que resistiam ao exame crítico mesmo quando consideradas separadamente de seu ambiente melódico. Acredita ele que a soberania da música popular termina por volta de 1973, quando uma nova confluência de interesses na palavra poética impressa e uma série de conferências sobre a prática poética em vigor permitiram ao crítico afirmar: “A poesia sai da sombra da música popular” (p. 113). O ressurgimento de que fala Sant’Anna, entretanto, não significa que a poesia da música popular tivesse passado para um plano inferior. Conforme este estudo pretende documentar, o significado literário do lirismo musical continua ao longo da década de 70.

Notas

¹ Betsy Bowden, *Performed Literature: Words and Music by Bob Dylan* (Bloomington: Indiana University Press, 1982). O capítulo 7 examina exclusivamente as implicações estéticas e metodológicas para a análise musical com um olho no conteúdo literário. Bowden assinala que “um vocabulário e uma metodologia para a análise da literatura de performance têm ainda que ser estabelecidos” (p. 177). Com efeito, os paradigmas literários não são suficientes para discutir textos da canção popular verbalmente ricos, e os paradigmas musicológicos são pouco capazes

de englobar as complexidades textuais da linguagem figurada. Bowden procura técnicas apropriadas de análise das duas disciplinas e as combina com as intuições não-acadêmicas dos comentaristas de disco e críticos de rock.

² Francis Vanoye, *Expression Communication* (Paris: Armand Colin, 1973), p. 194. Título em português: *Usos da linguagem – problemas e técnicas na produção oral e escrita* (São Paulo: Martins Fontes, 1979).

³ Antonio Carlos de Brito, “Melhor a emenda que o soneto”, in *Folhetim* #285 (4 de julho de 1982), p. 4, com referência a uma série de discussões comandadas pela *Isto é*. Surpreendente revelação de quem foi professor de literatura e poesia, e letrista praticante.

⁴ David Pichaske, *A Generation in Motion-Popular Music and Culture in the Sixties* (New York: Schimer Books, 1979). O capítulo 6, “Artiness, Absurdity and Excess”, discute a sofisticação e as qualidades poéticas das canções populares do período.

⁵ A comparação pertence a Araripe Junior (1848-1911), citada por José Ramos Tinhorão, *Pequena história da música popular* (Petrópolis: Vozes, 1974), p. 6.

⁶ James Amado, “A foto proibida há 300 anos”, introdução às *Obras completas* vol. I (Salvador: Janeiro, 1969). Ver, sobre a conexão Matos-Veloso, o capítulo 6. Também o nosso “De Gregório de Matos a Caetano Veloso e ‘Outras palavras’: barroquismo na música popular brasileira contemporânea”. *Revista iberoamericana* 50:126 (1984), 77-99, e *Barroco* (Minas Gerais) 13, 107-123.

⁷ José Ramos Tinhorão, “Da valsa, da polca, do tango – a história do samba”, in *Cultura* 8:28 (jan. 1978), 44-54. Um título curioso para um estudo que focaliza basicamente as características da composição da modinha e do lundu. Este artigo foi transformado no prefácio da coleção de poesia de Leila Miccoli, *M.P.B. Muita Poesia Brasileira*, cujo título joga com a sigla comumente usada para designar Música Popular Brasileira. Uma prática da poesia, presente no livro dela, evidencia as recentes associações entre poesia e MPB: a epígrafe de cada poema é uma citação de alguma letra de música de Chico, Caetano ou outros compositor e/ou letrista.

⁸ Tinhorão, “Da valsa”, 52, referindo-se ao vol. XXXIII da Coleção Biblioteca Popular Brasileira (Rio de Janeiro: INL/MEC, 1963).

⁹ *Nova história da música popular brasileira* #10 Caetano Veloso (São Paulo: Abril Cultural, 1978).

¹⁰ “*Noigandres*: afugentar o tédio”, entrevista com Rodrigo Figueira Naves, in *Folhetim* #323 (27 de março de 1983), pp. 6-7. Augusto de Campos publicou traduções da poesia trovadoresca em *Verso reverso controverso* (São Paulo: Perspectiva, 1978), e *Mais provençais* (Florianópolis: Noa Noa, 1983).

¹¹ Entrevista em 12 de julho de 1983. A frase original do entrevistado foi “breaks into song” em inglês.

¹² Anazildo Vasconcelos da Silva, *A poética de Chico Buarque* (Rio de Janeiro: Sophos, 1974), p. xv; citado mais adiante.

¹³ Anazildo Vasconcelos da Silva, “A paraliteratura”, in *Teoria literária*. Eduardo Portela, org. (Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976).

¹⁴ Anazildo Vasconcelos da Silva, *Lírica modernista e percurso literário brasileiro* (Rio de Janeiro: 3R Editora, 1978), p. 65.

CAPÍTULO 2

O DINAMISMO CULTURAL DOS ANOS 60

O relacionamento entre a música popular e a literatura no Brasil contemporâneo tem suas raízes na Bossa Nova. Três aspectos da ascensão (1958) e evolução desta vertente são especialmente pertinentes ao estudo da relação música – poesia: a carreira musical de Vinícius de Moraes, o surgimento de *Violão de rua* (1962) e de composições nacionalistas juntamente com a poesia de cunho social, e a instituição dos festivais de música popular em 1965.

Antes de se tornar conhecido como a mais notável voz da Bossa Nova, Marcus Vinícius da Cruz de Melo Moraes (1913-1980) ficou famoso como poeta literário. Vinícius era de família de tradições musicais e sua primeira aparição ao público foi como letrista em 1928, antes de publicar seu primeiro livro de versos. Somente vinte anos depois o poeta retomaria as composições musicais. Antonio Cândido afirma que *Poemas, sonetos e baladas* (1946) é o trabalho mais representativo do poeta no decorrer daqueles anos:

...talvez seja o momento de síntese das suas capacidades e ritmos. Nele encontramos Vinícius inteiro, o de antes e o de depois; o que apela para a transcendência e o que realiza o verso correndo os dedos pelo violão.¹

Não é por acidente que pelo menos dois dos poemas mais populares desta coleção – “O dia da criação” e “Soneto de separação” – foram musicados anos mais tarde. Muitos dos poemas de Vinícius têm bases musicais. Vinícius retorna à canção em 1953. No ano seguinte, Sílvio Caldas grava “Poema dos olhos

da amada”, com música de Paulo Soledade. Este poema foi também incluído na primeira edição de *Antologia poética* (1955). Logo depois, o sucesso de “Serenata do adeus”, letra e música de Vinícius, iria consagrar o compositor como figura permanente dentro da música popular. Sant’Anna (pp. 215-216) observa que as expressões românticas e simbolistas desta serenata moderna estão ligadas ao elemento dramático de alguns dos textos mais antigos do poeta:

*...Ah, mulher estrela a refulgir,
parte, mas antes de partir,
rasga o meu coração.
Crava as garras no meu peito em dor
e esvai em sangue todo amor,
toda a desilusão...*

Neste mesmo período, Vinícius escreveu a peça *Orfeu da Conceição*, cuja canção principal foi uma valsa sentimental composta por ele. Este trabalho dramático virou o premiado filme francês *Orfeu negro*, uma recriação do mito de Orfeu no carnaval do Brasil. A trilha sonora do filme incluía a canção metafórica “A felicidade”, que fala da felicidade passageira, com música de Tom Jobim. Este projeto fortalece a parceria Tom-Vinícius que iria ter uma influência duradoura no mundo da composição musical. O poeta começou também a compor versos para uma série de canções de câmara de Cláudio Santoro. Estas letras foram publicadas na *Obra poética* (1968) juntamente com uma dúzia de outros textos musicais criados entre 1954 e 1962.

Tom e Vinícius foram os autores de todas as composições do álbum *Canção do amor demais* de Elizete Cardoso (1958), predecessor imediato da Bossa Nova. A maioria das canções foi baseada em formas tradicionais como a modinha. Os textos eram tão tradicionais quanto a maior parte da música; eles estavam mais próximos das baladas medievais do que da linguagem

espontânea que iria simbolizar a dicção da Bossa Nova.² Muitas das letras eram consideravelmente diferentes da eloquência apaixonada de “Serenata do adeus”. A economia verbal de “Outra vez” (Jobim), por exemplo, é estruturalmente coerente com a escassez da melodia:

*Outra vez
sem você
Outra vez
sem amor
Outra vez
vou sofrer
até você voltar*

Outro lamento simplificado é “Estrada branca” (Jobim-Morais), que mostra a mesma cuidadosa justaposição de vogais e palavras curtas:

*Estrada branca
Lua branca
Noite alta
Tua falta
Caminhando
Caminhando
Caminhando
Ao lado meu...*

Esta letra aparece em *Obra poética*, assim como “Chega de saudade”, do álbum de Elizete Cardoso. João Gilberto, que toca em duas faixas do LP dela, adotou “Chega de saudade” como canção-título do seu próprio álbum em 1959.

O disco de João Gilberto seria apontado como a “Bíblia da Bossa Nova”.³ Em termos simplificados, o novo estilo incorporou síncopes diversificadas e distintas da batida do samba tradicional,

uma adaptação complementar das harmonias do jazz nas cordas do violão, linhas melódicas difíceis e uma ênfase no desempenho vocal reservado como no “cool jazz” americano. As letras procuravam capturar o caráter íntimo da experiência musical e refletir os prazeres da vida da classe média num tom coloquial que correspondesse a um modo de cantar parecido com uma conversa.

Vinícius foi o letrista mais produtivo da Bossa Nova. Ele foi fiel ao estilo que ajudou a forjar, produzindo mais de duzentas letras. Com algumas notáveis exceções, as letras musicais do poeta ficaram dentro dos limites sugeridos pelo título de seu livro de poesia (e crônica) *Para viver um grande amor* (1962). São onipresentes temas como a experiência emocional, a exaltação da mulher e do namoro, a saudade, a tristeza da separação, etc. Existe uma constante defesa da primazia da paixão em suas canções, exemplificada no refrão de “Como dizia o poeta” com música de Toquinho: “Quem nunca curtiu uma paixão / Nunca vai ter nada não” (CD 115). *

Mesmo n’os *afro-sambas* em co-autoria com o violonista Baden Powell, inspirados na cultura popular da Bahia, a preocupação amorosa de Vinícius não diminui. Nestas composições a dupla oferece sua contribuição para o regionalismo tão explorado, nos anos 60, pelos compositores que estavam interessados na expressão nacionalista. Esta tendência é comparável às tentativas dos escritores modernistas de incorporarem aspectos da realidade brasileira, especialmente a linguagem coloquial, em suas obras. Um bom exemplo destes afro-sambas é “Canto de Ossanha”.

*O homem que diz dou não dá
Porque quem dá mesmo não diz
O homem que diz vou não vai*

* A fonte discográfica das canções citadas será indicada pelo número correspondente da Discografia (D). (CD) indicará que uma letra foi transcrita da capa ou encarte do disco citado.

*Porque quando foi já não quis
O homem que diz sou não é
Porque quem é mesmo é não sou
O homem que diz dou não dá... (D 134)*

Se é verdade que há pouca variedade temática e módica inovação da linguagem poética nas canções de Vinícius, é certo também que existe uma constante perfeição técnica. A exposição do tema romântico é cuidadosa, com crescentes emotividade e construção de atitudes líricas. O fato de, na maioria das vezes, Vinícius criar e colocar uma letra em uma música previamente composta mostra que sua escolha precisa das palavras a serem integradas à melodia é notável. Seu senso apurado de som, ritmo, rima, bem como sua dicção suave, estão sempre presentes. Mesmo nos textos mais comuns, o letrista nunca abandona suas características literárias. Ao depoimento do próprio Vinícius – “Eu procurava fazer as letras dentro de minha estrutura de poeta” – Sant’Anna acrescenta que “ainda que seus textos retratem o falar moderninho de Ipanema e o coloquial carioca, aí permanece sempre um tom ‘literário’ indisfarçável”.⁴

A importância de Vinícius de Moraes na relação da música popular com a literatura não deve ser avaliada em termos da quantidade de canções de sua (co-)autoria que poderiam ser incorporadas à história literária, mas pelo peso de sua influência nos jovens poetas e letristas, e pelo impacto de seu desempenho como compositor sobre as noções de valor cultural. Conforme Homem de Mello:

A figura de Vinícius deu à música popular um status de dentro das artes brasileiras... Certamente foi essa sua atuação, de que ele tinha perfeito sentido, que encorajou toda a geração atual a ser profissional de música, a ter confiança numa atividade que seria, a partir dele, tão respeitada como antes raramente o fora. (CD 120)

Não há dúvida de que a simples presença de um poeta amplamente respeitado contribuiu para que a música popular passasse a ser mais considerada no cenário artístico, tanto por parte dos produtores quanto por parte dos consumidores. Vinícius é uma figura de transição muito importante, uma ponte histórica que proporcionou uma “dignidade” estética à arte de compor. Ele consegue adaptar a música ao verso, traz uma nova sofisticação à arte da canção, estimula a reação do público à poesia tocada e cantada, e fornece modelos gerais de dicção e expressividade a serem imitados por outros letristas. Ele consegue criar uma verdadeira junção entre as esferas da música e da literatura dos anos 60. Vinícius constrói um palco de comunicação músico-poética no Brasil contemporâneo, sobre o qual muitas outras figuras iriam mais tarde criar.

2.1 A letra da Bossa Nova e a moderna poesia brasileira

Jomard Muniz de Brito propõe a noção de que os estágios de desenvolvimento da Bossa Nova correspondem a momentos importantes na evolução da lírica brasileira moderna. Na sua visão, existe na Bossa Nova – a maior parte das composições de Vinícius com Tom Jobim incluída – um lirismo espontâneo levemente irônico que busca a poeticidade da vida cotidiana através de uma linguagem de desabafo emocional e lamento.⁵ Esta poética musical é comparável à fase inicial da poesia de Carlos Drummond de Andrade (*Alguma poesia*, 1930) e à de Manuel Bandeira (*Liberatingem*, 1930). Em seguida, Muniz de Brito considera características do livro mais representativo de Drummond (*A rosa do povo*, 1945): o lirismo de reflexão emotiva, o sentimento íntimo revivido através do pensamento e a interpretação da realidade como uma síntese do pessoal e do social. Ele encontra expressão semelhante nas “mais completas criações” de Sérgio Ricardo (LP *Um senhor talento*, 1963). As atitudes poéticas de Paulo Mendes Campos e Geir Campos, da Geração de '45, por sua vez, têm

paralelos com as canções de compositores da Bossa Nova como Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli. Aqui, o princípio de comparação é a redução do mundo a circunstâncias agradáveis: “azul demais; mar-moça-flor-amor”. O verificável argumento final de Muniz de Brito é a correlação entre a canção e a poesia de compromisso social.

Esta correspondência da poesia do século XX com a Bossa Nova parece forçada, especialmente a comparação de Sérgio Ricardo com Drummond. Ainda assim, muitas linhas da lírica modernista podem ser encontradas em canções não só do período da Bossa Nova, como também dos anos 70. A música popular tem sido uma área de florescimento tardio de sensibilidades poéticas do Modernismo. Esta apreciação emerge de perspectivas desenvolvidas em capítulos subsequentes, e não somente da importância particular do período da Bossa Nova.

Na comparação entre literatura e Bossa Nova, Muniz de Brito não menciona a poesia concreta. Já que esta reagiu abertamente contra o lirismo discursivo, não é de se estranhar que ele tenha deixado a experimentação de vanguarda fora de sua discussão a respeito de “lirismo”. A poesia concreta tem uma influência muito significativa sobre alguns compositores populares, mas só até fins dos anos 60. Existem, contudo, pontos de comparação limitados a serem feitos entre ela e a Bossa Nova em sua fase inicial.

Já foi sugerido que o letrista Ronaldo Bôscoli, por exemplo, usou efeitos e artifícios concretos, jogando com as palavras ou pondo ênfase em sílabas como um elemento musical. Isto torna-se mais evidente em algumas linhas da canção “Rio” (1963): “é sol, é sal, é sul / Rio, só Rio... sorrio”. As variações vocálicas do primeiro verso parecem emprestadas de um poema de Oswald de Andrade que Haroldo de Campos chamou de “uma verdadeira tomada pré-concreta”: “América do Sol / América do Sal / América do Sul”.⁶ Em 1960, Augusto de Campos já discutia possíveis afinidades entre as composições da Bossa Nova e a poesia concreta:

Nota-se em algumas letras do movimento bossa-nova, a par da valorização musical dos vocábulos, uma busca no sentido da essencialização dos textos. Há mesmo letras que parecem ter sido concebidas desligadamente da composição musical, mas que, ao contrário, cuidam de identificar-se com ela, num processo dialético semelhante àquele que os “poetas concretos” definiram como “isomorfismo” (conflito fundo-forma em busca de identificação. (p. 38)

Os exemplos mais importantes desse “isomorfismo” são “Desafinado” e “Samba de uma nota só” de Tom Jobim e Newton Mendonça. “Desafinado” apareceu no LP *Chega de saudade* de João Gilberto, apresentando-se como uma espécie de manifesto do movimento que estava nascendo, a Bossa Nova, e cuja melodia parecia fora de tom em relação à harmonia tradicional.

*...se você insiste em classificar
meu comportamento de antimusical
eu mesmo mentindo devo argumentar
que isto é bossa nova
que isto é muito natural
o que você não sabe
nem sequer pressente
é que os desafinados também têm um coração...*

A palavra “desafinados” é cantada enquanto a música parece sair do tom. Gerard Béhague observa que toda a composição musical complementa o significado do texto “traduzindo a idéia de cantar fora do tom com alterações melódicas inesperadas (tons cromáticos) estrategicamente colocadas no final de cada verso, coincidindo com o fim de cada frase melódica”.⁷

A integração de palavra e música é ainda mais íntima em “Samba de uma nota só”. De fato, a melodia permanece em uma nota só, conforme os versos iniciais são cantados. Quando

uma segunda nota entra, a letra faz a conexão: “Esta outra é consequência do que acabo de dizer”. A “ponte” da canção atravessa uma escala inteira, enquanto a letra sugere a futilidade tanto do excesso da fala quanto do excesso melódico.

*...quanta gente existe por aí
que fala tanto e não diz nada
ou quase nada
já me utilizei de toda a escala
e no final não sobrou nada
não deu em nada...*

Ao retorno da melodia de uma nota na segunda estrofe, tem-se: “E voltei pra minha nota / como eu volto pra você”. A conclusão da canção aponta para as implicações da “ponte”: “E quem quiser todas as notas / ré mi fá sol lá si dó / fica sempre sem nenhuma / fique numa nota só”.

As projeções extratextuais destas canções de Tom Jobim e Newton Mendonça são inegáveis, mas muito de sua ingenuidade irônica deve ser atribuído à situação sentimental tradicional: o cantor endereça suas palavras a uma amada que não corresponde. As afinidades entre composições da Bossa Nova e a poesia concreta estão limitadas à “procura abstrata do essencial” de que fala Augusto de Campos e à adoção de técnicas lingüísticas por parte de poucos compositores. Até 1967 não existe nenhum paralelo na música popular com a ruptura radical do discurso poético levado a efeito pelos poetas concretos.

Uma das mais ricas composições da Bossa Nova apareceu anos após o movimento ter perdido terreno para novas tendências. “Águas de março”, de Tom Jobim (1972), é especialmente pertinente de um ponto de vista literário, tanto porque o compositor cita um poema famoso como fonte quanto porque o texto se sustenta numa reciprocidade imagística e sonora. No livrinho que acompanha a gravação original desta música, Tom apresenta um

trecho do poema “O caçador de esmeraldas” de Olavo Bilac como sua fonte de inspiração:

*Foi em março, ao findar das chuvas, quase à entrada
Do outono, quando a terra, em sede requeimada,
Bebera longamente as águas da estação,
Que, em bandeira, buscando esmeraldas e prata,
À frente dos peões filhos da rude mata,
Fernão Dias Paes Leme entrou pelo sertão. (CD 23)*

O texto de Tom contém dezenove quadras. Tomando por base os sertanejos, o compositor adota a forma de poesia popular mais divulgada, a quadra, e amplia o gênero folclórico conhecido como samba de matuto. Centrado em torno do verbo “ser”, a maioria dos versos simplesmente declara a existência de um dado elemento da natureza. Muito poucas linhas se referem diretamente à experiência humana:

*É pau é pedra
É o fim do caminho
É um resto de toco
É um pouco sozinho...*

O sujeito do verbo copulativo, ou seja, de ligação, nunca é expresso. Apesar de cada verso seguir este modelo simples, o texto oferece uma impressão global de extravagância ornamental. A técnica de listagem é um exemplo de “enumeração caótica”, para usar o termo de Spitzer. A sensação de vastas expansões sem um centro é reforçada pelo caráter da música: uma melodia rudimentar se repete incessantemente sobre uma série de acordes alterados com movimento cromático no baixo. A aliteração é um recurso usado em todos os momentos: “É o vento ventando... É a viga o vão... É a chuva chovendo... É pau é

pedra... É pedaço de pão, é o fundo do poço... É um estrepe, é um prego / é uma ponta, é um ponto / é um pingo pingando”.

A variedade de modelos sonoros está ligada a dois grupos imagéticos: o fim de uma viagem sem destino (“fim do caminho, pé no chão, marcha estradeira, fim da picada”) e a destruição ou fragmentação (“caco, resto, pedaço, estilhaço, corte”). Aqui, novamente, o texto se reforça na forma musical. A melodia compassada está centrada na sonoridade silábica e é desprovida de uma cadência perfeita, fortalecendo a noção de fragmentação. A proliferação de imagens governadas pelo verbo “ser” faz com que nos perguntemos se existe alguma conexão intencional entre os variados versos e algum sujeito não nomeado. No meio desta abundância de elipses, existem algumas pistas para uma análise mais abrangente. Em uma quadra da música, um único verbo no plural se refere ao título e à epígrafe do texto escrito de Tom:

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

Esta é a estrofe final e, fora a primeira, a única que é repetida. Outros versos sugerem a união dos amantes num cenário doméstico: “É o projeto da casa / é o corpo na cama... Festa da cumeira”. Extrapolando-se esta evidência, “Águas de março” pode ser interpretada como a expressão do *mood* esperançoso do cantante lírico, como uma projeção da sua emotividade pessoal sobre os constituintes múltiplos do mundo natural que o cerca. No entanto, pode-se considerar “a promessa de vida” no coração do ouvinte ideal somente como uma outra parte de um conjunto contínuo, um outro ponto de referência numa cadeia interminável, e não como seu elemento estruturante. Levando as possibilidades interpretativas deste segundo ponto de vista até seus limites,

temos que um par de versos, que evocam o intangível, pode estimular uma resposta global à canção de Tom Jobim:

*É um mistério profundo
É o queira ou não queira
É a vida é o sol
É a noite é a morte*

Se estas linhas forem tomadas como centrais e acopladas à não-resolução musical, a composição como um todo pode ser interpretada não como uma experiência emotiva, mas, basicamente, como uma espécie de provocação do mistério metafísico. Do ponto de vista de qualquer das duas interpretações, “Águas de março” é, fora de dúvida, uma criação músico-poética riquíssima, talvez a mais notável de todo o repertório da Bossa Nova.

2.2 O compromisso social na música e na poesia

No tratamento estético de elementos folclóricos de Tom Jobim não há conotação sócio-política. Em contraste com isso, o uso da fala e de temáticas populares por parte de compositores da classe média dos anos 60 frequentemente implicava numa atitude consciente de compromisso social. As composições do início da Bossa Nova estavam limitadas quase que exclusivamente a canções de caráter íntimo. Mas numa segunda fase, o novo estilo incorporou obras regionalistas, canções que falavam de acontecimentos atuais e música de protesto. Na primeira metade da década, a música popular, o filme, o teatro e a literatura identificavam-se cada vez mais com a efervescência da atividade política e com a preocupação com uma conscientização sobre os problemas sócio-econômicos. À medida que as idéias de libertação nacional iam se espalhando, a função social da poesia e da canção ia se tornando fundamental. O valor artístico para aqueles que estavam envolvidos na mobilização política era medido pelo nível

de *participação*, implicando tanto na informação quanto no engajamento em uma atividade – daí uma arte orientada para a mensagem que participa do processo social. Os ramos regionalistas e engajados da Bossa Nova e seus derivados são entendidos melhor à luz de desenvolvimentos paralelos na poesia.

A onda de poesia social que surge no início dos anos 60 é exemplificada de modo inigualável pelos três volumes da antologia *Violão de rua* (1962-63), que reúne poetas ainda modernistas, outros da Geração de '45, uns poucos que experimentaram poesia concreta e outros que estréiam sob o signo do verso ideológico. A coleção foi produzida pelo CPC (Centro Popular de Cultura), criado por membros da UNE (União Nacional de Estudantes) com o propósito de propagar “arte popular revolucionária”, incluindo, naturalmente, a música popular. As intenções sócio-políticas da poesia de *Violão de rua* estão evidentes no subtítulo do primeiro volume: *Poemas para a liberdade*. A identificação com o sofrimento e a luta dos camponeses é um tema principal. A solidariedade artística com as massas é proposta pelo uso de formas da poesia popular e da auto-caracterização de poemas como canções de denúncia pública: “Poema para ser cantado” de Paulo Mendes Campos, “Canto angustiado aos plantadores de cana” de J.J. Paes Loureiro, ou “Canção do guerrilheiro torturado” de Ruy Barata. A voz narrativa de muitos dos poemas é a do violeiro ou cantador nordestino, que denuncia a exploração e os vícios governamentais. Ferreira Gullar nos oferece “João Boa Morte, cabra marcado para morrer”, um tributo às Ligas Camponesas do Nordeste baseado na literatura de cordel. Na epígrafe de “Ministrinho, ministro”, do organizador Moacyr Félix, o poeta relaciona seu texto com origens musicais e populares: “Esta é a livre falação / que o cantor achou nas ruas / para os membros do Gabinete / que governa esta nação”.

A exortação é habitual em apóstrofes apaixonadas, como em “Baladinha” de Geir Campos: “Homem não sejas / Pássaro nostálgico / Cão ou boi servil / Levanta o fuzil / Contra o outro homem

/ Que te quer escravo / só depois morre”. A dura condição do proletariado é outra preocupação constante. “O operário em construção”, de Vinícius de Moraes, reaparece em *Violão de rua*, ao lado de “Os homens da terra”. Em ambos os textos, a atitude lírica típica do poeta é substituída por um senso de heroísmo dramático. Homero Homem, por sua vez, faz uma denúncia da prostituição da mulher que trabalha e prevê a fraternidade social em seu poema intitulado “Modinha operária”, um dos muitos exemplos de poemas que adotam uma atitude popular com referência a tipos musicais:

*...Trem que apita à alvorada
de um tempo mais irmão
em que a mocinha operária
ganhará salário mais limpo
sem precisar de serão...*

Outros poemas denunciam a injustiça social numa escala continental ou se dirigem a ouvintes de classe média falando da solidariedade para com os oprimidos. Existem algumas variações estilísticas – verso livre, verso sem rima, técnicas experimentais ocasionais como a fragmentação – mas o denominador comum da poesia de *Violão de rua* é a busca de impacto moral e social. Entretanto, muita daquela poesia é esquemática ou, então, vale-se de códigos políticos demasiado óbvios. É uma poesia que parece ser ingenuamente comemorativa, ritualizada, ou, ainda, controlada por um tom didático inevitável. Uma notável exceção é José Carlos Capinan (1941, Esplanada, Bahia). Sua poesia é dialética mas não se utiliza das vulgaridades do materialismo histórico. A poesia de Capinan é menos imediata do que a de outros “participantes”. Ao invés de apelar abertamente para a emoção ou para a ação política, Capinan se concentra na ação em si mesma,⁸ como em “Poema intencional”:

*Há em cada substância a sua negativa
e a possibilidade de processo.
Processo inexorável a ir ao fim
meta a ser de pão e flores:
a rosa será uma outra rosa
e nós já não seremos
Vejo nos olhos tristes
um filho possível
Vejo na árvore antiga do parque
uma cadeira, uma muleta, mas sobretudo um aríete...*

Como a maioria dos poetas que participaram do *Violão de rua*, Capinan também publicou uma coleção individual nos anos 60, *Inquisitorial* (1966), que contribuiu para uma melhoria do verso engajado convencional. Neste trabalho, a atitude pessoal e a relatividade ideológica de Capinan sugerem a versatilidade que ele demonstraria como um dos principais letristas da música popular.

Os compositores brasileiros dos anos 60 compartilharam muitas das temáticas e das preocupações estilísticas dos poetas de *Violão de rua*. Bosi se refere a “algumas letras épicas de música popular” ao caracterizar a literatura socialmente orientada predominante da década.⁹ Sant’Anna é mais enfático acerca da correlação da canção e da poesia do período:

...esse movimento “Violão de Rua” é a meu ver um ponto importante na evolução e no encontro da música popular brasileira com a poesia da série literária. Foi o primeiro momento em que a poesia e a música se encontraram totalmente, onde não há diferença entre o texto da música popular e o texto da poesia literária... a poesia encontra-se com a música, graças a um idêntico coeficiente, ou um mínimo múltiplo comum de interesse.¹⁰

O crítico se refere a uma corrente particular da poesia e um

certo conjunto de canções dentro de um esquema temporal um tanto quanto flexível. Se alguns exemplos de crítica social na Bossa Nova datam do início dos anos 60, o discurso social na canção só se torna predominante depois do golpe de 1964, que trouxe a repressão política, a violação dos direitos humanos e a censura arbitrária das artes. O protesto aberto, tanto na música quanto na literatura, seriam severamente afetados com o AI-5 em dezembro de 1968, o qual proporcionou de imediato a violência política, a suspensão de liberdades legais e individuais, a censura excessivamente rigorosa e o exílio de muitos artistas, notadamente de compositores.

Na música popular de antes de 1964, o uso de elementos musicais e arranjos tradicionais ou populares implicava em novas preocupações culturais nacionais / nacionalistas, mas nem sempre em posições políticas. Pelos meados dos anos 60, a resistência e a transformação social são mais acentuadas na música, em termos temáticos, e existe uma equivalência mais clara com a poesia de compromisso social. Ainda assim, o tratamento de problemáticas rurais não é, exclusivamente, uma função de ênfase textual; os compositores da classe média urbana também se identificam com o país num todo com o uso de meios musicais. Alguns compositores e arranjadores deixaram de lado os arranjos jazzísticos da Bossa Nova e começaram a se utilizar de gêneros mais tradicionais e rurais. “Disparada” de Theófilo Barros de Filho e Geraldo Vandré, de 1966 (D 149), e “Ponteio” de Edu Lobo e Capinan, de 1967 (D 149), são duas composições que refletem tanto as mudanças estilísticas na música quanto uma qualidade literária mais apurada. Em “Disparada” a voz cantante é a de um boiadeiro que expressa simbolicamente a necessidade de uma mudança social e de solidariedade. A canção é interpretada como uma toada-galope conforme a orientação rural. O título e o refrão de “Ponteio”, por sua vez, remetem a um estilo popular, um toque de viola; a canção reúne elementos da música tradicional do nordeste e do interior do estado de São Paulo. A voz que narra é a de

um violeiro que luta contra a repressão com o intuito de transmitir a sua visão de novos horizontes sociais.

2.3 Os festivais de Música Popular Brasileira

“Ponteio” e “Disparada” conquistaram o primeiro lugar em festivais da MPB, que as emissoras de televisão começaram a organizar em 1965. Os compositores eram convidados a submeter trabalhos inéditos à avaliação de um júri. Os finalistas cantavam suas canções em eventos televisados ou tinham alguém que o fizesse. Além de terem a oportunidade de se mostrar ao público, os vencedores podiam ganhar um contrato com alguma gravadora. As figuras mais eminentes da música popular brasileira dos anos 60 e 70 ganharam reconhecimento durante estes festivais. Apesar dos interesses comerciais dos patrocinadores e das gravadoras que participavam da promoção, os festivais foram, sem sombra de dúvida, importantes no estímulo da inovação cancionística, tanto textual quanto musical.

Os festivais também têm a ver com a identificação da música popular como uma manifestação literária. Antonio Cândido observa que as gerações mais jovens não poderiam imaginar Vinícius de Moraes “sem os festivais da canção e essa vasta musicalização de poesia, que é uma das faces que ela mostra ao nosso tempo, transformando os poetas em letristas e cantadores”.¹¹ Silva escreveu que os festivais funcionaram como um espaço para os manifestos poéticos e substituíram os concursos de poesia tradicionais. Estes festivais forneceram, certamente, um cenário para muitas das mais audaciosas canções do período de 1965-1971, algumas das quais foram críticas incisivas a questões culturais brasileiras atuais. Neste sentido, os festivais inspiraram um longo trecho de versiprosa de Carlos Drummond de Andrade. Além do mais, eram dados prêmios aos melhores letristas. Uma das letras a conquistar o primeiro lugar foi a da melodiosa música de Caetano “Um dia”, no 2º Festival da MPB (TV Record, 1966):

.....
*no raso da catarina
nas águas de amaralina
na calma da calmaria
longe do mar da bahia
limite da minha vida
vou voltando pra você
vou voltando como um dia
realçavas a manhã
entre avencas verde-brisa
tu de novo sorrirás... (D 153)*

Outra canção vencedora é “A estrada e o violeiro” de Sydney Miller (1945-1980), que também reflete o regionalismo engajado:

.....
*Tanta gente é tão ligeiro
que eu até perdi a conta,
mas lhe afirma, o violeiro:
fora a dor, que a dor não conta,
fora a morte quando encontra
vai na frente um povo inteiro... (D 148)*

A música “2001” (Rita Lee-Tom Zé), cuja letra foi escolhida como a melhor do 4º Festival da MPB (1968), reflete a preocupação com a inovação tanto poética quanto musical:

*Astronauta libertado / Minha vida me ultrapassa
Em qualquer rota que eu faça / Dei um grito no escuro /
Sou parceiro do futuro / Na reluzente galáxia... (CD 79)*

Atribuindo-se ou não o refinamento da linguagem das canções às oportunidades oferecidas pelas competições públicas remuneradas, a geração de compositores e letristas que fizeram sua primeira

aparição em público nos festivais aumentou as expectativas quanto à qualidade das letras de música popular. Este fato pode estar relacionado às insuficiências da poesia social dos jovens da classe média, que tornou-se repetitiva e cansativa. As letras de música popular nos anos 60 não devem ser equiparadas à produção poética nacional, mas a ampliação dos horizontes da MPB certamente abre novas dimensões literárias.¹² A adaptação de formas do verso popular continua a ser um método importante para a poesia da canção, mesmo quando um uso ocasional de uma atitude lírica se desenvolve até virar uma construção literária e quando a dicção culta torna-se mais evidente no trabalho dos letristas eminentes no final da década. Os festivais marcaram uma mudança no relacionamento da música popular com a literatura. O que fora um fenômeno um tanto quanto isolado na pessoa de Vinícius de Moraes no início dos anos 60 expandiu-se grandemente para incorporar várias vozes novas que foram ouvidas pela primeira vez nos festivais. Um novo nível de sofisticação tornou-se aparente nas letras musicais. Uma das principais vozes da “época de ouro” dos festivais da MPB foi Chico Buarque, cujo trabalho é discutido no próximo capítulo.

Notas

¹ Antonio Candido, *Nova história da MPB* #19 Vinícius de Moraes, p. 1.

² Júlio Medaglia, “Balanço da Bossa Nova”, in Campos, p. 81. A gravação em questão e outras gravações musicais de textos de Vinícius são citadas em *Discografia da literatura brasileira* de Sebastião de Souza.

³ Medaglia, p. 75, referindo-se a *Chega de saudade* (D 89).

⁴ Entrevista por José Eduardo Homem de Mello, *Música Popular Brasileira* (São Paulo: Melhoramentos-Universidade de São Paulo, 1976), p. 157. Sant’Anna, p. 215.

⁵ Jomard Muniz de Brito, *Do Modernismo à Bossa Nova* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966), pp. 124-125.

⁶Haroldo de Campos, “Uma poética da radicalidade”, prefácio a Oswald de Andrade, *Poesias reunidas*, vol. VII de Obras completas, 4ª ed. (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974), p. 44, citado mais adiante. O poema “Hip! Hip! Hoover” é destacado por Décio Pignatari num primeiro manifesto de poesia concreta (1956), publicado mais tarde em Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, *Teoria da poesia concreta* (1ª ed. 1965).

⁷ Gerard Béhague, “Brazilian Musical Values of the 1960s and 1970s: Popular Urban Music from Bossa Nova to Tropicália”, *Journal of Popular Culture* 13:3 (1980), 442; citado mais adiante.

⁸ Manoel Sarmiento Barata, *Canto melhor: uma perspectiva da poesia brasileira* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969), p. 72. Este artigo (e a antologia) é uma ajuda indispensável ao estudo da poesia de compromisso social dos anos 40 aos anos 60.

⁹ Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira* (São Paulo: Cultrix, 1970), p. 434.

¹⁰ Affonso Romano de Sant’Anna, Antonio Candido, et alii, *Ciclo de debates do Teatro Casa Grande* (Rio de Janeiro: Inúbia, 1976), pp. 175-177.

¹¹ *Nova História da MPB # 19* Vinícius de Moraes, p. 1.

¹² Heloísa Buarque de Hollanda, *Impressões de viagem* (São Paulo: Brasiliense, 1980), pp. 36-37. Subseqüentes citações no corpo do texto como Heloísa Buarque.

CAPÍTULO 3

CHICO BUARQUE: BANDA, MÚSICA E POESIA

Correndo atrás da poesia
Espero pelos meus vinte e cinco anos...

As composições de Francisco Buarque de Hollanda (1944, Rio) têm sido mais aclamadas do que as de qualquer outro compositor dos últimos vinte anos, tanto por parte de críticos de música popular quanto por parte de críticos literários. As canções representam o grosso de sua produção artística, a qual inclui, também, trabalhos de ficção e várias obras músico-dramáticas. Um dos críticos mais argutos do artista afirma:

...toda sua múltipla atividade pode ser reduzida a um denominador comum: compositor, dramaturgo e ficcionista se encontram, derrubando barreira de gênero e formas, sob o signo do *poeta*.¹

Chico Buarque nunca chegou a publicar um livro de poesia, mas foi o primeiro compositor brasileiro a incluir regularmente letras impressas na capa de seus discos. No início de sua carreira publicou o cancionário *A banda*, o qual inclui seu conto “Ulisses”. Os textos de suas canções têm sido objeto de muita discussão literária. Afrânio Coutinho não faz nenhuma distinção entre o poeta literário e o poeta musical quando fala dele:

A meu ver, o maior poeta da geração nova é Chico Buarque de Holanda. É preciso não esquecer que a sua música

veicula ou se associa a uma das mais altas e requintadas formas de poesia lírica.²

As primeiras composições do artista (1965-1969) mostram diversas qualidades que o tornaram conhecido como um compositor de inigualável talento e um dos principais poetas de sua geração. O caráter literário de suas primeiras canções origina-se de seu domínio da rima e do ritmo, de sua cuidadosa manipulação de efeitos sonoros, de sua coerente forma de estruturar o texto poético, da seleção lexical, do uso de metáforas e símbolos, e da sutileza na abordagem de fenômenos psicológicos e sociais. Estas qualidades são evidentes em canções que configuram uma concepção mítico-mágica da música e da poesia, em letras que constroem um espaço poético de desilusão e desejo frustrado, nos veículos musicais de crítica social, nas composições metalinguísticas e nos textos musicais que têm uma identificável relação com a série literária.

3.1 Uma concepção mítico-mágica da canção

Música e canção, em si mesmas, são temas e metáforas constantes na produção inicial de Chico Buarque. Com poucas exceções, as canções de seus três primeiros LPs falam sobre cantores, canto, dança ou carnaval. As várias expressões do fazer musical carregam significados literais e figurados. A busca da felicidade, a realização individual e coletiva, a fraternidade e a capacidade de transformação pessoal e social são poeticamente representadas em muitas composições. O significado simbólico da composição é reforçado sintagmaticamente. Existe uma coerência estrutural em uma série de canções lírico-narrativas: a infelicidade e a rotina são superadas com a presença da música, cuja ausência significa o retorno ao estado inicial. Os pólos fechamento / silêncio e abertura / música estão consistentemente

inter-relacionados como princípios de organização semântica e narrativa. Isto é evidente em “A banda” (CD 32), onde a passagem de um grupo de músicos transforma uma realidade triste que é reconstituída quando o grupo vai embora.

Muitas das canções da primeira fase de Chico propõem momentos privilegiados governados pela força da música para alcançar a fraternidade e alterações mágicas. Adélia Bezerra de Menezes observa os paralelos míticos: “o sofrimento da vida presente é colocado entre parênteses por força do encantamento órfico da música... Em todos os casos, uma constante: a tentativa de superar o curso normal da vida, por meio da criação de um tempo mítico (convocado sempre... por meio de um elemento dionisíaco)” (pp. 42 e 64). Tal tempo mítico, não histórico, está presente na música “Olê olá”. Nela, o convite do cantor ideal a uma interlocutora entristecida se concentra na força de encantamento da canção e na habilidade que esta possui para aliviar o sofrimento. Trata-se de um texto longo (64 versos) em três movimentos lentos, cada um com imagens essenciais associadas à composição da música. A parte final da canção configura um samba de proporções míticas e uma parada do tempo cronológico:

.....
*que eu tenho a impressão
que o samba vem aí
é um samba tão imenso
que às vezes penso
que o próprio tempo
vai parar pra ouvir... (CD 32)*

Como ficou exemplificado em “Olê olá”, a palavra *samba* ganha múltiplos significados nas primeiras canções de Chico. Além de denotar o gênero característico, o ritmo, dança e música, *samba* pode significar beleza, plenitude de experiência e material, ou objeto de poesia. Isto é evidente em “Tem mais samba”, que pode

ser vista como a semente de toda a produção inicial de Chico, o núcleo gerativo e síntese temática de seu repertório até 1968.³ A letra é estruturada em cima de duas séries de metáforas comparativas e duas enunciações conclusivas:

*Tem mais samba no encontro que na espera
Tem mais samba a maldade que a ferida
Tem mais samba no porto que na vela
Tem mais samba o perdão que a despedida
Tem mais samba nas mãos do que nos olhos
Tem mais samba no chão do que na lua
Tem mais samba no homem que trabalha
Tem mais samba no som que vem da rua
Tem mais samba no peito de quem chora
Tem mais samba no pranto de quem vê
que o bom samba não tem lugar nem hora
o coração de fora
samba sem querer
Vem que passa teu sofrer
Se todo mundo sambasse
Seria tão fácil viver (CD 32)*

Nos primeiros seis versos, a proximidade e o contato com outros (fraternidade) são valorizados através da oposição dos termos. Os constituintes do interior dos versos (“encontro” etc.) sugerem reunião ou redução da distância, enquanto os termos do final dos versos (“espera” etc.) sugerem isolamento ou separação. Dentre os vários níveis de significado, o plural pode ser considerado o espaço de encontro (em oposição à separação do singular) que representa onde “tem mais samba”. Nos versos 7 a 10, o elemento em oposição está ausente, porém implícito. Existe um conteúdo concreto, popular, em “homem que trabalha” e “som que vem da rua”, que adquire maior significado no final da

canção. A autenticidade emocional está presa à percepção do amplo conceito de “samba” que recupera o tempo e o espaço: “que o bom samba não tem lugar nem hora”. No refrão final, o verso no passado do subjuntivo denota a relação canto-dança em um nível primário mas carrega todos os significados figurados acumulados do termo central *samba*.

As características musicais de “Tem mais samba” ampliam e tornam mais claro o discurso verbal. Os versos de 1 a 6 são cantados numa linha melódica inalterada, repetida, que sublinha o termo central nas metáforas comparativas. Apenas suaves alterações de intervalos diferenciam a série na qual o elemento de oposição está ausente, mas quando o cantor chega à afirmação conclusiva – “que o bom samba...” – ocorre um clímax melódico com notas de forte duração que levam a uma resolução. A amplitude da canção torna-se clara no final, por meios musicais. Depois que uma única voz cantou todos os versos e o refrão com um típico acompanhamento de Bossa Nova, um coro de vozes femininas entra e repete o refrão com o acompanhamento de um caquinho, e a tradicional batida do samba substitui a batida sincopada da Bossa Nova. Deste modo, o elemento popular sugerido em “homem que trabalha / sons da rua” vem à tona e as projeções metafóricas do “samba” relacionam-se com o sentido fundamental do termo.

“Tem mais samba” é o exemplo perfeito do tipo de expressão das primeiras produções músico-poéticas de Chico Buarque. A poesia da canção está contida “dentro duma concepção mágica e mítica... tem uma força encantadora capaz de redimensionar o cotidiano”.⁴ A canção oferece a composição, o próprio fazer musical, como uma atividade fundamental para o melhoramento humano e expressa uma poética: estes dois aspectos residem em um espaço ideal de encontro e de compartilhamento da intimidade.

3.2 As janelas da alma

...Quisera abrir janelas...

Canções de natureza transformacional como “Olê olá” e “Tem mais samba” têm seu correspondente em um outro conjunto de canções que expressam a espera ansiosa, a frustração do desejo e o desencontro. Estas situações ocorrem em letras onde o tema ou imagem principal é uma janela, a qual é o centro da construção de atitude e das percepções poéticas. O significado figurado da janela é perfeitamente claro em “Ela e sua janela”, onde o narrador contempla a angústia de uma mulher preocupada com a ausência do seu companheiro. Em cada uma das três estrofes, a janela é um ponto emocional central e um mediador entre ela e o mundo exterior.

*Ela e sua menina
Ela e seu tricô
Ela e sua janela, espiando...
Na rua o seu amor...
Da sua janela
Imagina ela
Por onde ele anda...*

*Ela e o fogareiro
Ela e seu calor
Ela e sua janela, esperando...
Da sua janela
Uma vaga estrela
E um pedaço de lua...*

*Ela e seu castigo
Ela e seu penar
Ela e sua janela, querendo...
Mas outro moreno
Joga um novo aceno... (CD 32)*

Existe uma gradação de atitudes nas três estrofes. A primeira se concentra mais no espaço mental (“imagina”). Os impulsos eróticos são sutilmente sugeridos na segunda. O adjetivo possessivo em “Ela e seu calor” pode se referir a “fogareiro” mas, inevitavelmente, se refere de forma indireta à sensação física; “vaga estrela” e “pedaço de lua”, por sua vez, simbolizam o desejo insatisfeito através da idéia de insuficiência. O gerúndio “querendo”, na terceira estrofe, torna o desejo explícito, o qual é intensificado com a aparição de outro homem. A conclusão para cada grupo de versos mostra este desenvolvimento: “E ela vai talvez / Sair uma vez / Na varanda (1)... Sair outra vez / Na rua (2)... Viver duma vez / A vida (3)”. Ainda assim, a incerteza da situação da mulher permanece, pois o cantor transmite suas percepções como conjectura (“talvez”). O desejo e a espera, que são simbolizados ou refletidos na janela, permanecem não atendidos.

Em outras canções lírico-narrativas a imagem da janela está ligada ao fenômeno da composição. Para o personagem de “Juca”, o ponto de encontro é a janela de uma serenata. Aqui, o desapontamento do pretendente é aumentado pelo fracasso de uma serenata:

*Juca foi autuado em flagrante
Como meliante
Pois sambava bem diante
Da janela de Maria...
O seu luar de prata
Virou chuva fria
A sua serenata não acordou Maria... (CD 32)*

Em “Carolina”, o espaço poético é estruturado em torno da janela, que separa o mundo íntimo de contenção de Carolina do mundo de participação exterior. A figura feminina representa as condições universais da dor emocional e do afeto restrito. O

cantor descreve suas tentativas fúteis de resgatá-la por meio da dança, dos gestos eróticos e da poesia da canção. A janela, mais uma vez, é a imagem central; através dela o enriquecimento da experiência e o movimento temporal aparecem. A janela é o ponto de apoio para a retórica do cantor.

*Carolina / nos seus olhos fundos / guarda tanta dor /
a dor de todo esse mundo ... Eu já convidei para dançar
É hora já sei, de aproveitar / lá fora amor /
uma rosa nasceu / todo mundo sambou / uma estrela caiu /
Eu bem que mostrei sorrindo / pela janela oi que lindo /
Mas Carolina não viu*

*Carolina / nos seus olhos tristes / guarda tanto amor /
O amor que já não existe... Mil versos cantei pra lhe agradecer...
Agora não sei como explicar / lá fora amor /
Uma rosa morreu / uma festa acabou/ nosso barco partiu /
Eu bem que mostrei a ela / O tempo passou na janela /
Só Carolina não viu (CD 34)*

No primeiro segmento, existe um urgente *carpe diem* (“É hora... de aproveitar”) sustentado pela imagem erótica. “Rosa” e “uma estrela caiu” podem representar, como em Manuel Bandeira, o amor carnal.⁵ O segundo segmento, construído paralelamente, centra-se na expressão de resignação e perda. O conjunto “Uma rosa-festa-barco” é uma negação explícita da passagem “Uma rosa nasceu / todo mundo sambou / uma estrela caiu” do primeiro segmento e indica o sentido de tempo infinito. A perda da oportunidade – para a união amorosa, realização do eu, interação autêntica – é delicadamente simbolizada pela partida do barco, que deixa Carolina e o cantor para trás. Mas a descrição da imobilidade de Carolina é mais forte em sua incapacidade de perceber a marcha inexorável do tempo pela janela.

É em “Januária” que Chico usa a “janela” de forma mais efetiva, como um constituinte textual, com o objetivo de retratar o desejo não realizado e a separação dos personagens dentro de uma canção seminarrativa. Nela o cantor focaliza uma figura orgulhosa que trata com indiferença os seus admiradores:

*Toda gente homenageia / Januária na janela
Até o mar faz maré cheia / pra chegar mais perto dela
O pessoal desce na areia / e batuca por aquela
Que malvada se penteia / e não escuta quem apela
Quem madruga sempre encontra / Januária na janela
Mesmo o sol quando desponta / logo aponta os lábios dela
Ela faz que não dá conta / de sua graça tão singela
O pessoal se desaponta / vai pro mar levanta vela (CD 34)*

No início desta balada de Bossa Nova, o uso da fricativa palatal sonora (/ʃ/) sugere uma associação mais íntima entre “gente” e “homenageia” e entre “Januária” e “janela”. Este padrão fonético ajuda a plasmar o desencontro, criando uma noção de proximidade entre os admiradores e a admirada, que é dissolvida no final da estrofe. Num sentido visual, “janela” coloca em moldura o objeto da atenção, acentuando a postura da adulação dos que estão do lado de fora, que inclui, para uma clareza de ênfase poética, forças da natureza (“mar”, “sol”). Novamente, existe um esforço musical simbólico (“batuca”); a crueldade de Januária (“malvada”) em não corresponder aos admiradores é realçada por sua rejeição à música.

Neste grupo de canções, o poeta-compositor usa construções simbólicas para fortalecer seus lamentos. Em particular, a antecipação, a busca da compreensão e a exclusão da intimidade compartilhada ressoam na imagem da janela. “Janela” é o ponto central, ou parte coerente, dos cenários poéticos de onde o cantor expressa seus outros desapontamentos profundos ou sua dissolução psíquica e espiritual.

3.3 Imagens de desilusão

Intimamente ligadas ao grupo de canções mostrado acima – onde o cantor concentra sua atenção em terceiros – estão as obras líricas de desilusão amorosa. Nas melhores letras deste tipo, as construções simbólicas não são tão evidentes, mas a rima e os padrões fonéticos são particularmente importantes. “Retrato em branco e preto”, uma balada que lembra as letras e os poemas românticos de Vinícius de Moraes, tem um delicado esquema de rima. Esta canção mostra, também, o letrista Chico incorporando palavras a uma música já composta, no caso por Tom Jobim. São duas estrofes de treze versos, cada uma seguindo o esquema AABCCBDDDEFEE; os padrões silábicos usados na primeira estrofe não são iguais aos da segunda. Vários versos têm, também, rimas internas. A beleza desta letra tem muito a ver com os aspectos sonoros, por exemplo, a frequência de sibilantes nos versos iniciais, que implica no tema amoroso a ser desenvolvido.

*Já conheço os passos dessa estrada
Sei que não vai dar em nada
Seus segredos sei de cor
Já conheço as pedras do caminho
E sei também que ali sozinho
Vou ficar tanto pior... (CD 34)*

Tematicamente, esta letra expressa uma contradição clássica: o cantante lírico mostra-se relutante em expor-se novamente às alternâncias do relacionamento emocional mas é irresistivelmente atraído. A atitude reservada baseada na experiência é sublinhada com a repetição dos verbos “sei” e “conheço”, e de advérbios, como “também” e “já”, a primeira palavra. A única satisfação do narrador é colecionar fotografias, uma trivialidade que assume um sentido metafórico na construção do *mood* e da auto-avaliação:

*O que é que eu posso contra o encanto
Desse amor que eu nego tanto
Evito tanto e que no entanto
Volta sempre a enfeitiçar
Com seus mesmos tristes velhos fatos
Que num álbum de retratos
Eu teimo em colecionar*

Na segunda estrofe, ocorre uma troca no foco temporal do passado para o presente, que corresponde a uma mudança no aspecto fonético dominante. A organização sonora é formada por vogais orais altas (/o/, /u/), especialmente no início.

*Lá vou eu de novo como um tolo
Procurar o desconsolo...
Versos, cartas, minha cara
Ainda volto a lhe escrever...*

Nesta parte, a desilusão futura é prevista e relacionada com a liberação emocional através da escrita. No final, o cantor prevê a continuação da interpretação da experiência pela poesia. “Soneto” se associa com as fotografias por meio da rima, da justaposição sintática, da repetição da palavra “coleccionar” e da fusão “soneto-outro” na execução vocal.

*Vou colecionar mais um soneto
Outro retrato em branco e preto
A maltratar meu coração*

A imagem fotográfica em branco e preto sublinha a simetria do texto e o conflito emotivo que o cantante lírico incorpora: conhecimento empírico do sofrimento vs. inabilidade de resistir ao envolvimento amoroso. Assim, “Retrato em branco e preto” não

só reelabora com sucesso um tema muito comum como também retrata implicitamente um *eu* artístico.

Chico encaixa outras palavras de lamento em uma música triste de Jobim em “Pois é”. Nesta, disposições verbais e rica textura sonora dão nova vida ao fatigadíssimo tema caso-de-amor-fracassado. Chavões de afirmação são colocados no início das estrofes para contrastar com noções de fala problematizada nos versos da primeira e da segunda estrofes:

Pois é

Fica o dito e redito por não dito

E é difícil dizer que foi bonito

É inútil cantar o que já perdi

Taí

Nosso mais-que-perfeito está desfeito

E o que me parecia tão direito

Caiu desse jeito sem perdão... (CD 35)

A primeira estrofe se fortalece com uma concentração sonora da vogal oral /i/ e do /d/ palatizado (“dito...perdi”), sons dominantes que pontuam o resto do texto. O fracasso amoroso se reflete na dificuldade de falar / cantar. Esta desvantagem se expressa numa imagem de dissolução verbo-gramatical na segunda estrofe (“mais-que-perfeito...desfeito”), onde a rima interna com “eito” cria mais coerência. Rimar as últimas palavras de estrofes com as primeiras das seguintes estrofes contribui à continuidade do discurso poético: “perdi...taí”; e “perdão-então”, “mim-enfim” em versos não citados. Há um uso muito efetivo de estrutura cancionística convencional. Na gravação, quando as seções musicais estão terminando pela primeira vez, a frase “pois é” se enuncia, como que resumindo o texto como um todo. Quando começa a repetição das seções musicais, os versos da primeira estrofe – com as frases “não dito”, “difícil dizer”, e “inútil cantar” – não se

cantam, deixando a melodia apenas para os instrumentos, o que expressa abstratamente o estado anímico melancólico. No fim da canção, sim cantam-se tanto “pois é” quanto “então”, lembrando a primeira estrofe por sinédoque estendido e completando o modelo de rima. Deste modo, Buarque usa silêncio e sons recorrentes para polir o construto músico-poético.

3.4 Traços de uma herança literária

Textos musicais brasileiros demonstram sua relação com a série literária pela apropriação criativa de passagens e temas da literatura e através da alusão a, ou recriação de, momentos literários. Tal intertextualidade pode ser observada, em menores ou maiores proporções, em canções da primeira fase de Chico. “Com açúcar com afeto” (CD 33), por exemplo, foi livremente comparada com a cantiga-de-amigo do galego-português medieval.⁶ Nela, o compositor assume, pela primeira vez, uma *persona* feminina na autoria de uma queixa, como nas cantigas escritas pelos trovadores antigos em que a voz lírica que expressa os problemas amorosos era sempre feminina. Os textos de Chico não têm as mesmas características estróficas (paralelísticas) da cantiga-de-amigo mas têm um único refrão bem no estilo da lírica galaiço-portuguesa. A comparação é mais válida levando-se em conta um aspecto óbvio, que remete ao trovadorismo: os poemas de Chico de um modo geral foram destinados à transmissão oral com acompanhamento musical e tornaram-se literatura impressa em cancionários.

Outro trabalho de Chico com paralelos literários é a marcha carnavalesca “Noite dos mascarados” (CD 33), um diálogo cantado entre um mascarado e uma mulher em um baile de carnaval. A voz masculina que canta “Eu sou seresteiro, poeta e cantor” tem sido associada à do próprio compositor. Mesmo assim, os dois personagens da música são melhor compreendidos como arquétipos de um cenário tradicional brasileiro. A contribuição de Chico para

este *topos* nacional lembra o poema de Manuel Bandeira “Mascarada”, que é um diálogo entre personagens fantasiados em um baile de carnaval. Ambos os textos se utilizam do fato de os personagens estarem mascarados como contexto para reflexões acerca das relações pessoais fora do cenário carnavalesco.

Na canção de festival “Sabiá”, com música de Tom Jobim, Chico faz referência à tradição literária remodelando “Canção do exílio” (1843) de Gonçalves Dias. Este famoso poema tem originado mais reformulações e paródias do que qualquer outro no Brasil. O texto de Chico (1968) se inscreve numa tradição cujos nomes mais eminentes são Casimiro de Abreu (“Canção do exílio”, 1855), Oswald de Andrade (“Canto de regresso à pátria”, 1925), Murilo Mendes (“Canção do exílio”, 1925) e Carlos Drummond de Andrade (“Nova canção do exílio”, 1945). A letra de Chico é menos uma estrita paródia literária do que uma apropriação de elementos centrais de uma situação literária já conhecida para exercitar indiretamente o protesto social. Abaixo são citadas as linhas do texto original de Gonçalves Dias pertinentes à versão musical.

*Minha terra tem palmeiras
Onde canta o sabiá
As aves que aqui gorjeiam
Não gorjeiam como lá...*

*Nossas várzeas têm mais flores...
Nossa vida mais amores
Em cismar, sozinho à noite...
Não permita Deus que eu morra
Sem que eu volte para lá...*

Chico recupera os elementos mais essenciais: os nomes “sabiá” (símbolo da terra natal), “palmeira” (tipicamente tropical),

“flor”, “amor”, “noite” (constantes na poética romântica); o advérbio “lá” (em sua função demonstrativa, referindo-se à terra natal); e as palavras que dão idéia de retorno. A certeza substitui a esperança como a atitude central da letra, mas a visão idealizada da terra natal do texto original está ausente; ela é subvertida para configurar um país de perda e de infelicidade:

*Vou voltar / Sei que ainda vou voltar
Para o meu lugar / Foi lá / E é ainda lá
Que eu hei de ouvir / Cantar uma sabiá
Vou voltar / Sei que ainda vou voltar
Vou deitar / à sombra de uma palmeira
Que já não há / Colher a flor
Que já não dá / E algum amor
Talvez possa espantar / As noites que eu não queria
E anunciar o dia...*

No texto de Chico, o sabiá permanece um símbolo nacional mas privado de seu lugar de descanso (“palmeira”). As flores também foram eliminadas e a abundância de amor é questionável (“algum amor”). A noite não é mais um tempo de contemplação mas uma escuridão simbólica representando a opressão e a desumanização, cuja transcendência seria a luz do dia. Com modificações lexicais e sintáticas, o poeta atinge uma visão completamente divergente.⁷

Entre as primeiras obras músico-poéticas de Chico, tanto “Sabiá” quanto “Rosa dos ventos” constituem exemplos de uma visão metafórica da realidade social. Eles são discutidos nesta parte por suas íntimas e explícitas associações com a literatura brasileira, embora possam ser incorporados à categoria de comentário social. “Rosa dos ventos” foi lançada enquanto o compositor estava em “exílio voluntário” na Itália em 1970. A canção relaciona-se diretamente à musicalização de trechos de *O*

romanceiro da Inconfidência (1953) de Cecília Meireles, que aparece no mesmo LP (CD 35). Chico seleciona um texto respeitado sobre os inconfidentes, que é, também, uma reflexão sobre a censura e a repressão:

*Toda vez que um justo grita
Um carrasco o vem calar
Quem não presta fica vivo
Quem é bom mandam matar...*

A chave da ligação com a letra de Chico é a citação de uma frase histórica, enfatizada abaixo, usada pelos inconfidentes e Cecília, que também aparecerá na canção:

*...Por aqui passava um homem
E como o povo se ria
Liberdade, ainda que tarde
Nos prometia...*

“Rosa dos ventos” se relaciona tanto tematicamente quanto estilisticamente com o longo poema histórico de Cecília. A composição de Chico é dramática e tem ressonâncias apocalípticas. O texto é inquestionavelmente sólido como poema escrito, e é enriquecido na execução musical. A gravação começa com uma atmosfera musical um tanto sinistra e desordenada: um órgão toca um *cluster* de notas dissonantes, instrumentos de corda com sons penetrantes intervêm e vocábulos oscilantes tornam-se gradualmente fortes até que a música propriamente dita começa. A primeira palavra, “e”, é pronunciada de tal forma que parece emergir da confusão musical, a qual se torna o pano de fundo para um texto que começa *in medias res*. As duas primeiras estrofes são uma narração metafórica abstrata de tumulto e repressão com pouca variação melódica:

*E do amor gritou-se o escândalo
Do medo criou-se o trágico
No rosto pintou-se o pálido
E não rolou uma lágrima
Nem uma lástima
Pra socorrer
E na gente deu o hábito
De caminhar pelas trevas
De murmurar entre as pregas
De tirar leite das pedras
De ver o tempo correr*

O segundo movimento desenvolve imagens de comoção cósmica para dar uma visão de transformação espetacular:

*Mas, sob o peso dos séculos
Amanheceu o espetáculo
Como uma chuva de pétalas
Como se o céu vendo as penas
Morresse de pena
E chovesse o perdão
E a prudência dos sábios
Nem ousou conter nos lábios
O sorriso e a paixão
Pois transbordando de flores
A calma dos lagos zangou-se
A rosa-dos-ventos danou-se
O leite dos rios fartou-se
E inundou de água doce
A amargura do mar*

A idéia de metamorfose universal é intensificada com o gradual aumento do suporte harmônico, culminando em toques dramáticos que ocorrem com a enunciação de “chovesse o perdão”

e “amargura do mar”. Esses toques estão carregados de noções de plenitude e são marcados pela longa duração em um tom notavelmente mais alto. As imagens aquáticas são centrais ao longo dos versos: “lágrima”, “leito”, “chuva” etc. As imagens vão progredindo até chegarem a uma conclusão diluvial, que, com exceção do último verso, é cantada por várias vozes.

Numa enchente amazônica
Numa explosão atlântica
E a multidão vendo em pânico
E a multidão vendo atônita
Ainda que tarde
O seu despertar.

No fim do texto, soa uma fanfarra, terminando em uma coda breve e suavemente destoante. A letra de Chico cria visões de um dilúvio ao contrário, pois traz libertação em vez de punição. O clímax dessa visão poética tem ressonâncias históricas e políticas. O uso de “amazônica” e “atlântica” indica claramente o contexto brasileiro, bem como “ainda que tarde”, “uma indisfarçável citação do lema libertário da Inconfidência Mineira (e, portanto, referência a um caráter popular insurrecional): *Libertas quae sera tamen: Liberdade ainda que tarde*”.⁸ Em vista da presença do poema de Cecília Meireles no mesmo LP, “Rosa dos ventos” contém mais do que uma citação de um lema de insurreição; existe, também, um diálogo literário. A canção-poema de Chico Buarque tem afinidade paradigmática com *O romanceiro da Inconfidência*, o que é evidente pelo uso da frase histórica.

3.5 A canção e o contexto dramático

Outro meio pelo qual as canções tornam-se parte da literatura é a publicação de seus textos em obras de literatura dramática. Nos anos 70, muitas das canções de Chico se ligam a veículos

teatrais. Nos anos 60, ele faz sua primeira aparição como dramaturgo com *Roda viva* (1968), que inclui a canção homônima composta em 1967. O trabalho músico-poético de Chico tem, desde cedo, conexões com o teatro. Ele aceitou o desafio de musicar partes de *Morte e vida severina* de João Cabral de Mello Neto em 1965, quando este longo poema narrativo foi transformado em peça por um grupo de teatro em São Paulo (D 150, D 34). O poeta pernambucano ficou sensibilizado com a interpretação musical dada por Chico. Segundo João Cabral, o compositor respeitou a integridade do texto do começo ao fim. O comentário de Chico sobre este projeto demonstra seu conceito acerca do relacionamento entre verso e música: “Com *Morte e vida severina* eu procurei adivinhar qual seria a música interior de João Cabral, quando ele escreveu o poema...” (Sant’Anna, p. 124).

Referindo-se às conseqüências deste trabalho para sua própria produção, o poeta-músico observa: “Aquele trabalho garantiu-me que melodia e letra devem e podem formar um só corpo” (CD 32). Aqui, observamos uma real preocupação com a integração verbo-melódica. “Roda viva” (terceiro lugar no 3º Festival da MPB, 1967) integra a peça do mesmo nome. Esta foi dirigida por José Celso Martinez Correa, cuja encenação de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, iria ter um impacto cultural importante no ano seguinte. A peça de Chico procurou desfazer conceitos errôneos acerca de figuras de sucesso da indústria do *show business*. Um jovem artista vê sua carreira sendo controlada por interesses comerciais que procuram fabricar um ídolo. Envolvido por um mecanismo kafkiano do mundo do espetáculo, o protagonista é levado ao suicídio. A canção “Roda viva”, independente do contexto teatral, descreve a desilusão e a frustração de um indivíduo cuja iniciativa é reprimida pela velocidade da vida urbana moderna.

*Tem dias que a gente se sente
Como quem partiu ou morreu*

*A gente estancou de repente
Ou foi o mundo então que cresceu
A gente quer ter voz ativa
No nosso destino mandar
Mas eis que chega a roda-viva
E carrega o destino pra lá (CD 34)*

No refrão, uma série de imagens baseadas em várias combinações de “roda/rodar” transmite a noção de confusão em um mundo cuja velocidade é estonteante.

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

O refrão é compacto mas evoca associações várias. “Roda mundo” sugere a experiência mundana e a insignificância do indivíduo em relação à rotação da Terra. “Roda gigante” implica em tamanho imponente, assim como em estar submetido a circunstâncias arbitrárias, como no parque de diversões. “Roda moinho” pode ser interpretado como “redemoinho”, cujas conotações são claras neste contexto, ou como moedor, triturador, igualmente apropriado. “Roda pião” nos dá a idéia de um extenso rodopiar e de ser um brinquedo. Todas essas associações crescem em intensidade conforme o refrão é repetido.

A segunda estrofe lamenta a perda da perseverança e da cultivação da beleza (“roseira”):

*A gente vai contra a corrente
Até não poder resistir
Na volta do barco é que sente
O quanto deixou de cumprir*

*Faz tempo que a gente cultiva
A mais linda roseira que há
Mas eis que chega a roda-viva
E carrega a roseira pra lá*

Os versos da terceira estrofe descrevem o sufoco do canto e da dança, e a quarta estrofe traz elementos das estrofes anteriores, lamentando a perda essencial da saudade:

*O samba, a viola, a roseira
Um dia a fogueira queimou
Foi tudo ilusão passageira
Que a brisa primeira levou
No peito a saudade cativa
Faz força pro tempo parar
Mas eis que chega a roda-viva
E carrega a saudade pra lá*

O arranjo vocal contribui para o foco temático em “Roda viva”. Chico é acompanhado pelo quarteto MPB-4; eles cantam partes que implicam um envolvimento coletivo graças ao uso de “a gente”, e Chico interpreta as partes que estão na primeira pessoa do singular. O último coro, “pra lá”, é prolongado, descendendo em tom e volume para refletir a noção semântica de dissolução ou privação. Neste momento, o refrão é cantado em coro, mas de forma extremamente lenta; várias repetições se seguem, cada uma com crescente rapidez e com variadas justaposições de vozes até a última voz terminar. Esta passagem final cria, musicalmente, uma sensação de estarmos sendo arrastados em uma corrente e, também, dá a impressão de que a voz individual padece de grande confusão ou é derrotada por forças mais poderosas. Mesmo sem a intensificação que o arranjo vocal dá à canção, “Roda viva” é poderosa pelos efeitos cumulativos das imagens e pelas relações internas complexas de significado e rima.

3.6 Visões do Brasil

O repertório de Chico dos anos 70 é caracterizado por uma “poesia de resistência” – pelo protesto, pela insatisfação com o *status quo*, e pela não-colaboração com a ordem estabelecida. Já nos anos 60, existe uma visão sócio-política sofisticada em suas canções. Em duas delas, vistas anteriormente por suas correspondências com momentos literários, Chico (letrista) reformula textos literários de forma irônica e metafórica. Em outras canções desta fase, o compositor usa a lírica narrativa (“Pedro Pedreiro”), a alegoria (“Ano novo”) e a sátira caricatural (“Cara a cara”) para comunicar suas visões sociais.

“Pedro Pedreiro” é a mais extraordinária canção do primeiro álbum de Chico, pela síntese dos efeitos sonoros (tanto musicais quanto lingüísticos) e pelo discurso poético. O texto é uma narrativa a respeito de um trabalhador imigrante nordestino que se debruça sobre sua vida e seu destino enquanto espera pelo trem que o levará ao trabalho.

Pedro Pedreiro penseiro
esperando o trem
Manhã parece carece
De esperar também
Para o bem
De quem tem bem
De quem não tem vintém
Assim pensando o tempo passa
A gente vai ficando para trás... (CD 32)

Estes versos iniciais refletem os temas da felicidade adiada e da falta de bem-estar material que organizam o nível referencial do texto. Ao mesmo tempo, a função poética da linguagem nestes versos é notável. As três primeiras palavras que apresentam o personagem têm uma afinidade fonética que as une, enquanto um

contraste semântico sutil é criado. O morfema *pedr-*, presente no nome e no sobrenome do personagem, bem como o valor referencial de “Pedreiro”, dão a noção de pedra, implicando imobilidade, natureza inanimada e ausência de raciocínio. O morfema *-eiro*, por sua vez, sugere atividade, e “pensamento” – neologismo poético – sugere raciocínio. Nesta primeira linha e nos versos subsequentes, existem efeitos aliterativos importantes. A rima concatenada do ditongo nasal /ẽy/ é um efeito sonoro particularmente poderoso. Deve-se notar que esta concatenação, apesar de ser escrita em linhas separadas, é produzida rapidamente e sem pausas melódicas quando cantada; a abundância de palavras foneticamente parecidas é como um “trem verbal” que ressoa a imagem visual deste meio de transporte. Estes efeitos estreitam as relações semânticas internas e intensificam o impacto da estrofe, a qual é repetida duas vezes na canção. A repetição é um recurso fundamental utilizado ao longo do texto (58 versos). A reiteração incessante de “esperando” reforça a situação estática do personagem e introduz a idéia da monotonia e das limitações da vida da classe trabalhadora.

Esperando, esperando, esperando
Esperando o sol
Esperando o trem
Esperando o aumento
Desde o ano passado para o mês que vem...
Esperando a festa
Esperando a sorte
E a mulher de Pedro
Está esperando um filho
Pra esperar também...

Os referentes sociais concretos são complementados por abstrações subjacentes ou por sugestões do inefável, por exemplo, o “mar”.

*Pedro Pedreiro está esperando a morte
Ou esperando o dia de voltar pro Norte
Pedro não sabe mas talvez no fundo
Espere alguma coisa mais linda que o mundo
Maior do que o mar...*

Os múltiplos significados de “esperar” criam uma leve ambigüidade no decorrer da interpretação do texto, contribuindo para o sentimento de angústia que envolve a existência do personagem.

*Mas pra que pensar se dá
Um desespero de esperar demais
Pedro Pedreiro quer voltar atrás
Quer ser pedreiro, pobre e nada mais
sem ficar
esperando, esperando, esperando...
Esperando o dia
De esperar ninguém
Esperando enfim
Nada mais além
Da esperança aflita, bendita, infinita
Do apito de um trem
Pedro Pedreiro pedreiro esperando
Pedro Pedreiro pedreiro esperando...*

Estes cinco versos finais exemplificam como o compositor usa a aliteração como um recurso poético que dá um estilo percussivo à interpretação vocal e que reforça os efeitos rítmicos da canção.⁹ O verso final – “que já vem, que já vem, que já vem” – é uma onomatopéia que sugere a locomoção do trem, o qual é reforçado pela bateria. Conforme o verso é cantado várias vezes com crescente rapidez, o volume da gravação vai diminuindo até

desaparecer. Tematicamente, o ponto de vista do personagem reduz-se, simplesmente, à espera de seu trem. Existe uma efetiva reflexão léxica ao término da aventura em sua imaginação. Enquanto no refrão tem-se “Pedro Pedreiro penseiro,” no final da canção temos a duplicação do morfema *pedr-* – “Pedro Pedreiro pedreiro” – substituindo o neologismo que indicava o raciocínio. A conclusão final é que Pedro será transportado para seu local de trabalho mas que nenhuma de suas expectativas ou esperanças de uma vida melhor será concretizada. “Pedro Pedreiro” é, enfim, uma denúncia das condições sociais deploráveis em um texto narrativo de avançada técnica poética.

Ao contrário do contexto geográfico específico em “Pedro Pedreiro”, ou seja, a estação de trem de um subúrbio de classe operária no sul do Brasil, o espaço poético de “Ano novo” (1967) é imaginário e alegórico. A voz lírica da canção é a de um jovem súdito de um rei que ordena que se façam festividades públicas em virtude do ano novo. A primeira impressão que se tem é que a canção é realmente festiva. A interpretação desenrola-se com vivacidade e a narração sugere uma atmosfera de celebração:

*O rei chegou
E já mandou tocar os sinos
Da cidade inteira
E pra cantar os hinos
E hastear bandeiras
E eu que sou menino
Muito obediente
Estava indiferente
Logo me comovo
Pra ficar contente... (CD 33)*

Mas, na realidade, este samba é um lamento disfarçado sobre a qualidade de vida em um reino onde nada muda:

*Há muito tempo
Que essa minha gente
Vai vivendo a muque
É o mesmo batente
É o mesmo batuque
Já ficou descrente
É sempre o mesmo truque...*

As referências à alegria e à felicidade na canção são irônicas; o personagem tem que fingir contentamento para agradar a autoridade real:

*E ao meu amigo
Que não vê mais graça
Todo ano que passa
Só lhe faz chorar
Eu disse homem
Tenha seu orgulho
Não faça barulho
O rei não vai gostar...*

A “autoridade real” representa o autoritário regime militar. Nesta modalidade irônica, as qualidades mágicas e terapêuticas que o compositor atribui ao fazer musical em suas primeiras canções não mais estão presentes. Em seu lugar, o relato sócio-político alegórico é embutido na pseudo-celebração de “Ano novo”.

A ironia músico-poética também é importante em “Cara a cara” (1969). Esta canção é ironicamente alegre e tem um ponto de vista contemporâneo. A composição é musicalmente exultante, mas o texto é um auto-retrato satírico de um membro de uma sociedade de consumo que é altamente alienado e desumanizado.

*Tenho um peito de lata
E um nó de gravata
no coração...
Tenho um metro quadrado
Um olho vidrado
E a televisão
Tenho um sorriso comprado
A prestação...
Tenho o passo marcado
O rumo traçado sem discussão
Tenho um encontro marcado
Com a solidão... (CD 35)*

Esta estrofe final é coerente com a configuração do personagem, mas também faz alusão à ausência do compositor de sua terra natal, durante seu exílio político.

*Vou correndo, vou-me embora
Faço um bota-fora
Pega o lenço, agita e chora
Cumpre o seu dever..*

A canção termina com o refrão, mas um verso final é acrescentado (*) na conclusão para fornecer uma idéia do que o personagem vinha evitando.

*Bota força nessa coisa
Que se a coisa pára
A gente fica cara a cara
Cara a cara a cara,
(*) Com o que não quer ver.*

O personagem evita confrontar seu interlocutor implícito, que é alguém desconhecido mas temido. O que o indivíduo não quer ver é sua própria pobreza afetiva, um vazio pobremente disfarçado por uma exagerada atividade mecânica. Mas “o que não quer ver” pode implicar não somente na angústia pessoal, como também nos aspectos terríveis da realidade contemporânea. Para Meneses, “Cara a cara” é um exemplo bastante significativo, pois descreve a repressão tanto pessoal quanto psicológica e, ao mesmo tempo, sugere a consciência de uma repressão sócio-política abrangente.

3.7 Reflexões metalingüísticas do *eu* na canção

No final dos anos 60, Chico produziu uma série de canções nas quais as referências a seu próprio fazer musical e a função metalingüística da linguagem foram muito importantes.¹⁰ Em seu quarto LP, a alusão ao próprio repertório foi uma característica marcante. Em várias canções, Chico refletiu sobre seu próprio trabalho, o qual permanecia próximo à vertente da Bossa Nova e aos sambas clássicos de Noel Rosa, enquanto elementos de rock (guitarra elétrica, por exemplo) e letras experimentais estavam se tornando cada vez mais evidentes entre outros músicos e compositores. As reflexões acerca da canção aqui discutidas podem ser vistas, até certo ponto, como um resultado de discussões provocadas pelas inovações advindas da Tropicália.

Na canção metamusical “Essa moça tá diferente”, Chico confronta uma transfiguração real: as mudanças na música popular brasileira e nos gostos do público jovem, ambos simbolizados no texto pela “moça”. Chico escreve as estrofes desta composição em quadras, a forma mais divulgada da poesia popular, para fazer observações irônicas sobre a “modernização” musical e sobre as mudanças nos valores culturais que o teriam afetado.

*Essa moça tá diferente
Já não me conhece mais
Está pra lá de pra frente
Está me passando pra trás*

*Está moça tá decidida
a se supermodernizar
Ela só samba escondida
Que é pra ninguém reparar*

*Eu cultivo rosas e rimas
Achando que é muito bom
Ela me olha de cima
E vai desinventar o som*

*Faço-lhe um concerto de flauta
E não lhe desperto emoção
Ela quer ver o astronauta
Descer na televisão...*

*Essa moça é a tal da janela
Que eu cansei de cantar
E agora está só na dela
Botando só pra quebrar... (CD 35)*

Este uso de “janela” é facilmente decifrado como uma referência a “Ela e sua janela”, “Carolina”, “Januária” e às personagens femininas daquelas canções. Este tipo de revisão e alusão ao próprio repertório define da mesma forma o foco central de “Onde andaré Nicanor”. O texto desta canção gira em torno da ausência de uma figura representativa do eu lírico nas canções anteriores. A coerência das perguntas e meditações da letra pode

ser estabelecida com uma referência retrospectiva ao universo poético de composições anteriores:

*Onde andaré Nicanor?
Tinha mãos de jardineiro
quando tratava de amor
Há tanta moça na espera
suas gentis primaveras
um desperdício de flor*

*Onde andaré Nicanor?
Tinha amor pro porto inteiro
um peito de remador
Ah! Quem me dera as morenas
pra consolar suas penas
pra abrandar seu calor*

*Olha elas sempre aflitas...
Cada uma mais bonita
e mais viúva...*

A primeira estrofe identifica uma das situações textuais mais conhecidas em outras canções de Chico – “moça na espera” – e uma das imagens românticas favoritas do poeta letrista, “a flor”. Na segunda estrofe, a frase “amor pro porto inteiro” remete a um conjunto de canções com cenários litorâneos e com personagens femininas isoladas, e.g. “Madalena foi pro mar” (CD 32), “Morena dos olhos d’água” (CD 33), “Januária”. A referência “as morenas... elas” remete a uma série de personagens melancólicas de canções anteriores, enquanto o desejo de consolá-las ilustra uma outra atitude constante na poesia da canção de Chico em sua fase inicial. Finalmente, “cada uma mais viúva” remata a noção da modificação de atitudes do eu lírico das canções anteriores, que é efetivada na ausência de Nicanor e nos verbos no passado (e.g. “tinha”).

Em termos atitudinais, este espaço poético novo ou alternativo caracteriza-se pela contrariedade e pelas dúvidas pessoais expressas em “Agora falando sério”:

*Agora falando sério
Eu queria não cantar
A cantiga bonita
Que se acredita
Que o mal espanta
Dou um chute no lirismo
Um pega no cachorro
E um tiro no sabiá
Dou um fora no violino
Faço a mala e corro
Pra não ver a banda passar..*

A referência a canções anteriores e a rejeição de antigos valores formam a primeira parte da canção. “A cantiga bonita” remete ao provérbio “Quem canta seus males espanta” e implica entusiasmo com a canção de protesto. “Lirismo” abrangeria uma parte significativa das primeiras canções de Chico. “Sabiá” denota a canção composta em parceria com Tom Jobim. “Violino” pode representar os arranjos de corda (violinos românticos) feitos em algumas de suas primeiras músicas sentimentais.

Finalmente, e o mais importante, “a banda” é uma referência óbvia à marcha otimista que levou Chico Buarque à popularidade. O auto-questionamento e a revisão dos métodos do compositor estão também refletidos no nível musical. Chico abandona seus costumeiros estilos musicais brasileiros e adota um formato de rock acústico leve. Neste caso, temos uma “meta-canção”; o autocomentário é tanto musical quanto poético.

A segunda estrofe expressa um desejo de autenticidade, indica as dificuldades de se compor sob a influência da censura e

faz uma pergunta diretamente ao ouvinte ideal ou real, com referência a imagens de canções anteriores (“flores”, “rosa”, por exemplo):

*Agora falando sério
Eu queria não mentir
Não queria enganar
Driblar, iludir
Tanto desencanto
E você que está me ouvindo
Quer saber o que está havendo
Com as flores do meu quintal?
O amor-perfeito traindo
A sempre-viva morrendo
E a rosa cheirando mal...*

A terceira estrofe apresenta uma linguagem muito mais figurativa. A principal atitude metafórica é paradoxal; um oxímoro combina o silêncio com a fala / canção:

*Agora falando sério
Preferia não falar
Nada que distraísse
O sono difícil
como acalanto
Eu quero fazer silêncio
Um silêncio tão doente
Do vizinho reclamar
E chamar polícia e médico
E o síndico do meu tédio
Pedindo pra eu cantar*

A utilização de “tédio” no lugar de “prédio”, que era de se esperar, chama a atenção para a inquietude do cantor através da

técnica de “desfamiliarização” ou de “estranhamento”. Além disso, o efeito antitético da estrofe é enriquecido pelo fato de que o desejo de silêncio é expresso com palavras cantadas que estão “falando sério”. Uma afirmação final do desejo de não cantar enquanto cantando vem depois de um intervalo musical sem texto e é uma simples declaração sem qualificação:

*Agora falando sério
Eu queria não cantar
Falando sério.*

Por mais diretas que estas palavras finais possam parecer, o desencorajamento não é a atitude conclusiva da canção. O silêncio pode ser considerado aqui como uma metáfora para a plenitude da expressividade, para a recuperação de uma situação na qual tal insegurança músico-poética seria desnecessária e dispensável. “Agora falando sério” é mais significativa na medida em que indica o conhecimento e a tomada de consciência por parte do compositor de seu próprio discurso, como evidência de sua constante auto-avaliação. Ela é uma recriação simbólica da própria situação do artista na virada da década. Esta e outras canções de autoconhecimento estético são também um comentário sobre o característico “lirismo nostálgico” de muitas das primeiras canções. Esta capacidade de reflexão sobre o processo criativo é uma das características dos primeiros trabalhos do compositor (1965-1969) que, merecidamente, o colocam como um dos mais importantes nomes da música popular do Brasil.

Notas

¹ Adélia Bezerra de Meneses, *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque* (São Paulo: HUCITEC, 1982), p. 17. Mais citações, tanto no corpo do texto quanto em outras notas, pelo sobrenome da autora.

² Afrânio Coutinho, “A literatura do Brasil”, *Correio da Manhã* (5 de janeiro de 1972), anexo.

³ Leyla Perrone-Moisés, “Pra ver a vida passar”, in *Suplemento Literário do Estado de São Paulo* (25 de novembro de 1967).

⁴ Silva, *A poética*, p. 21.

⁵ Meneses, p. 59.

⁶ Gilberto de Carvalho, *Chico Buarque: análise poético-musical*, 2ª ed. (Rio de Janeiro: Codecri, 1982), p. 44, citando José Joaquim Nunes, *Cantigas d’amigo dos trovadores galego-portugueses* (Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973).

⁷ Ver a excelente análise de Meneses, pp. 162-168.

⁸ Meneses, p. 134.

⁹ Béhague, “Brazilian Musical Values”, 442.

¹⁰ Anazildo Vasconcelos da Silva, em “A auto-referenciação poética”, *Tempo brasileiro* 40 (1975), 35-42; ele aponta “a conversão do ato da criação em matéria do poema” como uma característica da lírica moderna e faz um paralelo entre Chico e Drummond

CAPÍTULO 4

CAETANO VELOSO E A TROPICÁLIA

...custou mas descobriram que Caetano
era o poeta (como eu já dizia).

Augusto de Campos

Nascido em 1942 em Santo Amaro da Purificação, Bahia, Caetano Emmanuel Viana Telles Veloso é o mais imaginativo, versátil e polêmico poeta-compositor do Brasil contemporâneo. Apesar de este compositor de múltiplos talentos conhecer bem as tradições musicais populares, o que mais distingue sua carreira é a experimentação, a inovação e a adaptação criativa de diversos modelos músico-poéticos, muitos deles estrangeiros. As canções iniciais de Bossa Nova de Caetano demonstram preocupações poéticas fundamentais dentro do contexto musical. As composições que se seguiram, como “Alegria alegria”, refletem mudanças significativas tanto na música quanto na letra. A canção “Tropicália” (1968) iniciou e caracterizou o tropicalismo, que, apesar do pouco tempo de vida, foi um movimento cultural de suma importância: propôs uma revisão crítica da cultura brasileira através da canção e ampliou de forma irreversível os horizontes da Música Popular Brasileira. Dentre as principais modificações na MPB efetivadas pelo grupo baiano liderado por Caetano está a inclusão de materiais literários na música popular. A Tropicália tem afinidades com os manifestos poéticos de Oswald de Andrade da década de 20 e contato direto com os poetas concretos,

especialmente Augusto de Campos. A sofisticação textual das músicas de Caetano, Gilberto Gil e outros participantes do tropicalismo teve grande influência sobre o conhecimento literário das gerações mais novas e tornou-se um novo modelo para a poesia da canção.

4.1 O surgimento de um poeta na canção

As ambições musicais do jovem Caetano ligavam-se a objetivos poéticos. Referindo-se aos seus primeiros anos como compositor, ele revela: “De minha parte, tentava fazer uma poesia como a de Lorca, partindo dos sambas de roda de Santo Amaro, tratando-os à maneira de Caymi, revisto por João Gilberto”. Estas intenções iniciais se expandiram quando, em 1965, Caetano se mudou para São Paulo e começou a discutir ativamente a expressão musical com outros artistas que estavam surgindo:

Havia um ponto em que concordávamos perfeitamente: era preciso um aprofundamento em nossos recursos técnicos de modo que nossa comunicação não ficasse prejudicada por deficiências ou ignorâncias... e eu me atirei a ler tudo quanto fosse poeta, tentando aproveitar uma poesia já consagrada como material musical. É que eu achava uma proeza e um desafio o sucesso de alta qualidade literária da dupla Baden-Vinícius.¹

O primeiro LP de Caetano (1967) inclui “Um dia” (premiada como a melhor letra no 2º Festival da MPB) e outras canções que atestam as preocupações literárias do compositor. Todas as canções são cantadas ao estilo suave e íntimo da Bossa Nova de João Gilberto, com uma cuidadosa enunciação e clareza da letra, muitas vezes o ponto central das canções. As imagens e a orientação temática básica são convencionais, mas uma profunda contemplação do eu quase sempre supera a simples expressividade

emotiva. Em “Coração vagabundo”, por exemplo, noções de grandeza, experiência universal e entusiasmo existencial predominam:

*Meu coração não se cansa
De ter esperança
De um dia ser tudo o que quer
Meu coração de criança
Não é só lembrança
De um vulto feliz de mulher
Que passou por meu sonho
Sem dizer adeus
E fez dos olhos meus
Um chorar sem fim
Meu coração vagabundo
Quer guardar o mundo em mim (D 153)*

A canção “Onde nasci passa um rio” sintetiza um processo de aprendizado, o qual é simbolizado por imagens elementares da natureza. Existe uma associação íntima entre terra, rio, mar e o eu lírico, e cada um desses elementos está relacionado com o fluxo temporal. O texto segue uma linha melódica com pouquíssimas pausas, o que sugere a continuidade dessas imagens.

*Onde eu nasci passa um rio
Que passa num igual sem fim
Igual sem fim minha terra
Passava dentro de mim
Passava como se o tempo
Nada pudesse mudar
Passava como se o rio
Não desaguasse no mar...*

Um das canções mais elogiadas de Caetano é “Avarandado”, onde os efeitos rítmicos de aliteração em /a/ e /ã/ intensificam

a carga semântica de “namorando... andando”, dentro do movimento verbo-melódico, em direção a uma conclusão não-usual e sua imagem do despertar.

*...namorando a madrugada
eu e minha namorada
vamos andando na estrada
que vai dar no avarandado do amanhecer
no avarandado do amanhecer
no avarandado do amanhecer*

Se nenhuma destas canções se sobressai pela novidade de informação musical ou poética, elas, sem dúvida, mostram a centralidade dos mecanismos poéticos da produção inicial de Caetano.

4.2 Novos conceitos de composição: incorporando o passado e o futuro

Quando “Avarandado” e outras canções de grande beleza melódica foram divulgadas, Caetano já estava enxergando mais longe. O compositor anuncia novas direções: “...minha inspiração agora está tendendo pra caminhos muito diferentes dos que segui até aqui... não quer mais viver apenas da nostalgia de tempos e lugares, ao contrário, quer incorporar essa saudade num projeto futuro”.² Inicia seu novo projeto três meses depois do lançamento de seu LP de estréia com a apresentação de “Alegria alegria” no 3º Festival da MPB (1967). Esta nova composição foi audaciosa, tanto musical quanto liricamente. A base rítmica da canção foi a tradicional marchinha, mas o acompanhamento musical foi feito por um grupo pop. Devido ao preconceito que existia nos festivais contra os instrumentos elétricos – vistos por muitos como uma manifestação de alienação ou de sentimento antinacionalista – a instrumentação

foi em si mesma uma declaração, relacionada ao refrão, que soa como um desafio: “eu vou, por que não?”

A letra de “Alegria alegria” era completamente estranha e inovadora para a MPB. Augusto de Campos afirmou que o texto de Caetano representava a “consciência verbal de um postulado crítico”: livrar a música brasileira de um sistema fechado de preconceitos nacionalistas, de isolamento e de egocentrismo para proporcionar condições de se realizar pesquisa e experimentação no campo da canção. Campos (pp. 152-153) frisa a modernidade e a intencionalidade da canção, citando versos significativos:

Furando a maré redundante de violas e marias, a letra de “Alegria alegria” traz o imprevisto da realidade urbana, múltipla e fragmentária, captada, isomorficamente, através de uma linguagem nova, também fragmentária, onde predominam substantivos-estilhaços de implosão informativa moderna: “crimes, espaçonaves, guerrilhas, cardinales, caras de presidentes, beijos, dentes, pernas, bandeiras, bomba ou Brigitte Bardot”. É o mundo das “bancas de revista”, o mundo de “tanta notícia”, isto é, o mundo da comunicação rápida do mosaico informativo de que fala Marshall McLuhan.

Em contraste com a linearidade da canção e da poesia sócio-politicamente orientada, o texto de Caetano é uma diversificada montagem de imagens: palavras e conceitos que geralmente não aparecem juntos são agrupados, resultando em associações diversas. Heloísa Buarque destaca em “Alegria alegria” dois aspectos que ela acredita serem fundamentais para a compreensão das tendências do tropicalismo nascente: a crítica aos intelectuais de esquerda (“por entre fotos e nomes / sem livros e sem fuzil / sem fome, sem telefone / no coração do Brasil”) e a presença dos meios de comunicação de massa (“ela nem sabe, até pensei / em cantar na televisão”) (p. 55). Mas tanto esta canção quanto o movimento cultural que ela

antecipa são caracterizados pela multiplicidade de informação estética, especialmente literária.

“Domingo no parque” de Gilberto Passos Gil Moreira – Gilberto Gil, colaborador mais íntimo de Caetano – merece uma discussão junto com “Alegria alegria” por se tratar de uma canção de festival inovadora. A instrumentação elétrica é misturada com o berimbau, que lidera o acompanhamento rítmico baseado na capoeira. Efeitos sonoros e gritos reforçam o cenário estabelecido pela letra, ou seja, um parque de diversões. O texto de Gil narra um crime passionai, usando técnicas literárias e cinematográficas – *close-ups*, fusões, montagem – como observou Décio Pignatari: “O sorvete é morango – é vermelho / Oi girando e a rosa – é vermelha / Oi girando girando – é vermelha / Oi girando girando – olha a faca // Olha o sangue na mão – ê José / Juliana no chão – ê José / Outro corpo caído – ê José / Seu amigo João – ê José” (Campos, p. 153 e D 78).

A apresentação de “Alegria alegria” no festival inspirou Augusto a procurar Caetano para discutir os caminhos da música e da poesia no Brasil. No final de 1967, o jovem compositor baiano iniciou uma duradoura amizade com os poetas concretos, que o familiarizaram com sua poesia, e também com suas traduções e crítica literária de Ezra Pound, Maiacóvski, James Joyce e Oswald de Andrade. Anos depois, pode-se notar essa associação com a vanguarda paulista nas composições de Caetano, algumas vezes perceptível em termos de técnicas específicas ou de modelos estilísticos. Essa ligação com os poetas e críticos concretos aconteceu também com Gilberto Gil, Capinam e o poeta-letrista Torquato Neto (Piauí, 1944), que contribuiu com letras esplêndidas para os primeiros LPs de Gil (D 77) e Caetano. Este começava a ser reconhecido tanto pelos poetas concretos como pelo público. Walmir Ayala inaugura a *Moder-na poesia baiana* com uma saudação à poesia da canção: “A Bahia canta. Vem cantando eficientemente para dentro e para fora. Para fora: Caetano Veloso”.

4.3 Início do tropicalismo e crítica da MPB via Oswald de Andrade

No início de 1968, Caetano lançou um LP de novas composições que Augusto de Campos classificou como “oswaldiano, antropofágico, desmistificador” (p. 161). Esta avaliação deve ser entendida em termos do papel singular exercido por Oswald de Andrade no Modernismo dos anos 20. Ele foi o mais radical dos modernistas. Seu “Manifesto da poesia pau-brasil”, de 1924, foi uma arremetida contra a eloquência tradicional e a falsa reverência que era rendida às Belas Artes. Nas palavras de Haroldo de Campos, “um programa de dessacralização da poesia”.³ Este documento clamava pela libertação da poesia de regras e noções preconcebidas; a conhecida frase “ver com olhos livres” exemplifica bem a que se destinava o programa. Seguindo o futurismo e o cubismo, a poética de Oswald defendia “A síntese... A invenção. A surpresa. Uma nova perspectiva”, a qual é predominantemente baseada na fusão do nativo / primitivo com o moderno (avanços tecnológicos): “a saudade dos pajés e os campos de aviação militar... a floresta e a escola”. Os aspectos centrais da primeira coleção de Oswald, *Poesia pau-brasil* (1925), incluem o humor, o uso da linguagem coloquial, fragmentação sintática, montagem de imagens diversas e referentes *ready-made* ou *objet trouvé*, e a síntese de percepções através do “olho-câmera”, como em John Dos Passos. Um toque satírico percorre a coleção: Oswald realiza uma revisão crítica da história sócio-cultural do Brasil, especialmente no que se refere à linguagem. Este projeto estético evolui com a publicação de uma segunda declaração de princípios, o “Manifesto antropófago” (1928), também marcado pela “rebeldia” e pelo “espírito refratário à ordem”.⁴ Haroldo classifica este segundo manifesto como “caminhando para uma visão brasileira do mundo sob a espécie da devoração, para uma assimilação crítica da experiência estrangeira e sua reelaboração em termos e circunstâncias nacionais e alegorizando nesse sentido o

canibalismo de nossos selvagens”.⁵ A frase de Oswald “Tupy, or not tupy that is the question” ilustra de forma precisa a discutida justaposição de elementos culturais nacionais e estrangeiros no manifesto. Novamente, a paródia e a sátira aos valores culturais da ordem são aspectos centrais. O mesmo estilo e o mesmo tom dos dois manifestos, e da poesia que se segue, estão presentes também na ficção de vanguarda de Oswald: *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933). Dentro da visão do tropicalismo, outro trabalho essencial de Oswald é o drama *O rei da vela* (1933), que apresenta uma visão intensamente irreverente e grotesca da decadência aristocrática no Brasil. As atitudes e conceitos que caracterizam a escrita de Oswald fornecem uma perspectiva valiosa com relação ao desenvolvimento da arte músico-poética de Caetano e da Tropicália, movimento que ele liderou.

Augusto de Campos também considera o LP de Caetano de 1968 “o mais inventivo na música popular brasileira desde João Gilberto” (p. 161). Mas ao contrário da inventividade do inovador central da Bossa Nova, a de Caetano é baseada na intervenção poética e na justaposição de vários estilos musicais (pop, formas tradicionais brasileiras, Bossa Nova, baião, gêneros do Caribe, etc.). Esta abordagem musical de colagem é igualmente evidente nas letras. Seu tom é determinado pela canção “Alegria alegria”, que o compositor classifica como uma resposta, uma reação planejada, um diálogo com uma canção anterior que aparece no LP, ou como uma continuação da mesma: “‘Alegria alegria’ foi uma espécie de tentativa em fazer uma coisa que justificasse ou explicasse tudo o que eu desejava fazer em ‘Paisagem útil’ ... eu fiz ‘Alegria alegria’ para solucionar a questão de ‘Paisagem útil’, para salvar aquilo”.⁶ “Paisagem útil” é também uma marcha, porém sem instrumentação elétrica. Assim como em “Alegria alegria”, a letra é construída através dos “olhos de câmera” de um personagem que transita no centro de uma moderna cidade:

*Olhos abertos em vento
sobre o espaço do aterro
sobre o espaço sobre o mar
o mar vai longe do flamengo
o céu vai longe suspenso
em mastros firmes e lentos
frio palmeiral de cimento
o céu vai longe do outeiro
o céu vai longe da glória
o céu vai longe suspenso
em luzes de luas mortas
luzes de uma nova aurora
que mantém a grama nova
e o dia sempre nascendo
quem vai ao cinema
quem vai ao teatro
quem vai ao trabalho
quem vai descansar
quem canta quem canta
quem pensa na vida
quem olha a avenida
quem espera voltar
os automóveis parecem voar
os automóveis parecem voar
mas já se acende e flutua
no alto do céu uma lua
oval vermelha e azul
no alto do céu do rio
uma lua oval da esso
comove ilumina o beijo
dos pobres tristes felizes
corações amantes
do nosso brasil (D 154)*

O título é uma réplica a “Inútil paisagem” de Jobim, um típico exemplo de desilusão amorosa. A letra de Caetano descreve um automóvel percorrendo o aterro do Flamengo, no Rio do Janeiro, terminando com a percepção paródica de um casal se beijando debaixo de uma luz de neon. A sucessão de imagens da primeira parte corresponde ao movimento geográfico dentro do espaço poético estabelecido, desde o Flamengo até a Glória. O primeiro verso lembra a frase de Oswald “ver com olhos livres”, apesar de Caetano não estar ainda familiarizado com o “Manifesto da poesia pau-brasil” quando escreveu a canção; o que houve foi um alinhamento intuitivo com o pensamento modernista. “Olhos abertos” prevê o uso de imagens não habituais como “frio palmeiral de cimento”, que mistura a flora tropical com a imagem de um poste de iluminação. Existe aqui uma outra coincidência com Oswald; um dos trechos de *Poesia pau-brasil* focaliza os “postes da Light”. Na letra de Caetano, a imagem da lua, tão comum na canção e na poesia romântica, aparece como uma luz desnaturalizada no mundo da iluminação industrializada. A presença da lua na atmosfera amorosa é distorcida; o abraço dos amantes é iluminado pela luz de neon de uma companhia multinacional de petróleo (“esso”). Assim, a contradição emocional dos amantes (“tristes, felizes”) envolve uma dicotomia ainda maior de desenvolvido-subdesenvolvido. Música e letra complementam-se em “Paisagem útil”. A primeira parte da música é cantada de maneira suave e melodiosa com arranjos de cordas leves. A segunda parte, começando com “quem”, não tem percussão; o tempo do intermédio é livre, pois o texto se refere à variedade desordenada de atividades no ambiente urbano. A voz lírica e sua atitude estão implícitas: “quem canta / quem pensa na vida / quem olha a avenida”. Quando a imagem do automóvel é cantada, o ritmo reaparece. O resto da canção é marcado por um tom de paródia da seresta tradicional, reforçado pelo arranjo de corda, uma pequena antologia das lentas e pesadas marchas brasileiras estereotipadas.⁷

Imagens de luz, claridade e cor são fundamentais em uma outra canção deste LP: “Clara”. Não se percebe com facilidade, no âmbito do texto, o relato da separação dos amantes, pois trata-se de uma construção cubista; expressões truncadas, frases de monólogos imaginários e imagens isoladas se encontram numa espacialização sonora.

*Quando a manhã madrugava
calma
alta
clara
clara morria de amor
 faca de ponta flor e flor
 cabraia branca sob o sol
 cravina branca amor
 cravina amor
 cravina e sonha
a moça chamada clara
água
alma
lava
alva cabraia no sol...*

Uma cuidadosa construção dá peso poético à canção. A qualidade de vogais abertas em /a/ mantém variadas intra-relações: “alva” e “lava” são anagramas; “calma” e “alma” são rimas aditivas; “alma”, “alta” e “alva” são parônimos que só diferem por uma única consoante. Entretanto, o efeito global da composição é a dispersão. A forma do texto corresponde a modulações melódicas não-usuais, que parecem carecer de um centro tonal bem definido. Campos observa que o som de cada palavra parece sugerir uma harmonia diferente (p. 165).

Ao contrário de “Clara”, peça experimental nada “clara”, “Superbacana” é uma evidente sátira que tem uma música de grande

efeito e que poderia até servir como um anúncio musicado (*jingle*) ou como trilha sonora para uma campanha publicitária. A letra contém uma coleção de superlativos que se referem a heróis de histórias em quadrinhos, a produtos de consumo e a avanços tecnológicos. O texto é solidificado por rimas e assonâncias compactadas, tendo o humor como ponto central.

A canção mais importante do LP de 1968 é “Tropicália”. A letra de Caetano é uma colagem criativa de eventos, citações, rótulos e resíduos do contexto cultural do Brasil. É uma superposição e justaposição de frases e fragmentos sonoros que se compõem de uma linguagem verdadeiramente poética (Campos pp. 162-63). Outro comentarista observa que o texto de “Tropicália” mistura o automatismo surrealista e a prosa jornalística com outros modelos lingüísticos num registro antológico de estilos e imagens literárias.⁸ Caetano emprega tal linguagem para construir uma alegoria musical que comenta a conjuntura cultural em geral e o estado da música popular em particular.

*Sobre a cabeça os aviões
sob os meus pés os caminhos
aponta contra os chapadões
meu nariz
eu organizo o movimento
eu oriento o carnaval
eu inauguro o monumento
no planalto central
do país
viva a bossa sa sa
viva a palhoça ça ça ça ça*

O texto é estruturado em torno da oposição de elementos que caracterizam o monumento nacional simbólico e oscila entre o jocoso e o sério, uma vacilação que é evidente no tom de voz usado na interpretação da música. Apresentam-se citações

de outras canções representativas de várias épocas da música popular brasileira. Cada um dos cinco pares de “viva” justapõe diferentes aspectos da realidade brasileira: no par citado acima, a modernização da música popular (Bossa Nova) com as choupanas dos camponeses do interior; abaixo, um nome indígena comum, imortalizado por José de Alencar, com o badalado distrito de Ipanema: “Viva Iracema ma ma / Viva Ipanema ma ma ma ma”.

As estrofes misturam o grotesco e o pitoresco em uma espécie de pesadelo, no qual termos contraditórios se confrontam:

*o monumento é de papel crepom e prata
os olhos verdes da mulata
a cabeleira esconde atrás da verde mata
o luar
do sertão
o monumento não tem porta
a entrada é uma rua antiga estreita e torta
e no joelho uma criança sorridente feia e morta
estende a mão*

*viva a mata ta ta
viva a mulata ta ta ta ta*

*no pátio interno há uma piscina
com água azul de amaralina
coqueiro, brisa e fala nordestina
e faróis
na mão direita tem uma roseira
autenticando eterna primavera
e nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira entre
os girassóis*

A disposição dos versos acima indica uma das características mais importantes de “Tropicália”. Frases longas são intencionalmente condensadas dentro das mesmas medidas musicais onde frases curtas ocorrem; este tipo de organização quebra a quadratura das estrofes e proporciona uma ênfase aos nomes que aparecem no final da estrofe. É importante notar que esses nomes são rimados, traçando uma associação entre referências diversas: “nariz/país”, “sertão/mão”, “faróis/girassóis”, etc. Além disso, a alternada rapidez na interpretação corresponde à confusão e à justaposição de termos semânticos.

O arranjo musical é particularmente importante nesta canção, assim como em todo o LP de 1968. Frequentemente, as composições de Caetano e Gil do final dos anos 60 obrigam a prestarmos mais atenção à estrutura músico-poética; texto e melodia são compostos com um olho voltado para a integração de outros efeitos. A gravação de “Tropicália” começa com uma montagem de instrumentos de percussão brasileiros e instrumentos melódicos que imitam pássaros selvagens; este ambiente sonoro visa evocar os virgens trópicos. Logo depois de estabelecida esta atmosfera, uma voz entra a declamar parodicamente uma passagem da “Carta de Pero Vaz Caminha”. *Poesia pau-brasil* de Oswald de Andrade começa com uma montagem de textos de Caminha. A declamação foi improvisada, não fazendo parte da composição de Caetano, mas em vista de sua relevância foi incluída na gravação. O compositor erudito Júlio Medaglia foi responsável pelo arranjo, que é extremamente funcional e demonstra continuidade com a letra. A música cria um clima de expectativa em seu começo e desenvolve correspondências sutis com o desenrolar do texto.

Em termos de aproximação da literatura com a música popular, um último aspecto do LP de Caetano é significativo: as canções feitas em parceria. O poeta Ferreira Gullar é o autor da letra da balada “Onde andarás”, e o baiano Rogério Duarte é o autor do texto de “Anúnciação”. “Clarice” é de autoria de Capinan,

que também foi parceiro de “Soy loco por ti, América” (música de Gil). Esta composição mescla ritmos brasileiros e caribenhos, as línguas portuguesa e espanhola, e mensagens emotivas e políticas. Existe uma referência sutil ao herói revolucionário Che Guevara na canção, bem como um apelo implícito em favor da união da América Latina, incorporado na fusão dos gêneros musicais populares. A interpretação desta canção por Caetano é um testemunho da amplidão das preocupações temáticas e estilísticas que este LP propõe.

A canção “Tropicália”, a interpretação de “Soy loco por ti América” e as inovações estilísticas de outras composições do LP de 1968 antecipam a articulação da Tropicália como movimento. Existem diversas composições no disco de Gilberto Gil de 1968 (D 78) que podem também ser consideradas entre as primeiras manifestações do fenômeno cultural tropicalista. “Domingo no parque” é o melhor exemplo disto. A canção “Marginália II” – texto de Torquato Neto transformado em música por Gil – ilustra bem a revisão crítica da cultura brasileira fundamental ao tropicalismo. A letra, tragicômica, baseia-se num sentimento de arrependimento que reflete uma situação pessoal e coletiva transcendendo a esfera religiosa:

*eu brasileiro confesso
minha culpa meu pecado
meu sonho desesperado
meu bem guardado segredo
minha aflição
eu brasileiro confesso
minha culpa meu segredo
pão seco de cada dia
tropical melancolia
negra solidão*

O penúltimo verso da segunda estrofe (“tropical melancolia”) alude à antropologia de Gilberto Freyre e se combina com outras referências culturais, históricas e literárias que são identificadas com o inconsciente coletivo brasileiro.⁹ “Degredo” indica banimento ou confinamento, uma noção marcante no refrão e reiterada na quarta estrofe:

*aqui é o fim do mundo
aqui é o fim do mundo
aqui é o fim do mundo*

*aqui o terceiro mundo
pede a bênção vai dormir
entre cascatas palmeiras
araçás e bananeiras
ao canto do juriti
aqui meu pano de glória
aqui meu laço e cadeia
conheço bem minha história
começa na lua cheia
e termina antes do fim...*

As palavras “aqui” e “fim” ligam o refrão com as estrofes. Estas enumeram elementos da flora tropical, fazem referência à cor local da poesia romântica (Casimiro de Abreu, “canto do juriti”), citam um costume paternalista (“bênção”) e se referem a superstições populares (o lobisomem que “começa na lua cheia”). Esta variedade de referentes tropicais prossegue nas estrofes finais, especialmente com a citação de Gonçalves Dias (“minha terra”), mas muda sua ênfase para o aspecto sócio-econômico:

*aqui é o fim do mundo
aqui é o fim do mundo
aqui é o fim do mundo*

*minha terra tem palmeiras
onde sopra o vento forte
da fome com medo muito
principalmente da morte
o lê lê lá lá
a bomba explode lá fora
agora o que eu vou temer
oh yes nós temos banana
até pra dar e vender
o lê lê lá lá*

*aqui é o fim do mundo
aqui é o fim do mundo
aqui é o fim do mundo*

A inocência do primitivismo nativo é desmistificada com a introdução da bomba, “o fim do mundo”. Portanto, o refrão é investido de duplo significado: o Brasil do Terceiro Mundo permanece distante dos centros de desenvolvimento tecnológico, mas deve temer a destruição que a última invenção do mundo avançado pode causar. Essa duplicidade de significação é componente estratégico da proposta tragicômica, bem como a frase provocativa “Yes, nós temos banana”. Esta é oriunda de uma canção carnavalesca de 1937 de autoria de Alberto Ribeiro e João de Barros, o Braguinha, a qual foi uma resposta à canção americana “Yes we have no bananas”, que consagrou a fruta como símbolo da América do Sul primitiva. Torquato deforma o verso original para mostrar o imperialismo econômico no Terceiro Mundo, mesclando a idéia de tragédia a um espírito festivo cínico que é demonstrado pelo uso da interjeição “o lê lê lá lá”. Celso Favaretto observa a importância deste efeito ambíguo na canção:

Em sua ambivalência, a festa carnavalesca mistura positividade e negatividade, inverte-lhes a posição, reduplica a

decepção da percepção-entendimento da “tragédia brasileira”, devorando a linguagem que a estabelece como fato irreversível. Este ato libertário não minimiza as contradições, antes aguça o despropositado, numa representação grotesca da dominação.¹⁰

“Marginália II” está repleta de alusões literárias e culturais. Há, em particular, um uso socialmente irônico do primitivismo, como em Oswald de Andrade. A tensão verbal trabalha com a justaposição do nativo e do moderno para formar um panorama crítico do Brasil, o qual será um aspecto focalizado pela Tropicália.

4.4 A Tropicália como movimento

Apesar de a canção de Caetano “Tropicália” não ter sido criada originalmente como um manifesto, ela, com seu ar provocativo e os contrastes que apresenta, veio representar pontos centrais de um movimento artístico homônimo. O movimento foi formado por Caetano, seu parceiro Gil, os poetas-letristas Torquato e Capinan, com os quais os dois primeiros já haviam trabalhado, o compositor baiano Tom Zé, as intérpretes Gal Costa e Nara Leão, o grupo de rock Os Mutantes e o compositor e arranjador Rogério Duprat. Caetano pode ser considerado a principal figura deste curto, porém muito influente, movimento, tanto por suas composições quanto por sua agitação com relação à cultura de um modo geral. O trabalho coletivo desenvolvido pelo grupo baiano e aderentes emergiu de uma entusiasmada discussão a respeito de novos horizontes músico-poéticos. Seus objetivos estéticos não foram definidos em termos de um movimento organizado até depois do lançamento dos LPs de Caetano e Gil em 1968. As metas do grupo incluíam a adaptação do rock anglo-americano (Bob Dylan e Beatles principalmente), a incorporação de elementos da literatura brasileira à música, e a realização de uma revisão crítica da

música popular moderna no Brasil que iria refletir na nação como um todo. É dada especial atenção à construção literária das letras, às técnicas lingüísticas, ao fragmentário e ao alegórico.

Roberto Schwarz, o primeiro crítico da Tropicália, identifica o procedimento fundamental dos produtos artísticos: “submissão de anacronismos, grotescos à primeira vista, inevitáveis à segunda, à luz branca do ultramoderno, transformando-se o resultado em alegoria do Brasil”.¹¹ Tais composições justapõem o antigo (primitivo, nativo, selvagem, subdesenvolvido) e o novo (moderno, industrializado, desenvolvido) para ridicularizar valores sociais e criticar o estado dos assuntos brasileiros. A paródia é um dos principais recursos utilizados pelo tropicalismo, o que permite uma análise do movimento em termos de sua ligação com a literatura extremamente paródica de Oswald de Andrade.¹² Caetano mesmo confirma, em entrevista com Augusto de Campos, a importância da obra do modernista rebelde em termos da sua relação com o movimento e em termos de suas próprias composições:

Atualmente componho depois de ter visto *O rei da vela*.

...Acho a obra de Oswald enormemente significativa.

...Fico apaixonado por sentir dentro da obra de Oswald um movimento que tem a violência que eu gostaria de ter contra as coisas da estagnação, contra a seriedade... Todas aquelas idéias dele sobre poesia pau-brasil, antropofagismo realmente oferecem argumentos atualíssimos que são novos mesmo diante daquilo que se estabeleceu como novo... O tropicalismo é um neo-antropofagismo. (pp. 204-207)

A peça *O rei da vela* foi apresentada em São Paulo em 1967. Caetano a viu, logo depois de ter feito “Tropicália”. A encenação de José Martinez Correa tentou aproveitar ao máximo os efeitos do texto do dramaturgo, que é uma farsa satírica do estilo de vida burguesa e dos valores sócio-econômicos do Brasil do início do século XX. Os personagens são grotescamente exagerados e sua

linguagem cinicamente direta. Este evento teatral é citado como uma manifestação extra-musical de uma consciência artística tropicalista.¹³

A força criativa do grupo baiano resultou no LP *Tropicália ou panis et circensis* (D 152), um manifesto e realização única do projeto estético contido na canção “Tropicália”. Este é um verdadeiro *concept album* (álbum conceitual): a foto da capa descreve a alegoria brasileira que as canções apresentam num estilo fragmentário; o texto da contracapa (de Caetano) consiste em uma seqüência incompleta de um roteiro de um filme que se refere aos desígnios dos tropicalistas, às reações críticas contra eles e a uma grande variedade de figuras da vida artística; o disco é estruturado como uma longa suíte, sem separação entre as faixas e com constantes diálogos entre várias canções; cada canção, assim como as canções tomadas como um conjunto, propõe uma visão alegórica da realidade brasileira.

A canção “Geléia geral” (Gil-Torquato Neto) é a que melhor sintetiza as idéias estéticas do grupo baiano. O título é extraído de uma exclamação de Décio Pignatari na introdução da revista *Invenção* nº 5. Outras referências literárias são inseridas nas seis estrofes da canção. Torquato cita o “Manifesto antropófago” (“a alegria é a prova dos nove”), faz alusão à mesma fonte (“Pindorama, país do futuro... roteiro do sexto sentido”) e cita o romance de Oswald, *Memórias sentimentais de João Miramar* (“brutalidade jardim”). Outros versos conotam, sarcasticamente a “Canção do exílio” – “Minha terra onde o sol é mais limpo / E Mangueira onde o samba é mais puro” – e o “Hino à bandeira” – “salve o lindo pendão de seus olhos” – que está ligado à imagem da abertura da canção.

*O poeta desfolha a bandeira
e a manhã tropical se inicia
resplendente, candente, fagueira
num calor girassol com alegria*

*na geléia geral brasileira
que o jornal do Brasil anuncia...*

Toda a canção justapõe o tropical (rústico, folclórico, “as relíquias do Brasil”) e o industrial / urbano, parodiando, à maneira de Oswald de Andrade, o ufanismo e o caráter pomposo do discurso dos beletristas.¹⁴ O refrão torna explícito o contraste fundamental entre o rústico e o moderno, traduzindo o ideal de se criar a síntese:

*ê bumba-iê-iê boi
ano que vem mês que foi
ê bumba-iê-iê-iê
é a mesma dança meu boi*

O bumba-meu-boi é a dança dramática mais divulgada no Brasil; “iê-iê” se refere à versão brasileira do rock anglo-americano (provavelmente derivado do refrão da música dos Beatles: “she loves you, yeah, yeah, yeah”). Apropriadamente, o acompanhamento instrumental é ao estilo do rock, enquanto a base rítmica é tradicional. Citações musicais são usadas no arranjo para refletir o conteúdo textual; citam-se a ópera *O guarani* de Carlos Gomes e a gravação de Frank Sinatra de “All the Way”, quando a letra menciona “um LP de Sinatra”.

Torquato é também autor de “Mamãe Coragem” (música de Caetano), cujo título é tomado emprestado da peça de Bertolt Brecht *Mother Courage and Her Children*. Faz-se uma paródia do soneto “Ser mãe” de Coelho Neto, que foi um dos modelos de grandiloquência na literatura brasileira. Esta canção tropicalista fala sobre os desejos dos jovens de quebrarem os laços familiares tradicionais. Torquato faz uma inversão do verso de Coelho Neto – “Ser mãe é desdobrar fibra por fibra o coração” – para conotar a crueldade e a intransigência dos pais: “ser mãe é desdobrar fibra por fibra os corações dos filhos.”¹⁵ Esta canção

está ligada à fria interpretação de Caetano de “Coração materno” de Vicente Celestino, modinha exageradamente sentimental que narra como a paixão de um jovem o leva a cortar o coração de sua mãe.

O intróito da suíte musical *Tropicália* é “Miserere nobis” (Gil Capinan). A canção começa com um solo de órgão e sinos que se misturam com frases latinas do refrão para estabelecer um referencial religioso. As imagens que se seguem são baseadas na comunhão católica (pão, vinho, o linho da mesa), mas o sentido litúrgico de sacrifício está distorcido para comunicar atitudes militantes e um desejo de modificar o status quo (“sempre será”):

*Miserere nobis
Ora pro nobis
É no sempre será
oi-ia-ia
É no sempre serão...
Já não somos como na chegada
o sol já é claro
nas águas quietas do mangue
derramemos vinho no linho
da mesa
molhada de vinho e manchada
de sangue...
bê-re-a-bra-si-i-lê-sil
fê-u-fu-z-i-lê-zil
c-a-ca-nê-h-a-o-til-ão
ora pro nobis...*

A plurissignificação destas duas últimas partes é notável. A técnica de separação de sílabas sugere brincadeiras lingüísticas infantis, remete à decomposição verbal da poesia de vanguarda e implica no disfarce para driblar a censura, a qual poderia interpretar “Brasil-fuzil-canhão” como referência à violência

antigoverno. Quando o último refrão é cantado, ouvem-se tiros de canhão ao fundo, mas este sinal acústico é ambíguo; os tiros podem ser interpretados como o começo de uma rebelião ou como repressão para silenciar a oposição. Este efeito sonoro se encaixa bem ao texto, pois “Miserere nobis” fala da transformação social e moral sem o código prontamente decifrável da maior parte da poesia e da canção sociais. Assim como na poesia de *Inquisitorial*, a letra de Capinan questiona-se a si mesma e a seu contexto cultural político.

A faixa-título (Gil-Veloso) de *Tropicália ou panis et circensis* leva a efeito um contraste entre atitudes mentais estabelecidas e uma visão iluminada, livre de preconceitos. As palavras “panis et circensis” são tiradas de um texto do poeta romano Juvenal, que mostrava desdém pelos cidadãos decadentes que só pediam pão e divertimento barato: “Duas tantum res anxius optat / Panem et circenses” (*Sátiras*, X-80). Notando o gosto macarrônico e o fato de que no disco a terceira palavra do título é escrita “circenses”, Favaretto (p. 55) se pergunta se há uma aplicação intencional da frase do manifesto de Oswald “a contribuição milionária de todos os erros”. Em todo caso, “pão” e “diversão” são partes integrantes da canção: a atmosfera da música é circense e o grupo de pessoas a quem a voz lírica está em oposição encontra-se imobilizado na sala de jantar. O texto configura uma dualidade de liberação / estagnação na qual o cantor retrata a si mesmo como portador de uma visão que é ignorada:

*eu quis cantar
minha canção iluminada
de sol
soltei os panos sobre os
mastros
no ar
soltei os tigres e os leões
nos quintais*

*mas as pessoas na sala
de jantar
são ocupadas em nascer
e morrer...*

A voz poética, que assume na canção um tom profético, tenta penetrar na indiferença de seus ouvintes (tanto os ouvintes reais quanto, de forma idealizada, os ouvintes no interior do texto) para provocar a conscientização do grupo, relutante em mudar seus hábitos culturais. Existe um espírito de vanguarda aqui: “épater les bourgeois”.

A estrutura dualística da canção é progressivamente reforçada. Os esforços do visionário ficam cada vez mais audaciosos, enquanto as referências a “essas pessoas” são idênticas todo o tempo; essa monotonia sugere a rigidez dessas pessoas em relação ao sujeito que é liberado. A não-integração dos dois pólos é também comunicada pelo caráter desajeitado da melodia e do acompanhamento. As tentativas do cantor de conscientizar os outros aproximam-se do surreal, invocando múltiplas associações. “Panos sobre os mastros” sugere a aventura marítima, viagens ao desconhecido, deixar-se levar pelo vento, uma corajosa abertura às surpresas da exploração da consciência. Felinos velozes (“tigres e leões”) simbolizam um instinto selvagem aterrador que é solto em um espaço limitado (“quintal”), representativo do controle humano e do regimento da natureza. Nos versos seguintes, é descrito um assassinato com uma lâmina luminosa, e o uso de drogas (“folhas de sonho”) é sugerido em uma seqüência que se refere indiretamente à busca de verdades irracionais no subconsciente (“as folhas sabem procurar / pelo sol / e as raízes procurar / procurar”). A canção termina com o refrão monolítico; “essas pessoas” continuam, implicitamente, ocupadas com uma vida desprovida de pensamento transcendente; permanecem na escuridão, sem nenhuma imaginação. A canção é uma advertência contra esse tipo de estagnação, contra o tipo de decadência que se infere do título.

A única canção do LP que representa uma fusão intencional da poesia concreta com a “deglutição” artística à la Oswald de Andrade é “Batmacumba” de Gil e Caetano. Neste rock-macumba, referências culturais variadas entram numa superposição de signos verbais, acústicos e (implicitamente) visuais, que deixa de lado a linearidade sintática e semântica. Na transcrição proposta por Augusto de Campos (p. 288):

*batmacumbaiêiê batmacumbaobá
batmacumbaiêiê batmacumbao
batmacumbaiêiê batmacumba
batmacumbaiêiê batmacum
batmacumbaiêiê batman
batmacumbaiêiê bat
batmacumbaiêiê ba
batmacumbaiêiê
batmacumbaiê
batmacumba
batmacum
batman
bat
bá
bat
batman
batmacum
batmacumba
batmacumbaiê
batmacumbaiêiê
batmacumbaiêiê ba
batmacumbaiêiê bat
batmacumbaiêiê batman
batmacumbaiêiê batmacum
batmacumbaiêiê batmacumba
batmacumbaiêiê batmacumbao
batmacumbaiêiê batmacumbaobá*

A efetividade estética desta canção futurista baseia-se em combinações e associações não-usuais. Bem no centro do texto, está “bá”, que significa “pai de santo”. A palavra “oba”, no final da primeira e da última linha, significa “rei” ou um dos ministros de Xangô. A palavra “bat” é apoiada pela batida dos tambores, que evocam os rituais de macumba. Logo depois, aparece o fictício super-herói Batman, opondo a indústria internacional de cultura de massa ao elemento nativo, ou seja, o ritual. A linha melódica repetitiva é diminuída ou aumentada de acordo com o formato do texto, que, escrito, assume a forma das asas de um morcego ou um “k”, o fonema /k/ que divide o texto em quartetos verticais. No termo “iê-iê” está presente o elemento da cultura popular internacional, assim como no acompanhamento musical. Afinal, o efeito que se dá não é de oposição ou eliminação, mas antes de sincretismo cultural, que é uma das principais preocupações dos integrantes da Tropicália.

Segundo Roberto Schwarz, as canções do tropicalismo descrevem as contradições da modernização em um país dependente, onde o velho e o moderno colidem e se confrontam. Mas a partir da configuração de “Batmacumba”, “Geléia Geral”, “Marginália II” e outras canções afins, o crítico infere severas limitações:

...é essencial que a justaposição do antigo e do novo – seja entre conteúdo e forma, seja no interior do conteúdo – componha um *absurdo*, esteja em forma de aberração a que se referem a melancolia e o humor deste estilo. (p. 76)

Do ponto de vista de Schwarz, o tropicalismo tendeu a fixar uma visão atemporal do Brasil como um absurdo estático sem solução. As canções representam um inventário das contradições da realidade sócio-econômica e cultural sem indicar suas causas históricas ou mostrar os caminhos para superá-las, contribuindo dessa forma para fortalecer uma imagem absurda do Brasil.

Todavia, as atitudes ideológicas dos compositores tropicalistas não foram, certamente, rigorosas ou dogmáticas. Eles procuraram criar polêmicas e rever criticamente as tradições culturais, porém sem tentar perpetuar nada. Além disso, uma das posições assumidas pelos tropicalistas foi, precisamente, a de pôr em questão a dialética histórica (e seus propósitos de arte orientada para mensagem) que o próprio Schwarz defende.

Anos depois, Caetano gravou uma canção bem-humorada que continha uma resposta às objeções de Schwarz: “Absurdo, o Brasil pode ser um absurdo / Até aí tudo bem nada mal / Pode ser um absurdo / Mas ele não é surdo / O Brasil tem um ouvido musical / Que não é normal” (D 166). Estes versos tornam relativos os aspectos ideológicos e analíticos da Tropicália, enfatizando a inovação músico-poética inerente ao movimento.

A Tropicália como movimento dissolveu-se após o LP coletivo. Depois que este manifesto provocou apaixonados comentários e controvérsias, Caetano apareceu na televisão para mostrar um cartaz que dizia: “aqui jaz o tropicalismo”. Assim como os poetas dos movimentos vanguardistas da Europa no início do século XX, os tropicalistas formularam suas proposições e dissolveram-se enquanto grupo organizado, preservando assim a vitalidade de seu projeto e sua liberdade estética.

Apesar de certas composições posteriores de Gil e Caetano terem sensibilidades líricas e musicais associáveis às de 1968, nenhuma gravação posterior pode ser considerada como manifesto-“álbum conceitual” no mesmo estilo de *Tropicália ou panis et circensis*. Onde quer que se queira demarcar as fronteiras do movimento, é certo afirmar que a comoção causada pelo grupo baiano produziu uma marca indelével no cenário cultural contemporâneo. Os horizontes da música popular brasileira foram significativamente expandidos com a apropriação criativa de material estrangeiro e a introdução de um discurso músico-poético crítico, bem como a adaptação musical de idéias literárias (especialmente Oswald de Andrade) e de técnicas literárias (alusão, fragmentação, plurissignificação, etc.).

4.5 Desdobramentos imediatos do tropicalismo

Os resultados do contato de compositores com a poética contemporânea são evidentes nos LPs de 1969 de Gil (D 79) e Caetano (D 155). A nova coleção de Gil é altamente experimental, contendo interpretações músico-poéticas da “era espacial” e da experiência espiritual. As preocupações temáticas com os avanços tecnológicos são reveladas em canções como “2001” (Rita Lee-Tom Zé), “Futurível”, “Cérebro eletrônico” e “As vitrinas”. O texto desta última canção é construído como um espelho temático e estrutural no qual cosmonautas e habitantes da Terra se refletem uns aos outros. A passagem abaixo também demonstra preocupação com a representação gráfica da letra:

... *ETER – COSMONAVE – NAUTA*
Acoplados no I-N—F—I— —N— —I___T___O; ...

A montagem compositiva “Objeto semi-identificado”, em co-autoria com o poeta Rogério Duarte, é um longo poema recitado sobre a iluminação através da linguagem, onde, na avaliação de Augusto de Campos, “as paronomásias e os jogos verbais assumem o primeiro plano, contra o fundo de montagens livres de som e ruído” (p. 291).

Gil se utiliza de técnicas tméticas no rock “Alfômega”, que Caetano interpreta no seu primeiro álbum pós-Tropicália.

O analfomegabetismo
Somatopsicopneumático
Que também significa
Que eu não sei nada sobre a morte
Que também significa
Tanto faz no sul como no norte
Que também significa
Deus é quem decide a minha sorte

Aqui, o compositor mistura palavras e experimenta com a plasticidade de sons numa exploração associável à poesia concreta. O uso de “também” implica na existência de um significado identificável entre as novas combinações, as quais são deixadas em aberto contendo múltiplas possibilidades. Todos os versos são interpretados igualmente, pois eles são cantados sobre uma única linha melódica. O aspecto universalista e religioso da segunda parte da canção indica um misticismo que se torna cada vez mais freqüente na poesia de Gil nos anos 70.

Em “Irene”, Caetano joga com técnicas aliterativas: “Eu quero ir... quero ver Irene rir... Irene ri, Irene ri...”. Existe aqui uma distorção curiosa; o personagem não demonstra desejo de ouvir a risada, mas de ver a risada de Irene, e é na escrita que as variações fonográficas do texto são mais evidentes. Em contraste com o simples jogo de palavras desta canção, há, em “Acrilórico,” uma sólida densidade verbal e complexidade estrutural. Esta composição não é uma canção melódica, mas um poema recitado, contendo um arranjo vocal e um acompanhamento sonoro (de Rogério Duprat) que variam em cada parte do poema.

Olhar colérico

Lírios plásticos do campo e do contracampo

Telástico cinemascope

Teu sorriso tudo isso

Tudo ido e lido e lindo e vindo do

5

Vivido na minha adolescência

Idade de pedra e paz

Teu sorriso quieto no meu canto

ainda canto o ido o tido o dito

o dado o consumido o consumado

10

Ato do amor morto motor da saudade

diluído na grandicência idade de pedra

Ainda canto quieto o que conheço

Quero o que não mereço: o começo

<i>quero canto de vinda</i>	15
<i>divindade do duro totem futuro total</i>	
<i>tal qual quero canto</i>	
<i>Por enquanto apenas mino o campo verde</i>	
<i>Acre e lírico sorvete</i>	
<i>Acrílico Santo Amar(g)o da</i>	20
<i>PURIFICAÇÃO</i>	

A gravação começa com uma citação da trilha sonora do filme *Love Story*. A idéia de filmagem é sugerida nos neologismos do terceiro verso. A dualidade masculino-feminino é estabelecida com “co-lírico... campo... contracampo” e com a participação de uma voz feminina que recita a metade dos três primeiros versos. Nos versos de 4 a 7 aparece apenas a voz de Caetano; a esplêndida seqüência de vogais altas e baixas leva à fusão de “adolescência-cidade”, que é a tônica temática do poema. O som de uma pedra de gelo sendo jogada dentro de um copo quebra um breve silêncio. O verso seguinte é emoldurado por um acorde leve de um órgão. Duas vozes que se ecoam recitam os versos de 9 a 11, refletindo a dupla temporalidade do nível semântico. Quando o verso 12 se inicia, a noção de deterioração do amor no ambiente urbano é reforçada por sons característicos: carros, buzinas, assovios. “Grandicidade” é uma fusão verbal paralela a “adolescência”, mas quando se junta aos ruídos característicos, nota-se que “paz” é omitido. Neste ponto, entram de novo os violinos, iniciando um crescendo que leva até o fim.

No nível literário, Haroldo de Campos demonstrou a presença de técnicas verbais típicas de James Joyce em textos latino-americanos com o título e os versos deste poema.¹⁶ A palavra “acrílico” aglutina “acre”, “lírico” e “acrílico”. Estes dois últimos componentes estão implícita e explicitamente no início do texto, não apenas enunciados no final. “Acre”, por sua vez, é sinônimo de “amargo”, que é criado pela deformação do nome da terra natal de Caetano. Em uma versão anterior do poema, “Purificação” aparece como “putrificação”, um jogo de palavras que intensifica

a noção de amargor. Na gravação em questão, entretanto, a produção acústica do fonema /t/ é truncada; ouve-se o contato alveolar sem aspiração. Com ou sem esse efeito final, “Acrilírico” é uma realização fono-semântica esplêndida, um dos mais brilhantes exemplos de por que todos os estudiosos da poesia brasileira contemporânea deveriam investigar a discografia.

Se “Acrilírico” pode ser associada ao gênio inventivo de James Joyce, uma outra canção de Caetano de 1969, “Os argonautas”, sincroniza com Fernando Pessoa, o mais importante de todos os poetas da língua portuguesa do século XX. Cantada como um típico fado português, “Os argonautas” denota os lendários tripulantes da mitológica embarcação Argo, mas por extensão conota “um corajoso navegador”. Esta conotação é apropriada para Pessoa dentro do contexto literário do século XX, e para Caetano dentro do contexto da música popular contemporânea e da poesia no Brasil. Caetano se alinha com o espírito criativo de Fernando Pessoa, adotando como refrão de sua música uma “frase gloriosa” que o autor português enfatiza em sua “Palavras de pórtico”.

Navegadores antigos tinham uma frase gloriosa: “Navegar é preciso, viver não é preciso”. Quero para mim o espírito desta frase, transformada para casar com o que sou: viver não é necessário. O que é necessário é criar.¹⁷

Caetano cria um fado futurista no qual as estrofes são uma montagem, quase sem verbos, de imagens emotivas e visuais. No estilo do fado tradicional, a letra evoca a aventura marítima e a paixão trágica.

o barco

meu coração

não agüenta

tanta tormenta

alegria

meu coração
não contenta

o dia
o marco

meu coração

o porto
não

navegar é preciso
viver não é preciso

o barco

noite no teu tão bonito
sorriso solto perdido

horizonte
madrugada
o riso

o arco
da madrugada
o porto

nada

navegar é preciso
viver não é preciso

o barco
o automóvel brilhante
o trilho solto o barulho
do meu dente em tua veia
o sangue o charco barulho lento
o porto

o silêncio

navegar é preciso
viver não é preciso
navegar é preciso
viver

A canção termina abruptamente com “viver”, encurtando o segundo verso do refrão. Esta pequena mas significativa modificação sugere que a identificação de Caetano com Pessoa não é completa. Criação e criatividade são de vital importância, mas não às custas do encurtamento da plenitude da experiência existencial.

A insistência do refrão “Navegar é preciso” é, para Caetano, mau augúrio. Tendo sido detido juntamente com Gil pela Polícia Federal no final de 1968, e submetido à prisão condicional em Salvador por algum tempo, ele foi forçado a abandonar o Brasil em meados de 1969, ficando exilado em Londres. Sua prisão e ausência de sua terra natal contribuíram para pôr um fim definitivo ao já decadente movimento da Tropicália. Mas Caetano já dera suas contribuições – juntamente com Gil, Tom Zé, Torquato Neto e Capinan – às artes brasileiras; eles conseguiram atingir seus objetivos. As músicas deles ultrapassam os limites lineares da maioria das canções e da poesia de compromisso social, bem como a simples emotividade do lirismo musical tradicional, chegando a noções musicais muito mais complexas e sofisticadas, que incluem a paródia refinada, a alegoria sócio-cultural e a experimentação textual até não-discursiva. O discurso crítico e a criatividade eclética do grupo tropicalista foram essenciais no estabelecimento da canção popular como um veículo de expressão poética nos fins dos anos 60.

Notas

¹ Citado por Décio Bar, “Acontece que ele é baiano”, in *Realidade* 3:33 (1968), p. 193.

² CD 153, reproduzido em Caetano Veloso, *Alegria alegria* (Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, 1977); citado mais adiante pelo título.

³ Haroldo de Campos, “Poética da radicalidade”, p. 23.

⁴ Benedito Nunes, “Antropofagia ao alcance de todos”, prefácio a Oswald de Andrade, *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*, vol. VI das *Obras completas*, 2ª ed. (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978), p. xxxix.

⁵ Haroldo de Campos, prefácio a Oswald de Andrade, *Trechos escolhidos*, 2ª ed. (Rio de Janeiro: Agir, 1977), p. 17.

⁶ Citado por Carole Chidiac, *Violão e guitarra* 1:5 (1980), 9 e 20.

⁷ Campos, p. 168. Arranjo de Damiano Cozzella.

⁸ Mário Chamie, “O trópico entrópico de Tropicália”, in *Suplemento Literário do Estado de São Paulo* 12:572 (6 de abril de 1968), p. 4. Com respeito ao título desta canção monumental e ao movimento que se seguiu, deve ser observado que o artista plástico de vanguarda Hélio Oiticica lançou em 1966 um projeto ambiental chamado “Tropicália”, o qual representou a primeira conceituação de uma nova vanguarda brasileira baseada em Oswald de Andrade.

⁹ Fred de Góes, org. e notas de Gilberto Gil, *Literatura comentada* (São Paulo: Abril Educação, 1982), p. 28.

¹⁰ Celso Favaretto, *Tropicália: alegoria alegria* (São Paulo: Kairós, 1979), p. 62. Subseqüentes referências no texto.

¹¹ Roberto Schwarz, “Cultura e política 1964-1969”, in *O pai de família e outros estudos* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978) [1970]. Subseqüente citação no texto.

¹² Ver Nadiá Paulo Ferreira, “Tropicalismo: retomada oswaldiana,” in *Revista de cultura Vozes* 66:10 (1972), 8 e ss.

¹³ Ver David George, *Teatro e antropofagia* (São Paulo: Global, 1985).

¹⁴ Gilberto Vasconcelos, *Música popular: de olho na fresta* (Rio de Janeiro: Graal, 1977), p. 23.

¹⁵ Vasconcelos, p. 94 e Favaretto, p. 69.

¹⁶ Haroldo de Campos, “ ‘Sanscreed Latinized’: The Wake in Brazil and Hispanic America”, in *Tri Quarterly* 38 (1977), 60.

¹⁷ O texto de Pessoa “Palavras de pórtico” é primeiramente enfatizado por Maria Aliete Galhoz no prefácio a Fernando Pessoa, *Obra poética*, 2ª ed. (Rio de Janeiro: Aguilar, 1965), p. 15.

CAPÍTULO 5

CHICO BUARQUE: INTERTEXTUALIDADE DRAMÁTICA E DRAMATICIDADE INTERTEXTUAL

A obra de Chico Buarque nos anos 70 e início dos 80 continua sendo fundamental para um estudo da relação entre a música e a literatura no Brasil. Depois de 1969, a produção artística dele é marcada pela intensificação da temática social, pela diversificação formal e pela centralidade dos veículos dramáticos. Guiado por preocupações sócio-culturais, Chico foi autor de duas peças musicais, co-autor de outras duas e compositor de canções com características estruturais e dramáticas notáveis. Em seu repertório, operam diversas formas de intertextualidade, as quais proporcionam valiosa perspectiva para uma abordagem literária de suas músicas. As mais elaboradas canções de Chico demonstram sutileza de idéia, especialmente com relação à ambigüidade e à plurissignificação, estruturas textuais envolventes, uso cuidadoso da metáfora e da voz poética, e um apurado senso de rima, ritmo e integração verbo-melódica. A soma destas qualidades artísticas e a publicação de numerosos textos consagram Chico Buarque como um dos mais importantes compositores de perfil literário bem definido.

5.1 O apelo social em “Construção” e “Deus lhe pague”

A faixa-título do álbum *Construção* e “Deus lhe pague” são obras de grande valor poético com íntimas conexões formais e

temáticas. Esta última é uma canção fortemente irônica que questiona a qualidade de vida no Brasil contemporâneo. Ouvida ou lida, “Deus lhe pague” transmite tons tristes e acusatórios. Trata-se de uma litania fingida, baseada na inversão de uma fórmula lingüística comumente usada para demonstrar gratidão por uma caridade feita. A voz lírica agradece a um benfeitor anônimo (que representaria “forças” da sociedade brasileira) por lhe ter imposto uma conduta “correta”, repressão e sofrimento.

*Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir
A certidão pra nascer e a concessão pra sorrir
Por me deixar respirar, por me deixar existir
Deus lhe pague*

*Pelo prazer de chorar e pelo “estamos aí”
Pela piada no bar e o futebol pra aplaudir
Um crime pra comentar e um samba pra distrair
Deus lhe pague*

*Por essa praia, essa saia, pelas mulheres daqui
O amor mal feito depressa, fazer a barba e partir
Pelo domingo que é lindo, novela, missa e gibi
Deus lhe pague*

*Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir
Pela fumaça desgraça que a gente tem que tossir
Pelos andaimes, pingentes, que a gente tem que cair
Deus lhe pague*

*Por mais um dia, agonia, pra suportar e assistir
Pelo rangido dos dentes, pela cidade a zunir
E pelo grito demente que nos ajuda a fugir
Deus lhe pague*

*Pela mulher carpideira, pra nos louvar e cuspir
E pelas moscas-bicheiras a nos beijar e cobrir
E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir
Deus lhe pague...* (CD 36)

Representa-se aqui uma existência totalmente governada pela alienação, no sentido real da palavra: possessão por parte de outro (do latim *alienus* – de outro). Desde a certidão de nascimento no segundo verso até a alusão a um aspecto fúnebre no final, nada pertence ao personagem que agradece a outro por tudo. Meneses conclui acertadamente: “ ‘Deus lhe pague’ é, assim, o poema da hetero-regulamentação por excelência” (p. 84).

A única forma encontrada de fugir desta visão cruel é a loucura (“grito demente”) – um outro meio de alienação – ou a redenção pela morte, cuja imagem assume feições meio grotescas com a referência às “moscas-bicheiras”. Mesmo as referências às formas populares de recreação e divertimento carregam um sentido de manipulação social. A distração aqui deve ser entendida de um ponto de vista pascalino, ou seja, como uma coisa que distrai ou canaliza o pensamento para longe dos problemas reais e das aspirações pessoais. As imagens da poluição atmosférica e sonora (“fumaça... zunir”), por sua vez, são diretas e amargas. O verso “pelos andaimes, pingentes, que a gente tem que cair” é um protesto contra as condições notoriamente precárias oferecidas à classe trabalhadora e, ao mesmo tempo, liga diretamente “Deus lhe pague” com a canção que serviu de título ao LP: “Construção”.

Esta é uma peça complexa que narra de forma oblíqua a queda fatal de um operário de cima de um prédio em construção. O protagonista poderá ser a figura criada em 1965 na canção “Pedro Pedreiro”. O texto de “Construção” pode também ser interpretado como uma expansão duma frase da introdução de *A banda*: “...um pedreiro pendurado num andaime”. O título “Construção” não só denota um tema social como também anuncia o arranjo arquitetônico da letra. O referente concreto – o trabalho de

construir, o prédio sendo construído – é um homólogo para o texto, o qual está meticulosamente desenhado e tem dimensões e um equilíbrio estrutural muito bem calculados.

Amou daquela vez como se fosse a última 1
Beijou sua mulher como se fosse a última
E cada filho seu como se fosse o único
E atravessou a rua com seu passo tímido

Subiu a construção como se fosse máquina 5
Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
Tijolo com tijolo num desenho mágico
Seus olhos embotados de cimento e lágrima

Sentou pra descansar como se fosse sábado
Comeu feijão com arroz como se fosse príncipe 10
Bebeu e soluçou como se fosse náufrago
Dançou e gargalhou como se ouvisse música

E tropeçou no céu como se fosse bêbado
E flutuou no ar como se fosse um pássaro
E se acabou no chão como um pacote flácido 15
Agonizou no meio do passeio público

Morreu na contramão atrapalhando o tráfego...

Amou daquela vez como se fosse o último
Beijou sua mulher como se fosse a única
E cada filho seu como se fosse pródigo 20
E atravessou a rua com seu passo bêbado

Subiu a construção como se fosse sólido
Ergueu no patamar quatro paredes mágicas
Tijolo com tijolo num desenho lógico
Seus olhos embotados de cimento e tráfego 25

*Sentou pra descansar como se fosse um príncipe
Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo
Bebeu e soluçou como se fosse máquina
Dançou e gargalhou como se fosse o próximo*

E tropeçou no céu como se ouvisse música 30
E flutuou no ar como se fosse sábado
E se acabou no chão feito um pacote tímido
Agonizou no meio do passeio náufrago

Morreu na contramão atrapalhando o público...

Amou daquela vez como se fosse máquina 35
Beijou sua mulher como se fosse lógico
Ergueu no patamar quatro paredes flácidas
Sentou pra descansar como se fosse um pássaro
E flutuou no ar como se fosse um príncipe
E se acabou no chão feito um pacote bêbado 40

Morreu na contramão atrapalhando o sábado.

São quarenta e um versos de doze sílabas, os quais terminam sempre com uma proparoxítona. Um padrão de verbos no pretérito organiza todo o texto em duas séries de quatro quadras e um sexteto composto de versos de cada uma das quatro quadras, sendo que tanto as duas séries quanto o sexteto são seguidos de um refrão composto de uma só linha isolada. As estrofes das duas séries se diferenciam apenas pela mudança da última palavra de cada verso. Na segunda série, são introduzidas quatro novas palavras, e as palavras usadas na primeira série aparecem, na segunda, em versos diferentes. No sexteto ocorre nova substituição ao final de cada verso. Meneses faz uma comparação pertinente: “Há em ‘Construção’ algo do *poeta-engenheiro* de João Cabral, do *poeta-construtor* de que fala Valéry” (p. 152).

Na engenharia verbal de Chico, existe uma planejada auto-referência; alguns versos funcionam como alusões ao texto que os engloba. Os versos 6, 23 e 37 se referem a “quatro paredes sólidas / mágicas / flácidas”, ou seja, aos versos da cada quadra e às quatro estrofes dos dois primeiros movimentos, os quais perdem sua “solidez” no re-arranjo “mágico” dos elementos léxicos para se tornarem “flácidos” no relativo desequilíbrio do sexteto. Os versos 7 e 24 são uma imagem do próprio texto – “tijolo com tijolo num desenho mágico/lógico” – onde cada palavra ou frase é parte de um conjunto mais amplo, o qual foi racionalmente concebido por um mágico que transforma o caráter de todos os elementos com uma só palavra.

Os versos isolados 17 e 34 correspondem a breques musicais que dividem a canção em movimentos para efeito de interpretação, os quais também se distinguem por mudanças na lógica semântica. Nos 16 primeiros versos, muitos dos adjetivos hipotéticos têm uma relação pertinente com o protagonista e com o próprio tema da canção: paredes sólidas, olhos embotados de lágrimas, o descanso de sábado, música para dança, o tropeço do bêbado, pássaro no ar, etc. Mas no segundo e terceiro movimentos – depois que a morte é introduzida no texto – existe uma linguagem mais puramente poética, uma articulação cada vez menos lógica: paredes-mágicas, olhos-tráfego, sentou-pássaro, beber-máquina, tropeçar-música, ar-sábado, descanso-pássaro, etc. Na análise de Meneses, este aspecto semântico tem a ver com o conteúdo social da canção:

...a nível do último termo cada verso revela-se qualquer coisa de estranho, de desfocado, de incongruente, de inquietante – no limite, de desarticulado. É como se o corpo despedaçado do pedreiro – mimese do corpo social fragmentado, disperso e mutilado – contaminasse a linguagem do poema, desarticulando-a. (p. 155)

Entretanto, esta desarticulação não é evidente nos três versos isolados – “Morreu na contramão atrapalhando o tráfego / público / sábado” – onde a ironia transmite a idéia de que o único efeito produzido pela morte do operário insignificante é bloquear o tráfego ou atrapalhar o passeio do público numa tarde de sábado. Existem, também, algumas palavras que aparecem três vezes ao invés de duas. Individualmente, essas palavras podem sugerir desarticulação; porém, examinando-se cuidadosamente todo o contexto, elas não são arbitrárias. A repetição de “última”, por exemplo, sugere a morte próxima. “Máquina”, por sua vez, estabelece a desumanização do personagem no trabalho e no amor. Em vista da rotina de trabalho do personagem, que não é nada régio, “príncipe” é irônico e antitético. Do mesmo modo, a repetição de “sábado” estabelece um forte contraste entre o dia de descanso do público e o sexto dia de trabalho da semana do desafortunado pedreiro. Existe uma forte tensão verbal no texto; a linguagem direta e o semanticamente não-usual se combinam para produzir noções de alienação e de inquietação que enriquecem as mensagens poética e narrativa.

As palavras usadas em “Construção” são, independentemente, ricas como poesia. Foram consideradas como um exemplo de “poesia práxis”, apesar de Chico não estar a par deste projeto literário quando escreveu o texto.¹ Em todo caso, a gravação de “Construção” dita sua forma textual e cria uma dinâmica músico-poética bem dramática. A presença de proparoxítonas em todos os versos cria um efeito fonético de queda (´ - -), o qual ocorre também na melodia; esta combinação contribui para sugerir a queda, que é crucial na narração. O formato e as divisões do texto podem também ser detectados na interpretação. Há pausas melódicas entre cada verso, com a exceção das terceiras e quartas linhas das estrofes, as quais estão ligadas por uma linha melódica ininterrupta a que elas correspondem. Esta ligação antecipa a conclusão da estrofe, já que as pausas verbo-melódicas entre as linhas e as estrofes estão iguais. O isolamento dos versos 17,

34 e 41 é claramente indicado por breques que deixam somente a voz para relatar, por três vezes, o cenário da morte. O movimento final da canção se diferencia por eliminar as pausas entre todos os versos. Aí, a interpretação é apressada comparativamente, participando de um grande crescendo musical. O primeiro movimento de “Construção” começa de modo sereno com uma instrumentação básica, acrescentando apenas uma simples linha percussiva e suaves violinos antes que inquietantes sopros entrem logo após o verso 17, precisamente no momento em que a morte é introduzida na narração. O segundo e terceiro movimentos são cantados em coro, permitindo que apareçam alguns efeitos acústicos para refletir o intercâmbio lexical que ocorre no texto. A diversificação vocal também contribui para uma intensificação na produção sonora, conduzida por vibrantes sons de corda e de instrumentos de sopro, e que gradualmente aumenta a tensão e impõe uma certa urgência à narração.

A continuidade musical une “Construção” com a interpretação de uma coda: uma repetição de três estrofes de “Deus lhe pague” executadas com a mesma intensidade que foi estabelecida na conclusão de “Construção”. Além da ligação musical, as duas canções têm uma relação metonímica mediante o verso “Pelos andaimes, pingentes, que a gente tem que cair”, uma ocorrência que é narrada em “Construção”. A inclusão enfática de “Deus lhe pague” fortalece o impacto de denúncia de “Construção”. No ponto de vista estritamente referencial, “Construção” pode ser interpretada como uma elaboração das adversidades descritas em “Deus lhe pague”. Finalmente, a inegável associação destas duas canções constitui um exemplo de intertextualidade sustentada pela interpretação musical.

Com relação a “Construção” como canção independente, Chico nega as intenções éticas da letra e enfatiza o prazer estético do jogo com as palavras. Apesar de ele afirmar que “Construção”

não é uma verdadeira canção de protesto, ele indiretamente sugere esta possibilidade, posição perfeitamente compreensível durante um período de severa repressão da arte. As palavras de Chico a respeito de “Construção” devem ser vistas (ouvidas) de olho (ouvido) na fresta.

Não passava de experiência formal, jogo de tijolos. Não tinha nada a ver com o problema dos operários – evidente sempre se abre uma janela... Na hora em que componho, não há intenção, só emoção. Em “Construção”, a emoção estava no jogo das palavras (todas proparoxítonas). Agora se você coloca um ser humano dentro de um jogo de palavras, como se fosse... um tijolo – acaba mexendo com a emoção das pessoas.²

“Construção” destaca-se como um modelo de desenvolvida técnica poética dentro do contexto da música popular, de refinamento da crítica social na canção e, juntamente com “Deus lhe pague”, de composição intertextual que rompe com a complacência da emoção pessoal e social.

5.2 Subversão e expansão do repertório popular

O principal recurso utilizado em “Deus lhe pague” é a inversão irônica da frase popular do título. Em outras canções, Chico utiliza recursos semelhantes. A relação do texto com o folclore verbal é essencial em “Bom conselho” e “O que será”. A primeira é um exemplo primoroso de transgressão lingüística do repertório popular. A sabedoria popular, ou “verdade” coletiva, é sujeita a um descondicionamento verbal com a inversão semântica e da transposição. O texto da música, composto de seis estrofes, é uma série de enunciações que negam provérbios populares estabelecendo seus opostos. O cantor retrata a si mesmo como uma voz contestadora que deve ser acatada e emulada:

*Ouçã um bom conselho
Eu lhe dou de graça
Inútil dormir que a dor não passa
Espere sentado
Ou você se cansa
Estã provado quem espera nunca alcança
Venha meu amigo
Deixe esse regaço
Brinque com meu fogo venha se queimar
Faça como eu digo
Faça como eu faço
Aja duas vezes antes de pensar
Corro atrás do tempo
Vim de não sei onde
Devagar é que não se vai longe
Eu semeio o vento
na minha cidade
Vou pra rua e bebo a tempestade
Vou pra rua e bebo a tempestade
Vou pra rua e bebo
a tempestade (D 158)*

Na gravação, a regularidade prosódica, característica da fraseologia dos provérbios, é desordenada na conclusão de cada estrofe pela troca de acentos, por retenções melódicas em palavras átonas, ou por extensões silábicas irregulares. Este deslocamento intencional contribui para os efeitos perturbadores que ocorrem no nível semântico. Meneses frisa que os provérbios que aparecem em “Bom conselho” postulam uma aceitação passiva: “Quem espera sempre alcança”, “Pense duas vezes antes de agir”, “Devagar se vai ao longe”, etc. “são, em última instância, um convite à inércia e ao conformismo, receitas tranqüilizantes e pacificatórias, reflexões padronizadas que mascaram uma situação em que interessa manter-se o *status quo*” (p. 197). Novamente,

nesta canção existe um jogo de palavras que transmite uma mensagem política: a rejeição do conformismo, da inércia e do status quo. O eu lírico é um provocador que transgredir fórmulas lingüísticas tradicionais para desafiar os valores da comunidade. O antagonismo ético e formal que guia a voz lírica é mais evidente no verso final, que é repetido duas vezes, e no qual a modificação dos provérbios originais é mais severa. O sujeito normalmente impessoal de “Quem semeia vento colhe tempestade” é personificado (“eu”), e o ditado popular é misturado a um outro semelhante – “Tempestade em copo d’água” – para formar uma imagem da desobediência derrotando a comodidade. Finalmente, toda a canção depende de uma relação intertextual: a da canção popular moderna com o repertório popular dos provérbios.

O texto de “O que será” se apresenta como uma vasta expansão músico-poética de outro tipo de folclore verbal, a adivinha. De novo, a ressonância social vai resultar da reformulação e expansão do sistema lingüístico original, porém aqui encontramos também sugestões eróticas notáveis. Existem três letras para gravações separadas de “O que será”. A segunda e a terceira – que têm como subtítulos “À flor da terra” e “À flor da pele” – estão intimamente ligadas e podem ser consideradas complementares uma da outra. Ambas são “charadas” complexas sem solução expressa. “À flor da terra” inicia a delimitação de um sujeito evasivo:

*O que será que será
Que andam suspirando pela alcovas
Que andam sussurrando em versos e trovas
Que andam combinando no breu das tocas
Que andam nas cabeças, anda na boca
Que andam acendendo velas nos becós
Que estão falando alto pelos botecos
E gritam nos mercados
Que com certeza está na natureza*

*Será que será
O que não tem certeza, nem nunca terá
O que não tem conserto, nem nunca terá
O que não tem tamanho
O que será que será
Que vive nas idéias desses amantes
Que cantam os poetas mais delirantes
Que juram os profetas embriagados
Está na romaria dos mutilados
Está na fantasia dos infelizes
Está no dia-a-dia das meretrizes
No plano dos bandidos, dos desvalidos
Em todos os sentidos
Será que será
O que não tem decência, nem nunca terá
O que não tem censura, nem nunca terá
O que não faz sentido
O que será que será
Que todos os avisos não vão evitar
Porque todos os risos vão desafiar
Porque todos os sinos irão repicar
Porque todos os hinos irão consagrar
E todos os meninos vão desembestar
E todos os destinos irão se encontrar
E mesmo o Padre Eterno, que nunca foi lá
Olhando aquele inferno vai abençoar
O que não tem governo, nem nunca terá
O que não tem vergonha, nem nunca terá
O que não tem juízo (CD 42)*

O texto é inteiramente elíptico: os versos são, quase que exclusivamente, cláusulas nominais ou adjetivais com um sujeito subentendido, mas nenhum sujeito é nomeado especificamente. Ao todo, são trinta e oito versos impessoais que caracterizam um

ser desconhecido com seus efeitos, aparições, potencial, dimensões, etc., sem mencionar o ser propriamente dito. A abundância de alusões, afirmações, negações, qualificações e modificações acontece em torno de um eixo invisível, sugerindo a existência de alguma entidade ubíqua e conhecida, parte da existência e da experiência humana. Contudo, esta sugestão é feita de modo elusivo, que pouco revela. A combinação de imagens, principalmente aquelas que começam com “o que não tem”, parece retratar o inefável, o indefinível. Esta protéica letra contém uma ampla pergunta, onipresente em seu próprio espaço poético e na larga e implícita esfera humana. José Miguel Wisnik relata como as características musicais da canção correspondem a esta configuração textual, delineando uma analogia com um poema experimental de Manuel Bandeira.³

Os comentários de Wisnik são igualmente aplicáveis à música de “À flor da pele”, que também segue o estilo da adivinha. Em “À flor da terra”, as sugestões eróticas já estão presentes (“alcovas, amantes, não tem decência / vergonha”); estas são mais evidentes na outra letra, onde o sujeito tampouco é delimitado. Nela, entretanto, a imprecisão está relacionada com o eu lírico, o qual se indica pelos pronomes em primeira pessoa.

*O que será que me dá
que me bole por dentro, será que me dá
que brota à flor da pele, será que me dá
e que me sobe às faces e me faz corar
e que me salta aos olhos a me atraiçoar
e que me aperta o peito e me faz confessar
o que não tem mais jeito de dissimular
e que nem é direito ninguém recusar
e que me faz mendigo, me faz suplicar
o que não tem medida nem nunca terá
o que não tem remédio e nunca terá
o que não tem receita*

*O que será que será
que dá dentro da gente e não devia
que desacata a gente, que é revelia
que é feito uma aguardente que não sacia
que é feito estar doente de uma folia
que nem dez mandamentos vão conciliar
nem todos os unguentos vão aliviar
nem todos os quebrantos, toda alquimia
que nem todos os santos, será que será
o que não tem descanso nem nunca terá
o que não tem cansaço nem nunca terá
o que não tem limite*

*O que será que me dá
que me queima por dentro, será que me dá
que me perturba o sono, será que me dá
que todos os tremores me vêm agitar
que todos os ardores me vêm atiçar
que todos os suores me vêm encharcar
que todos os meus nervos estão a rogar
que todos os meus órgãos estão a clamar
e uma aflição medonha me faz implorar
o que não tem vergonha nem nunca terá
o que não tem governo nem nunca terá
o que não tem juízo (CD 126)*

Aqui as imagens corporais são fortes, a começar pelo subtítulo. As assertivas poéticas abstratas e específicas projetam uma possível solução para a charada: a presença de impulsos eróticos básicos, o Eros universal. A referência negativa à religião (“mandamentos, santos”) se encaixa nesta impressão e confirma algumas das imagens de “À flor da terra” (“o padre eterno, inferno”). O tom político das duas letras não pode, também, ser desprezado. Tanto Wisnik quanto Meneses acreditam que “O que será” sugere

a convergência do erótico e do político. A ensaísta supõe, inclusive, que o texto é uma visão utópica: “projeção para um futuro absoluto, para aquilo que só pode existir por enquanto na fantasia, mas de que os homens se nutrem para o seu enfrentamento com a realidade”.⁴ Apesar do forte tom erótico e social, o questionamento e a reflexão acerca da experiência humana em “O que será” estão imbuídos de ambigüidade e multidimensionalidade. O ouvinte percebe uma charada de grande abundância verbal que não tem resposta definitiva, e esta falta de resolução representa uma transgressão da fórmula folclórica, a qual exige a satisfação da curiosidade. A profundidade estética da canção reside na elipse, figura de linguagem que aqui é um recurso músico-poético para a subversão, a expansão e o enriquecimento de um tipo específico de folclore verbal.

5.3 O contexto dramático

As muitas canções que Chico compôs para peças teatrais são de suma importância no que diz respeito ao caráter literário de sua obra. Um texto musical torna-se literatura – no sentido estrito de arte verbal em forma impressa – se ele forma parte de uma peça publicada como obra dramática. As letras de Chico feitas para peça devem ser vistas primeiro na sua intratextualidade, isto é, como partes de uma estrutura literária global. Mas as composições destinadas à atuação teatral podem também funcionar como corpos independentes. De ambos os pontos de vista, a habilidade de Chico como poeta fica evidente.

As partes musicais de *Calabar – o elogio da traição*, em co-autoria oficial com o cineasta Ruy Guerra, são representativas do alcance de Chico no contexto dramático. A peça revive uma figura histórica acusada de ter traído a coroa portuguesa durante a ocupação holandesa de 1630-1645. Foi proibida pela censura federal (que também proibiu a imprensa de divulgar tal proibição!). Mas o livro obteve grande sucesso e Chico gravou

um LP com as doze canções da peça (CD 38). Em uma delas, observa-se um exemplo admirável de originalidade e sutileza de linguagem: a viúva de Calabar, Bárbara, não declara o nome de Calabar o traidor por medo de represálias, mas canta “Cala a boca Bárbara”, que em virtude da ênfase e da repetição resulta em “CALA a boca BÁRbara: CALABAR”. Assim, o imperativo produz o nome que não se permitiu pronunciar.

Muitas canções que Chico escreveu para *Calabar*, outras peças e filmes são completas em si mesmas e podem ser tomadas como unidades líricas autônomas. Um bom exemplo é “Flor da idade”, discutida mais adiante como exemplo de diálogo literário. O poema é cantado em *Gota d’água*, que Paulo Pontes e Chico escreveram em parceria. Esta peça é uma recriação da tragédia clássica grega de Eurípides, *Medéia*, dentro do contexto da classe trabalhadora moderna dos subúrbios do Rio de Janeiro. Os autores explicam que as três preocupações fundamentais ou intenções do trabalho foram: criticar e questionar as ramificações culturais e sócio-políticas do regime militar no Brasil contemporâneo; dar ênfase aos problemas do povo brasileiro no teatro nacional – “Nossa tragédia é uma tragédia da vida brasileira”; e valorizar mais a comunicação do que o espetáculo no teatro – “evidenciar a necessidade da palavra voltar a ser o centro do fenômeno dramático”. O texto, incluindo as canções, é versificado por razões estéticas definidas: “intensificando poeticamente um diálogo que podia ser realista, um pouco porque a poesia exprime melhor a densidade de sentimentos que move os personagens, mas quisemos, sobretudo, com os versos, tentar revalorizar a palavra”.⁵ Estes mesmos princípios são válidos para uma discussão das letras de Chico, dentro e fora da esfera do palco, como construções poéticas com freqüentes implicações sociais.

Para outras obras músico-dramáticas, Chico compôs várias canções que se sustentam sozinhas. Um bom exemplo é “Pedacinho de mim”, do LP *Ópera do malandro*. Esta comédia musical é baseada na obra de John Gay, *Beggar’s Opera* (*Ópera do*

mendigo), de 1728, e na obra de Bertolt Brecht e Kurt Weill, *Three Penny Opera* (*Ópera dos três vinténs*), de 1928. A reformulação de Chico é uma sátira de cunho social que se passa durante o período do Estado Novo. “Pedaço de mim” não tem o mesmo tom sócio-político da maioria das outras canções; é um lamento que corresponde a uma cena na qual ocorre uma separação. A canção é estruturada em torno do diálogo entre dois amantes, que termina em uma estrofe uníssona. Mesmo separada do contexto performático, a canção permanece como um diálogo profundo. O poeta oferece renovadas imagens sobre o consagrado tema da saudade, retratada numa série de símiles e metáforas. A atmosfera da canção é pesada, sendo os versos cantados de uma forma lenta e dolorosa.

(voz feminina)

Oh, pedaço de mim

Oh, metade afastada de mim

Leva o teu olhar

Que a saudade é o pior tormento

É pior do que o esquecimento

É pior do que se entrevar

(voz masculina)

Oh, pedaço de mim

Oh, metade exilada de mim

Leva os teus sinais

Que a saudade dói como um barco

Que aos poucos descreve um arco

E evita atracar no cais

Estes dois últimos versos também refletem o caráter da melodia com sua lentidão e desenvolvimento gradual, o qual parece “evitar” uma definição. O impacto da segunda resposta da voz masculina reside na idéia de castração juxtaposta à imagem de nascimento sugerido pela voz feminina:

(voz feminina)

Oh, pedaço de mim

Oh, metade arrancada de mim

Leva o vulto teu

Que a saudade é o revés de um parto

A saudade é arrumar o quarto

Do filho que já morreu

(voz masculina)

Oh, pedaço de mim

Oh, metade amputada de mim

Leva o que há de ti

Que a saudade dói latejada

É assim como uma fisgada

No membro que já perdi... (CD 44)

Um dos personagens da *Ópera do malandro* tornou-se fonte de inspiração para o musical *Geni*. A figura central da peça é um homossexual perseguido, cujo monólogo em face da morte constituiu a canção “Vida”. A letra sugere tanto remorso quanto justificação pessoal.

Vida, minha vida

Olha o que é que eu fiz

Deixei a fatia

Mais doce da vida

Na mesa dos homens

De vida vazia

Mas vida, ali

Quem sabe, eu fui feliz... (CD 45)

A segunda estrofe é paralela à primeira, com apenas uma mudança de imagem. No intermédio, há uma aceleração da intensidade musical, comunicando a mensagem essencial:

intensificação do desejo de viver. A estrofe começa com uma alusão às últimas palavras de Goethe e reflete um pouco de entusiasmo romântico:

Luz, quero luz!
Sei que além das cortinas
São palcos azuis
E infinitas cortinas
Com palcos atrás
Arranca vida, vida
Estufa, veia
E pulsa, pulsa, pulsa
...
me leva, leva longe
longe, leva mais...

A contemplação da morte leva a um desejo renovado de experiência intensa e transforma a dúvida inicial (“quem sabe”) numa afirmação na estrofe final: “eu sei que fui feliz”. Esta passagem da peça não tem, necessariamente, que ser interpretada no amplo contexto dramático para produzir um sentido poético. A voz lírica poderia ser feminina ou poderia ser a voz de qualquer pessoa que sofre as consequências de desviar-se dos padrões sociais de moralidade. “Vida” é essencialmente um hino universal à vida, como afirma o próprio compositor, com sua ênfase na felicidade e entusiasmo pessoais.

5.4 O monólogo dramático na canção

Se boa parte da produção de Chico na década de 70 está diretamente ligada aos veículos teatrais, várias outras canções destacam-se como exemplos de *monólogo dramático*. Este tipo de poema tem três características básicas: uma única voz fala em uma situação específica, implícita nos versos que ele / ela diz,

normalmente um momento crítico na vida do / da falante; um endereçamento a uma outra pessoa, ou uma interação com ela, aparece de forma implícita, sem que esta segunda “voz” seja ouvida; e o poema focaliza o temperamento e o caráter distintivos do / da falante, que revela sua “alma em ação”, normalmente de uma maneira que parece ser não intencional. Nestes termos, “Cálice” e “O meu guri” são bons exemplos para uma análise como literatura de performance.

A controvertida “Cálice” (Gil - Chico) apresenta um personagem que foi levado ao desespero por causa do silêncio, uma situação imposta por uma figura implícita que representaria uma autoridade repressiva. O monólogo é precedido por um coral e por acordes de órgão que criam uma atmosfera litúrgica. O ponto de partida para o texto é uma imagem do prelúdio da Paixão de Cristo, que sugere perseguição evocando a crucificação: “Pai, afasta de mim esse cálice (3x) / De vinho tinto de sangue...”. Este refrão introduz o semantema de bebida, a qual se desenvolve ao longo do monólogo, dando a noção de embriaguez, que é central ao término da canção. O mais importante é que a palavra “cálice” é homófona de “cale-se”, a qual é repetida insistentemente desde a terceira estrofe até a conclusão em coro, interpretada em um tom severo e autoritário. Já que a enunciação ambígua de /ka-li-si/ vem do discurso do falante, podemos considerar este efeito como um eco ou reflexo de suas palavras e de seus pensamentos interiores e não como uma segunda voz.

Contudo, com a ressonância de “cálice / cale-se”, podemos deduzir que exista uma interação com uma outra pessoa, aqui em termos de opressor-vítima. Primeiramente, a voz lírica é dolorosa, depois agressiva, refletindo um distúrbio mental produzido por uma situação grotesca e intolerável. Sob o ponto de vista semântico, existe uma contaminação cumulativa (embriaguez) do eu lírico em virtude de um silêncio perturbador que gradualmente domina tudo (Meneses, p. 94). Na primeira e terceira estrofes, existe alguma esperança: “...mesmo calada a boca, resta o peito...

mesmo calado o peito, resta a cuca...”. Porém, nos versos finais, a voz desorientada diz “perder a cabeça”. A fala, o sentimento e a razão – representados em partes simbólicas do corpo – se perdem no final; o personagem é levado a ter alucinações autodestrutivas:

*...quero inventar o meu próprio pecado
quero morrer do meu próprio veneno
quero perder de vez tua cabeça
minha cabeça perder teu juízo
quero cheirar fumaça de óleo diesel
me embriagar até que alguém me esqueça* (CD 43)

Esta canção descreve uma voz lírica em um momento crítico; as relações com uma figura autoritária inevitável levaram o personagem ao patamar da loucura. Este estado de alma é o foco central de “Cálice”, obra que pode ser tomada como um monólogo dramático para execução musical com sombrias tonalidades sociais.

O samba “O meu guri” pode também ser considerado um monólogo dramático cantado que está carregado de comentários de cunho social. Nele, Chico se utiliza da perspectiva da população marginal para abordar diferentes valores, necessidades e conceitos de sofrimento. O arranjo é marcadamente popular; o samba corresponde à voz do texto, que é a de uma mãe que mora em uma favela. Ela expõe seus valores mais importantes e suas limitações cantando louvores a seu filho para um ouvinte implícito (“seu moço”). A inocente mãe parece desconhecer que seu filho é um delinqüente que rouba para lhe trazer presentes. Ela se mostra mais preocupada com a ambição dele de ser um homem bem sucedido – “...ele um dia me disse / que chegava lá...” – e não compreende quando ele finalmente “chega”, com seu corpo fotografado em uma reportagem policial de um jornal:

*Chega estampado, manchete, retrato
com venda nos olhos, legenda e iniciais
eu não entendo essa gente, seu moço
fazendo alvoroço demais
o guri no mato, acho que tá rindo
acho que tá lindo de papo pro ar
desde o começo eu não disse seu moço
Ele disse que chegava lá...
olha aí, é o meu guri (CD 46)*

Existe uma forte ironia na ingenuidade da mãe; suas palavras revelam uma interação afetiva com seu filho e uma cooperação com o ouvinte implícito (provavelmente um repórter de classe média), mas, em sua expressão de admiração, ela, sem se dar conta, denuncia as adversidades da vida em uma favela e expõe as limitações de suas próprias perspectivas. “O meu guri” ilustra a habilidade de Chico de assumir a figura de outras pessoas (ou *personae*), especialmente a feminina, e de investigar profundamente a mentalidade de membros desfavorecidos da sociedade brasileira por meio da criação de situações dramáticas em forma de verso.

5.5 O diálogo literário

Se nos monólogos dramáticos cantados, como “Cálice” e “O meu guri”, Chico cria vozes poéticas baseadas em contextos específicos da realidade brasileira, em outras canções pode-se notar o compositor assumindo a voz de eminentes poetas luso-brasileiros. Em *Uma literatura nos trópicos*, Silviano Santiago observa a forte influência da poesia de João Cabral nos anos de formação da carreira de Chico.⁶ Em “Construção” sente-se, com efeito, algo da sensibilidade arquitetônica de Cabral. Em outras ocasiões, as letras do músico refletem temas e imagens que são centrais na poética do mestre pernambucano. Em “Baioque”, por

exemplo, Chico usa imagens de lâminas, aridez e movimento fluvial: “...O meu canto / Punhalada / Não conhece o perdão / Quando eu rio // Quando rio / Rio seco / Como é seco o sertão / Meu sorriso / É uma fenda / Escavada no chão / Quando eu choro // Quando choro / É uma enchente / Surpreendendo o verão...” (D 37). Chico enriquece sua própria exposição músico-poética de um tema nordestino valendo-se deste estilo associável ao do maior poeta do nordeste. A voz lírica é a de uma jovem que luta para sobreviver no nordeste problemático – tendo que enfrentar a seca, a inundação, condições precárias de trabalho, subdesenvolvimento, etc. – e que clama pelo direito de se banhar “no sol de Ipanema / Cinema e televisão”. Este confronto entre o meio rural e o urbano é também realizado musicalmente. A interpretação efetua o que o título propõe, ou seja, baião misturado com rock. A primeira parte da canção é executada com acompanhamento (sanfona, triângulo) e ritmos típicos, e a segunda parte marca a passagem para o rock eletrônico. Esta mudança corresponde, na canção, ao desejo do falante de ouvir uma música mais revivente. Até mesmo este gesto musical remete a Cabral, como em “Fazer o seco, fazer o úmido”:

*A gente de uma capital entre mangues
gente de pavio e alma encharcada,
se acolhe sob uma música tão resseca
que vai ao timbre de punhal, navalha,
talvez o metal sem húmus dessa música,
ácido e elétrico, pedernal de isqueiro,
lhe dê uma chispa capaz de tocar fogo
na molhada alma pavio, molhada mesmo...*

Enquanto “Baioque” é um exemplo indireto ou geral de afinidade estilística com um poeta influente, os textos das canções “Flor da idade”, “Até o fim” e “Fantasia” têm conexões diretas e específicas com predecessores literários. A primeira faz parte de

Gota d'água e foi publicada como um poema independente.⁷ A letra é baseada em um poema modernista de Carlos Drummond de Andrade. A parte final da canção – “Carlos amava Dora que amava Lea que amava Lia que amava Paulo que amava Juca que amava Dora que amava... que amava toda a quadrilha” – é um tributo ao poema de Drummond intitulado “Quadrilha”: “...João amava Teresa que amava Raimundo / que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili...” (*Alguma poesia*, 1930). Além disso, esta alusão é coerente com a estrutura dramática, pois é cantada na peça em um momento em que as complicações amorosas são evidenciadas.

O texto da canção “Até o fim”, por sua vez, parece ter sido escrito a partir do “Poema de sete faces” de Drummond:

*Quando nasci um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! Ser gauche na vida...*
(*Alguma Poesia*, 1930)

*Quando nasci veio um anjo safado
O chato dum querubim
E decretou que eu ‘tava predestinado
a ser errado assim... (CD 42)*

De novo, a referência literária é relevante às intenções da letra, um auto-retrato humorístico de desajuste social estético.

Outro bom exemplo de diálogo literário no repertório de Chico é a primeira parte de “Fantasia”, a qual lança uma hipótese baseada no famoso poema de Fernando Pessoa “Autopsicografia”:

*E se de repente
A gente não sentisse
A dor que a gente finge
E sente*

Se, de repente
A gente distraísse
O ferro do suplício
Ao som de uma canção
Então eu te convidaria
Pra uma fantasia
Do meu violão... (CD 45)

Tal intertextualidade é uma das muitas características das canções de Chico Buarque que transcendem os parâmetros tradicionais da música popular.

5.6 Dupla visão, dupla audição

Há que salientar também o engenho com que Chico estrutura e apresenta certas canções. “Corrente” e “As vitrines” são composições que revelam novamente seu poder de produzir distorções calculadas dentro da organização textual. As duas obras estão baseadas na duplicidade, em um tipo de intertextualidade onde as relações entre diferentes versões do mesmo texto são altamente significativas. Elas demonstram também que o registro escrito de uma letra pode ser a chave para a apreciação de uma música como um todo.

“Corrente” é uma cadeia de dezesseis frases simples cantadas de três maneiras. Os significados e ênfases da primeira versão são alterados quando a letra é repetida, primeiro em virtude de modificações na relação das palavras com a melodia e depois pela enunciação invertida do texto. A força da letra não se encontra no campo imagético ou na sutileza de idéia propriamente, mas na metáfora sugerida no título e no jogo formal que descobre um outro dizer. Em uma nota contida no encarte do LP, o autor dá uma pista para o usuário (leitor ou ouvinte) lidar com a ambigüidade do texto, referindo-se especificamente a leituras alternativas:

(N. do A.: nesta corrente, os versos são elos que podem ser dispostos livremente, conforme as preferências do usuário; observe-se, por exemplo, que uma mesma corrente tanto pode ser lida para a frente quanto para trás.)

*Eu hoje fiz um samba bem pra frente
Dizendo realmente o que é que eu acho
Eu acho que o meu samba é uma corrente
E coerentemente assino embaixo* 5
*Hoje é preciso refletir um pouco
E ver que o samba está tomando jeito
Só mesmo embriagado ou muito louco
Pra contestar e pra botar defeito
Precisa ser muito sincero e claro*
Pra confessar que andei sambando errado 10
*Talvez precise até tomar na cara
Pra ver que o samba está bem melhorado
Tem mais é que ser bem cara de tacho
Não ver a multidão sambar contente
Isso me deixa triste e cabisbaixo
Por isso eu fiz um samba bem pra frente
[repete versos 2-15, depois 15-2] (CD 42)*

A frase “bem pra frente” (linhas 1, 16) sublinha a direção dianteira da audição / leitura, mas tem também um significado político. A primeira vez que se ouvem as palavras, elas parecem ser uma palinódia. O compositor / cantor aparentemente manifesta uma *mea culpa* por sua reconhecida crítica à situação brasileira, oferecendo “um samba bem pra frente” que adota a frase “este é um país que vai pra frente”, a qual serviu de slogan para o “milagre econômico” brasileiro. Os versos 7-8 parecem dizer que somente um embriagado ou um drogado poderia encontrar alguma falha no sistema. A primeira parte da música termina com o verso explicativo 16 (“por isso”). A segunda parte repete a melodia mas

começa já no segundo verso; isto faz com que “dizendo” modifique “acho” (v.3) ao invés de “fiz” (v.1), como acontece primeiramente, enfatizando tanto a forma / mensagem da canção quanto a continuidade do trabalho do compositor na mesma (“o” ao invés de “um”). A segunda parte da canção não mais termina com “pra frente” mas com “triste e cabisbaixo”, uma mudança significativa de atitude.

Na terceira parte da música (v. 2-15), surgem duas vozes sobrepostas, uma reproduzindo a segunda parte e outra cantando os mesmos versos em ordem invertida, conforme sugere a nota do autor. Os resultados desta inversão não podem ser superestimados. Inicialmente, a voz lírica propõe que não perceber condições favoráveis deve-se às suas próprias deficiências, mas quando os versos são invertidos sua postura crítica é justificada. Mais adiante, nos versos 9-10, por exemplo, aparece o desejo do personagem de ser “sincero e claro” para confessar seus erros; no sentido inverso (v.11-10), tal confissão emergiria somente de um esforço incomum. Da mesma forma, os versos 9-8 propõem a necessidade de sinceridade e clareza para encontrar falhas e contestar (por implicação, os princípios do sistema), e não para confessar os erros, como antes. No fim das contas, a circularidade da corrente de elos-versos é melancólica (“triste e cabisbaixo”) e irônica. A canção salienta “pra frente” não para exprimir um otimismo oficial mas para instituir um questionamento verbo-sintático do sistema. A apreciação de “Corrente” como uma canção de estrutura variável, acompanhada de um texto que convida o leitor a participar, revela a habilidade de Chico em manipular a significação com a utilização de meios formais.

“Corrente” comprova a constante preocupação com os problemas sociais na poesia da canção deste artista. Os interesses dele em “As vitrines” são a postura do intérprete, a funcionalidade das imagens e, juntamente com o registro escrito, a poesia em si mesma. Esta música é cantada como se fosse uma açucarada balada amorosa. No entanto, as mensagens emotivas estão

subordinadas a uma perspectiva singular. A voz lírica é a de um poeta observador cujos gestos de afetividade para com o objeto de sua atenção passam despercebidos; as imagens de reflexos, espelhos e mostruários enformam o ponto de vista lírico.

.....
*Os letrados a te colorir
Embaraçam a minha visão
Eu te vi suspirar de aflição
E sair da sessão frouxa de rir*

*Já te vejo brincando, gostando de ser
Tua sombra a se multiplicar
Nos teus olhos também posso ver
As vitrines te vendo passar*

*Na galeria
Cada clarão
É como um dia depois de outro dia
Abrindo um salão
Passas em exposição
Passas sem ver teu vigia
Catando a poesia
Que entornas no chão (CD 46)*

As imagens citadas têm uma ligação importante com o encarte (contendo as letras) e com a arte / diagramação do mesmo. As intenções da composição vão além de sua gravação; é preciso ouvir a canção também na sua relação com a arte gráfica e com a transcrição da letra. Na parte superior de um dos lados da capa interior, bem ao centro, aparece o título do álbum *ALMANA-QUE* refletido em um espelho, estando, assim, escrito de trás para frente. Abaixo do título aparece o desenho de um par de olhos que nos encaram de maneira fixa e penetrante. Imediatamente

abaixo, a letra de “As vitrines” aparece impressa quatro vezes em uma quadratura aparentemente simétrica. A letra que aparece no canto superior esquerdo é uma transcrição fiel da canção como ela é cantada. Presume-se que as outras três transcrições sejam reflexos – a do lado direito estando de trás para frente, a do canto inferior esquerdo estando de cabeça para baixo, e a do canto inferior direito estando de trás para frente e de cabeça para baixo – uma versão gráfica do verso no qual a voz lírica diz ver as vitrines refletirem o objeto de sua afetividade nos olhos dela. Mas se invertermos a capa para ler o canto inferior direito (agora no canto superior esquerdo), veremos que existe um outro texto, semelhante à letra da canção quanto à forma e à semântica, porém com algumas modificações essenciais. A primeira estrofe deste texto reproduz o texto original da canção como que para confirmar a identidade entre os dois, mas o restante do texto “oculto” difere significativamente. Nele, existem alusões ao truque gráfico: “Ler os letreiros aí troco... errar a sisuda fora de eixos... Bem postos meus versos antolhos... És chupeta virgem avessa”. O poema de cabeça para baixo representa a alegria poética pura do compositor: “Na alegria / a cara do clã / um doutor rindo me cedia poesia / um absalão rindo”. Depois de ler o poema em forma de livro do encarte, a letra cantada de “As vitrines” toma outro significado. “Já te vejo brincando, gostando de ser” é, em si mesmo, uma indicação intertextual. “Passas sem ver teu vigia / catando a poesia / que entornas no chão”, em uma nota mais séria, vem a ser endereçada àqueles que ignoram o poema impresso ou não percebem os gestos do poeta-intérprete. Assim, “As vitrines” é entendido de uma forma mais completa como um reflexo de uma exploração poética que une as esferas da canção e da escrita. A apresentação dupla de “As vitrines” mostra a profundidade do conhecimento de poesia de Chico, tanto como literatura de performance quanto como manifestação escrita. A relação mútua entre o poema escrito e o texto cantado está mais desenvolvida em “As vitrines” do que em “Corrente”, mas ambas

composições mostram como a originalidade estrutural é característica pronunciada na poesia da canção dele. “As vitrines” e “Corrente” são exemplos decisivos que demonstram por que a composição de Chico Buarque pode ser medida tanto em termos musicais quanto literários.

Notas

¹ Mário Chamie citado por Sant’Anna, p. 125. Um outro poeta práxis afirma: “Pedro Pedreiro” e, mais tarde, “Construção”, para citar, apenas, duas composições de um mesmo autor... apresentam indícios, conscientes ou não, de influência praxista”. Armando Freitas Filho, “Poesia vira-gula viva”, in *Anos 70 Literatura* (Rio de Janeiro: Europa, 1980), p. 92.

² Entrevista de Chico Buarque a Judith Patarra, para a revista *Status*, 1973; documentada por Meneses, p. 148. As reticências na transcrição da passagem indicam pausas deliberadas e não omissões.

³ Ver a discussão de José Miguel Wisnik, “Onde não há pecado nem perdão”, in *Almanaque cadernos de literatura e ensaio* 6 (1978), 13.

⁴ Meneses, p. 123. José Miguel Wisnik, “O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez”, in *Anos 70 Música popular* (Rio de Janeiro: Europa, 1980), p. 9.

⁵ Chico Buarque e Paulo Pontes, prefácio a *Gota d’água*, 7ª ed. (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978), pp. xvii-xix. A atriz principal da peça, Bibi Ferreira, gravou passagens faladas e cantadas importantes, D 72.

⁶ Silviano Santiago, *Uma literatura nos trópicos* (São Paulo: Perspectiva, 1978), p. 163.

⁷ D 40. *Gota d’água*, pp. 62, 148, 162. O texto da canção como poema em *Livro de cabeceira da mulher*, Thereza Cesário Alvim, org. (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975), p. 3.

CAPÍTULO 6

OUTROS MUNDOS E OUTRAS PALAVRAS DE CAETANO VELOSO

Soy un niño y soy sociólogo
Sicólogo filósofo matemático
Místico bailarino escritor dentista
Poeta y etc. etc. etc. ...

A inventividade poética é uma constante na obra de Caetano Veloso nos anos 70 e no início dos 80, no que se refere tanto ao conceito quanto à prática de composição. Seu repertório demonstra inestimáveis efeitos literários que merecem destaque. O significado extramusical deste artista é evidente em publicações em prosa e poesia, as quais têm ligações com seus trabalhos de literatura de performance. Muitas das canções não convencionais de Caetano têm raízes na história literária, mantendo e expandindo um diálogo literário, iniciado nos anos 60, com figuras eminentes da poesia luso-brasileira. Por um lado, Caetano interpreta textos ou fragmentos de poetas não-conformistas de diferentes séculos. Por outro, ele é um criador que incorpora, em suas próprias canções, conceitos poéticos desses mesmos autores e de autores de vanguarda que os poetas concretos traduziram. Grande parte de seus textos musicais pode ser tratada como poesia lírica mais convencional, o que confirma mais ainda a desenvoltura literária do compositor.¹ O presente capítulo se centralizará na inovação textual e no conteúdo literário para mostrar a profundidade e o desenvolvimento da arte músico-poética de Caetano Veloso desde o período pós-Tropicália até os dias de hoje.

6.1 Um cenário literário para a canção contemporânea

Nos anos 70, Caetano aproveitou-se de diversos textos poéticos de diferentes épocas para recriá-los musicalmente. Estas apropriações demonstram uma relação com diversos projetos literários, os quais estão refletidos em composições musicais. A consciência literária de Caetano engloba tanto a poética contemporânea quanto o passado distante. Ele estabelece uma conexão direta com a herança literária colonial de seu estado natal, a Bahia, ao criar uma versão de “Triste Bahia”, soneto de Gregório de Matos sobre a usurpação de Salvador, no século XVII, pela especulação comercial. Caetano acrescenta informações modernas ao soneto: “A gravação de ‘Triste Bahia’ faz-se em inventário e mosaico, onde o poema musicado sofre a intervenção de canções folclóricas da Bahia, ruídos eletrônicos, vozes superpostas, sons de berimbau e guitarras elétricas, situando na triste e primitiva Bahia a explosão industrial do Brasil moderno”.² A recriação do soneto depende da justaposição do texto literário e de diversos signos acústicos.

O significado da conexão Gregório-Caetano vai além desta apropriação. Em sua edição das obras completas de Gregório de Matos, James Amado cita Caetano como um continuador do poeta barroco. Em *O lúdico e as projeções no mundo barroco*, Affonso Ávila conclui seu capítulo sobre a poética barroca, “O poeta é um jogador”, com uma confirmação do comentário feito por James Amado:

Desempenhando na sociedade de consumo papel contestador e jogalesco semelhante ao do seu antepassado seiscentista no “gran teatro del mundo” barroco, o *artista jogador*, o artista síntese de nossos dias também sobe ao palco dos modernos auditórios de massa, exibindo sua arte e exibindo-se a si mesmo sob a roupagem de poeta, cantor e clown no grande *happening* de um mundo de angústias e desajustes. E razão

não faltou ao editor mais recente de Gregório de Matos, quando pareceu ver na música jovem e inconformada de *Caetano Veloso* a ascendência remota mais vivificada do Boca do Inferno, ambos falando a mesma linguagem tropical e desmistificadora, poetas e baianos, jograis de viola ou guitarra, jogadores ambos, retomando o de hoje o mesmo dado com que o outro, há 300 anos, apostou e aparentemente perdeu – mas só aparentemente – no mesmo jogo do revés que é o jogo de toda arte.³

Já Augusto de Campos (p. 342) cita a gravação de “Triste Bahia” (1972) como sendo o reconhecimento por parte do próprio Caetano da homenagem feita por James Amado. Em um texto crítico posterior escrito em forma de poema, “Arte final para Gregório”, o poeta concreto destaca o verso musical popular de Gregório e coloca o texto da canção “Jóia” como epígrafe às suas observações críticas. Neste texto há repetidas alusões à importância de Caetano para um entendimento contemporâneo do legado poético de Gregório de Matos. Além disso, “Arte final” fala da identificação de Gregório com sua viola e cita “Viola meu bem”, canção anônima de tradição baiana que Caetano incluiu em seu LP *Araçá azul* (1972). Neste disco, a ligação com Gregório remete a uma outra composição, “Sugar Cane Fields Forever”, a qual está musical e textualmente relacionada à interpretação de “Triste Bahia”.⁴

Existem vários outros momentos literários em *Araçá azul*. Risério classificou este trabalho como “uma homenagem implícita” aos poetas concretos, a Oswald de Andrade e ao mais experimental de todos os poetas brasileiros do século XIX, Joaquim de Sousa Andrade, o Sousândrade, que introduziu à literatura nacional a justaposição crítica de diversos elementos e fragmentos. O tributo a Sousândrade (e a seus editores modernos) se faz de forma mais explícita. Caetano transforma em música um verso de “O Inferno de Wall Street”, re-editado por Augusto e Haroldo

de Campos em *Revisão de Sousândrade*: “gil engendra em gil rouxinol”. A versão de Caetano também homenageia Gil: o título da canção é “Gil misterioso” e o trecho poético cita seu nome, com o qual a gravação da canção termina. O arranjo vocal é madrigalesco; diferentes fraseologias do verso em diferentes registros vocais se alternam e se repetem. O verso de Sousândrade parece estar despido e isolado no encarte do disco, mas na gravação a variação faz com que o verso alcance grande eficácia; as oscilações entre as linhas graves e agudas e as diferenciações sutis na enunciação acentuam a estrutura sonora do verso. O tratamento musical dado por Caetano a este fragmento literário contrasta acentuadamente com a prática de se escrever melodias para poemas inteiros.

Em seu disco seguinte, Caetano confirma sua forte ligação com Oswald de Andrade. Ele transforma o poema “Escapulário”, que abre *Pau-Brasil*, em um samba moderno: “No Pão de Açúcar / De cada dia / Dai-nos Senhor / A Poesia / De Cada Dia” [maiúsculas originais]. A letra da canção “Jóia”, por sua vez, realiza um dos propósitos do primeiro volume de versos de Oswald, ou seja, o contraste irônico do urbano moderno com o primitivo nativo:

*beira de mar beira de mar
beira de mar é na América do Sul
um selvagem levanta o braço
abre a mão e tira um caju
um momento de grande amor
de grande amor*

*copacabana copacabana
louca total e completamente louca
a menina muito contente
toca a coca cola na boca
um momento de puro amor
de puro amor (D 160)*

Outros projetos emergem a partir da contínua associação de Caetano com os poetas concretos. Ele gravou “Elegia” (CD 167, musicalização de Péricles Cavalcanti), tradução de Augusto de Campos do poema de John Donne (1572-1631), “Elegie: Going to Bed”. *VIVA VAIA Poesia 1949-1979*, de Augusto, por sua vez, contém uma gravação de dois poemas com música de Caetano: “dias dias” e “O pulsar”. No primeiro, a mixagem das vozes foi feita de acordo com o caráter policromático do texto original. Os efeitos gráficos do poema “O pulsar” também ecoam na atmosfera musical altamente sugestiva criada por Caetano.

6.2 Da página para o palco: o compositor como escritor

As publicações de Caetano em prosa e poesia nos anos 70 manifestam uma sensibilidade literária geral que é encontrada nas suas letras e que ilumina caminhos específicos do autor em suas composições musicais. As atitudes e técnicas essenciais do fazer musical de Caetano, refletidas em suas produções escritas, incluem a alusão, a paródia, o ludismo e a experimentação estrutural. As inclinações literárias e a postura jocosa que enformam *Araçá azul* e outros trabalhos estão expressas em uma de suas cartas de Londres: “Quero é brincar de prosa, poesia e proesia... Eu quero a proesia. Eu quero as galáxias do poeta heraldo de los campos. Quem não comunica dá a dica. Eu quero a proesia”.⁵ Aqui, Caetano cita o projeto literário de Haroldo de Campos chamado *Galáxias* e reproduz uma frase que os poetas concretos utilizavam para enfatizar a idéia de que a renovação literária deveria ser encontrada na arte não orientada para a mensagem.

O uso da alusão por Caetano em outros poemas é paródico, especialmente com relação a autores românticos famosos. Em um longo auto-retrato sem título publicado no jornal *udigrude Flor do mal*, Caetano faz uma referência distorcida à “Canção do exílio” – “...mesmo do lado de fora: não permita deus que eu

morra...” – e faz uma inversão de uma linha do poema de Álvares de Azevedo “Se eu morresse amanhã”: “...minha falta ninguém sentiria...”. A apropriação de textos de predecessores, por sua vez, é sugerida através de uma citação direta do “Manifesto antropófago” depois dos dois pontos dentro da citação: “...não quero o reino dos céus: só me interessa o que não é meu”. Ademais, em *Navilouca*, revista de poesia e arte gráfica, Caetano faz uma série de alusões indicativas do contínuo diálogo com o legado literário.

Em outros poemas publicados, observam-se conceitos de fusão e representação visual que serão detectados em canções subsequentes. O trecho citado acima publicado em *Navilouca* começa com um poema que expressa uma sensibilidade romântica dentro de uma estrutura de vanguarda:

sais eram (espelho) maresias
eram olhe (pés, mãos) onde *anda*
nada
do
ainda *soam* *doem*
no meu coração de poeta romântico
antigo amor
(sempre o mar e aquilo que o mar espelha)
as palavras

A mais fundamental de todas as fusões na arte de Caetano – a expressão poética e o ato de cantar – é explorada em um outro poema sem título com elementos gráficos importantes. O texto aparece três vezes, como propõe a sétima linha, e é acompanhado de três fotografias triangulares do autor.

ar
o ar
continuar
antes do sopro
cantar
cantar e o momento
a uma só vez, três, nós
e sofro o sim do silêncio
desde o a do canto até o z da voz.

O poema evoca o cantar verdadeiro, relacionando-o ao texto escrito com referência aos caracteres tipográficos. A letra “a” é a primeira do texto em “ar”, que denota o ar que produz o som através das cordas vocais. A letra “z” é a última do texto e completa o som de “voz”. Este tratamento simbólico da produção vocal é sintomático da textura poética da música de Caetano.

Por outro lado, o potencial poético da canção é uma das muitas questões levantadas em duas declarações escritas por Caetano quando do lançamento simultâneo dos LPs *Jóia* e *Qualquer coisa*: “Manifesto do Movimento Jóia” e “Manifesto do Movimento Qualquer Coisa”. A justaposição e a jocosidade são centrais nestes dois documentos aparentemente contraditórios. O título do primeiro assinala algo muito especial, enquanto o do segundo denota algo trivial. A intenção do escritor foi confundir os críticos e pregar uma peça neles, brincando com sua ânsia por descobrirem um novo movimento desde o fim do tropicalismo. Caetano é bem claro a respeito de suas intenções:

Escrevi um manifesto do Movimento Jóia e um manifesto do Movimento Qualquer Coisa, que é uma *piada sobre movimentos* – e é uma atitude bem qualquer coisa porque não há movimento, nem necessidade de movimentos e no entanto fala-se nisso. *As pessoas demonstram necessidade de que haja*

*movimento, uma linha, então eu faço como uma brincadeira pra mexer com essa coisa e aí eu escrevi os dois manifestos.*⁶

O “Manifesto do Movimento Jóia” é, ao estilo dos manifestos de *avant-garde*, mais um texto poético do que um programa para projetos estéticos. Ele tem como prioridade a “inspiração”; baseia-se num paradoxo redundante acerca do *esforço* e na imagem de uma música feita para combater aqueles que têm uma visão temporal limitada:

respeito contrito à idéia de inspiração... inspiração quer dizer: todo esforço em direção a esforço nenhum, nenhum esforço em direção a todo esforço em direção a esforço nenhum... em direção ao todo... inspiração quer dizer: estar cuidadosamente entregue ao projeto de uma música posta contra aqueles que falam em termos da década e esquecem o minuto e o milênio... o sexo dos anjos e não fazemos por menos.

Existem vários vínculos temáticos entre os dois manifestos. O “Manifesto do Movimento Qualquer Coisa” contém dezesseis itens com argumentos que supostamente sintetizam um outro ideal estético. O item IV cria uma imagem de conflito com a frase final do outro texto: “soltar os demônios contra o sexo dos anjos”. O número XI, por sua vez, joga com a idéia de temporalidade: “a década e a eternidade, o século e o momento, o minuto e a história”. O paradoxo baseado no esforço que aparece no outro manifesto é demonstrado literalmente no lúdico número XVII: “qualquer coisa é radicalmente contra os radicalismos e paradoxalmente, considera ridículo tal paradoxo. Ridiculamente não vê nenhum paradoxo nisso, decididamente a favor do advérbio de modo”.

Em sua grande parte, os propósitos poéticos provocativos dos dois pseudomanifestos têm pouco a ver com as gravações. Há

um ponto, entretanto, que se reflete no conteúdo destes e de outros LPs de Caetano: “V – a subliteratura, a subliteratura e a superliteratura, e até mesmo a literatura”. De fato, Caetano frequentemente se utiliza de fontes literárias evidentes. O processo de composição usado em “Jóia” e a versão do “Escapulário”, particularmente, são derivados da literatura de Oswald de Andrade. Os dois manifestos em si mesmos – com sua dependência do humor, da fragmentação e da linguagem paradoxal – revivem o espírito vanguardista dos manifestos modernistas de Oswald no contexto da música popular e da crítica contemporânea.

Estes dois manifestos são únicos na obra de Caetano. Apesar de eles não terem propósitos sérios, no sentido de formular um movimento musical, eles refletem, assim como outras publicações do autor, a importância de conceitos literários em suas músicas. Estes manifestos apontam, em particular, para impulsos vanguardistas em várias composições de Caetano. Publicar manifestos é próprio dos grupos e da mentalidade vanguardistas, e Caetano não é exceção; o aparente caos em suas declarações lembra o dadaísmo e é, portanto, coerente com a preocupação demonstrada pelo poeta-compositor com a inovação e revitalização da arte musical. A prosa e a poesia desenvolvidas por Caetano demonstram ser ele um escritor de talento e representam pontos específicos no encontro da literatura com a música popular.

6.3 Conceitos da poesia concreta na música popular

Várias composições de Caetano dos anos 70 têm conexões diretas com a poesia concreta. No disco experimental *Araçá azul*, vemos dois exemplos: “De palavra em palavra” e “Júlia/Moreno”. O primeiro é expressamente “inspirado por e dedicado a Augusto de Campos” (CD 159). Não é propriamente uma canção, já que não tem melodia nem acompanhamento musical. Assim como “Acrílico”, trata-se de um poema com características

específicas destinadas à gravação. A forma peculiar com que o texto é escrito é estabelecida no encarte. Não é nenhuma coincidência o fato de *Araçá azul* ser o primeiro LP de Caetano acompanhado de tal artefato escrito; este e outros textos para performance são também poemas gráficos.

som
mar
amarelanil
maré
 anilina
amaranilanilinalinarama
som
mar
 silêncio
não
som

“De palavra em palavra” pode ter sido especificamente inspirado pelo poema concreto de Augusto de Campos mostrado abaixo. Os dois poemas são semelhantes quanto à tensão verbal entre “som” e “silêncio”, à técnica de emparelhamento e ao arranjo visual.

com	can	
som	tem	
con	ten	tam
tem	são	bem
	tom	sem
	bem	som

O que diferencia um texto do outro é a combinação lexical que forma a parte central do poema de Caetano. Além disso, há em “De palavra em palavra” uma paisagem terra-céu-mar, criada com o uso direto do “mar” e a fusão verbo-cromática do “amarelo” (isto é, o sol) ao “anil” (o céu). A idéia de cor é reforçada com a palavra “anilina”, aditivo usado na feitura de tintura e corantes. A noção de orla marítima é ampliada em “maré” e na conglomeração lexical que divide o texto, o qual contém “amaralina”, nome de uma praia de Salvador. Outros constituintes dessa corrente lexical são a já combinatória “amarelanil”, “anilina” e “amar”, que indica indiretamente uma emotividade subjacente. Existe uma simetria calculada nesta seqüência central, um perfeito palíndromo. Este arranjo sugere o fluxo das águas e coincide com a dualidade básica do texto.

A brevidade de “De palavra em palavra” (duração 1:17) revela diferentes sutilezas. A enunciação inicial de “som” e “mar” é feita de forma prolongada, evocando imensidão. “Mar” é produzido de tal forma onomatopaica que se ouve o “som” do “mar”. As três palavras seguintes são pronunciadas com acentos rítmicos por vozes superpostas, implicando na fusão verbal conforme sua entoação específica. A montagem central é pronunciada duas vezes, como se fosse lida primeiramente do início ao fim e depois de trás para frente. Ela quase parece um cântico, como no ritual de uma religião oriental; é inevitável perceber-se, aqui, uma associação com “hare Krishna Krishna rama”, cuja última palavra aparece no texto de Caetano. Depois disso, “amarelanil-maré-anilina” é repetido; esta divergência com relação ao texto escrito propicia uma maior simetria. “Som” e “mar” são produzidos por vozes superpostas na segunda parte, intensificando o som do oceano criado anteriormente. Um coro de vozes dissonantes grita “silêncio”, produzindo um surpreendente efeito antitético. A gravação termina com “não / som” pronunciado de forma rápida e suave, para contrastar com a duração da enunciação no início do poema. “De palavra em palavra” é um poema gráfico bem

produzido que serve como roteiro para uma vocalização complementar. Caetano alcança a fusão verbivocovisual proposta pelos poetas concretos.

O segundo texto de *Araçá azul* que tem associações diretas com a poesia concreta é “Júlia/Moreno”. Esta é, sim, uma canção com melodia e acompanhamento harmônico. Ela mostra afinidades evidentes com a canção tropicalista “Batmacumba”. O texto se apresenta sob a forma visual de quase-triângulos, e a melodia diminui ou se expande sobre uma base harmônica repetitiva, conforme a disposição gráfica do texto.

*uma talvez júlia
uma talvez júlia não
uma talvez júlia não tem
uma talvez júlia não tem nada
uma talvez júlia não tem nada a ver
uma talvez júlia não tem nada a ver com isso
uma júlia
um quiçá moreno nem
um quiçá moreno nem vai
um quiçá moreno nem vai querer
um quiçá moreno nem vai querer saber
um quiçá moreno nem vai querer saber qual era
um moreno*

“Batmacumba” é cultural e verbalmente sincrética e eminentemente não-discursiva, uma série crescente de anacolutos. “Júlia/Moreno” dá a ilusão de discursividade. É derivada de uma experiência pessoal do autor: a escolha de um nome para seu primeiro filho. Esta “intromissão” biográfica não interfere no efeito estético, o qual pode ser definido como uma frustração de expectativa. Em cada parte da canção, a letra parece mover-se de encontro a uma explicação; cada linha dá mais informações em

uma sucessão de palavras que, na terceira linha, já formam uma sentença gramatical. Existe um suspense retórico para o ouvinte (leitor), suspense este que nunca é abrandado. As sentenças formam uma idéia completa ao fim das partes musicais, porém permanecem enigmáticas. Nenhuma explicação está por vir. O par “talvez / quiçá”, usado no texto para modificar os principais referentes, ou seja, “júlia/moreno”, sugerem o caráter dúbio do próprio discurso. A letra é discursiva no sentido de que ela forma uma unidade sintática correta mas, ao mesmo tempo, é não-discursiva no sentido de que não consegue transmitir um conteúdo semântico contextualizado.

Algumas canções de *Jóia* também demonstram a influência que a poesia concreta exerceu sobre Caetano. Há um notável parentesco com o clássico poema concreto “branco” de Haroldo de Campos em “Lua lua lua”:

*lua lua lua lua
por um momento
meu canto contigo compactua
e mesmo o vento
canta-se compacto no tempo
estanca*

*branca branca branca branca
a minha a nossa voz a-tua
sendo silêncio
meu canto não tem nada a ver
com a lua (CD 160)*

Deixando de lado a comparação, vale a pena examinar diversos efeitos poéticos no texto de Caetano. Em um nível, ele usa a “lua” dentro de padrões românticos para sugerir união e uma situação amorosa, a qual é desfeita nas últimas duas linhas num gesto anti-romântico. O mais notável é o texto propriamente dito,

assim como as relações internas entre as palavras. O vocábulo “lua” é um reflexo cromático de “branca”, que representa a ausência de cor da mesma forma que o silêncio é a ausência de som. Com efeito, ocorre um silêncio na execução depois da palavra “estanca”. Aparecem noções de redução e cooperação no neologismo “compactua”, que mistura “compatua” com “pactua” e também serve para efeito de rima. Esta palavra nova [ausente do velho Aurélio] é associada, por meio de rima, a um enunciado ambíguo que aparece na terceira parte, “a-tua”. Isto pode ser interpretado como “a tua”, nominalização do adjetivo possessivo para dizer “a tua voz”, ou, então, como “atua”, forma verbal para completar “nossa voz”. No primeiro caso, as relações pessoais refletem as relações lexicais; temos uma combinação: primeira pessoa mais segunda pessoa dá plural da primeira pessoa. No segundo caso, temos a ação das vozes representando o silêncio, ação que intensifica uma antítese que já existe com a presença de “voz”.

“Asa” também tem afinidades com a poesia concreta. A canção é estruturada em torno da repetição da palavra “pássaro”, sustentada por uma pulsação rítmica incessante e inalterável (o som de uma baqueta batendo em bloco de madeira). Desta forma, “Asa” está associada a poemas concretos que são formados por uma única unidade lexical, e.g. “terra” de Décio Pignatari ou “forma” de José Lino Grünewald.

Pássaro um
Pássaro pairando um
Pássaro momento um
Pássaro ar
Pássaro ímpar
Parou pousar
Parou repousar

Pássaro som
Pássaro parado um
Pássaro silêncio um
Pássaro ir
Pássaro ritmo
Passar voou
Passar avoou
Pássaro par (D 160)

Outras características concretistas deste texto são a estrutura semidiscursiva e a acentuada interação de valores semânticos e fonéticos. A única parte da canção em que participam duas vozes é nas linhas “ir... ri-tmo”, onde a duplicação vocal coincide com o espelho fonético. Aqui, a noção de movimento é enfatizada, porém a organização global desta peça está no desenvolvimento paralelo de movimento e fixidez. Esta última está contida na repetição de “pássaro”, na regularidade da percussão e em alguns verbos como “pousar”. A noção de movimento está representada no desenrolar temporal da execução e nos verbos que denotam movimento, e.g. “voou”. Esta dupla estrutura é demonstrada explicitamente com a palavra “par”, que aparece duas vezes e que também sugere “parar”, já que a canção realmente está no final. É claro que estas canções que têm conexões visíveis com a poesia concreta só são plenamente realizadas na dimensão acústica.

Caetano faz uma alusão ao seu contato com os poetas concretos na canção “Sampa”, um retrospecto sobre seu relacionamento com a cidade de São Paulo: “...é que quando eu cheguei por aqui eu nada entendi / da dura poesia concreta de tuas esquinas... Eu vejo surgir teus poetas de campos e espaços...” (D 166). A produção de uma série de canções com fortes afinidades concretistas evidencia toda a inventividade poética que comporta o repertório de Caetano Veloso.

6.4 “Outras palavras” na poesia da canção

Ao contrário da concisão das músicas “concretistas”, a canção de Caetano “Outras palavras” exhibe uma profusão digna da poética barroca. Assim como “Acrílico”, este trabalho mostra que o impacto do relacionamento de Caetano com os poetas concretos vai além das informações a respeito de Oswald de Andrade e da própria poesia concreta. “Outras palavras” assume uma postura vanguardista do tipo representado pela inventividade verbal de James Joyce. O texto de Caetano é um extenso poema que fala da própria linguagem. A voz lírica pode ser identificada como a do próprio compositor, com toda sua fascinação pelo jogo de palavras e pela auto-análise textual. “Outras palavras” celebra a palavra, o Logos, na canção. As atitudes básicas que compõem o texto são as de que a própria arte verbal pode ser uma alegria, uma felicidade, e que as “outras palavras” da poesia podem superar angústias emocionais. Imagens de felicidade e de desejo realizado por meio de palavras estão claramente presentes na primeira estrofe:

*Nada dessa cica de palavra triste em mim na boca
Travo trava mãe e papai alma buena dicha loca
Neca desse sono de nunca jamais nem never more
Sim dizer que sim pra Cilú pra Dedé prá Dadi e Dó
Crista do desejo o destino deslinda-se em belezas:
Outras palavras (CD 168)*

Neste hibridismo lingüístico, podemos notar a alternância de expressões sintáticas e não-sintáticas que percorre todo o texto. A idéia do apoio e da conexão de elementos diferentes é evidente em “travo trava”: a primeira palavra está ligada ao gosto ruim da “cica” e, em combinação com a segunda, dá a idéia de suporte, de travamento ou ligação, de encontro. Caetano se utiliza do

motivo consagrado por Edgar Allan Poe para se expressar contra padrões estéticos estagnados ou restritivos; o verso que termina com “never more” está subordinado a “neca”, palavra coloquial que indica negação e que está relacionada de forma paralela à primeira palavra, “nada”.

A alegria das palavras torna-se aparente na proliferação de imagens otimistas da segunda estrofe, a qual contém uma referência à canção “Quero essa mulher assim mesmo” (CD 159), feita em 1972 e que expressa uma poética de rebeldia e expressão incontida:

*Tudo seu azul tudo céu tudo azul e furtacor
Tudo meu amor tudo mel tudo amor e ouro e sol
Na televisão na palavra no átimo no chão
Quero essa mulher solamente pra mim mas muito mais
Rima pra que faz tanto mas tudo dor amor e gozo:
Outras palavras*

A terceira estrofe é introduzida por uma série de ditongos nasais em uma imagem hiperbólica de intensidade emocional. A infelicidade originada das relações amorosas é compensada pela recorrência (implícita) às palavras:

*Nem vem que não tem vem que tem coração tamanho trem
Como na palavra palavra a palavra estou em mim
E fora de mim quando você parece que não dá
Você diz que diz em silêncio o que eu não desejo ouvir
Tem me feito muito infeliz mas agora minha filha:
Outras palavras*

Aqui o segundo verso é a imagem central do poema. O cantor indica que sua identidade, ou a plenitude do seu ser, reside na sua relação com a palavra. Se considerarmos “como” em

sua forma verbal, deduziremos que as palavras servem de alimento para o cantor. Se tomarmos “como” em sua função comparativa, a voz lírica contém-se em si mesma, assim como a palavra “palavra” contém a palavra-objeto “palavra”. Em uma outra possibilidade, ou seja, tomando “a” como “há”, ao nível acústico, observamos uma tautologia pertinente à própria preocupação do cantor: na palavra “palavra” existe uma palavra. Com relação a todos estes conceitos, reproduzimos abaixo uma anedota que impressionou o autor:

...tem uma história que o Augusto de Campos me contou, de um poeta famoso que foi procurado por um pintor amigo seu que dizia: “eu tenho idéias lindas, geniais, eu tenho uma vontade louca de fazer poesia, mas eu nunca consigo fazer um poema. O que há?”. Então o poeta respondeu: “poemas não se fazem com idéias mas com palavras”. O Décio Pignatari pôs uma adivinha num livro que diz assim: qual a flor que está ausente de todos os buquês, sem exceção? E mais tarde ele responde: a palavra *flor*.⁷

Na letra de “Outras palavras”, Caetano faz das palavras objetos ao invés de idéias, dando à palavra “palavra” substância e preeminência. Como a palavra “flor” em um buquê, ele coloca a palavra “palavra” em um verso. Ainda assim, o compositor não deixa de lado as figuras musicais que ele admira. Na quarta estrofe, ele se refere a João Gilberto, Gilberto Gil, Jorge Ben e Chico Buarque, ao mesmo tempo em que chama a atenção para seu próprio estilo barroco, ornamental, expansivo e formalmente lúdico:

*Quase João Gil Ben muito bem mas barroco como eu
Cérebro máquina palavras sentidos corações
Hiperestesia Buarque voilà tu sais de cor*

*Tinjo-me romântico mas sou vadio computador
Só que sofri tanto que grita porém daqui pra frente:
Outras palavras*

A última estrofe é a única onde a palavra “palavra” não aparece. Ao invés disso, o compositor realiza uma série de invenções e combinações lexicais. O autor realmente cria “outras palavras”. No meio destas associações, existe uma fusão erótica de elementos opostos, como “guerrapaz” e “homenina”. O resultado é a produção de um espaço poético de felicidade:

*Parafins gatins alphaluz sexonhei la guerrapaz
Ouraxé palávoras driz oké cris expacial
Projeitinho imanso ciuortevida vidavid
Lambetelho frútuero o orgasmaravalha-me Logun
Homenina nel parais de felicidadania:
Outras palavras*

O último verso remata a noção de felicidade por meio da linguagem aludindo a *Alice no país das maravilhas*. Esta alusão não é nenhuma coincidência. Caetano afirmou que “Outras palavras” tem como base as traduções para o português de obras de Lewis Carroll, notadamente “Jaguadarte”, versão de Augusto de Campos do “Jabberwocky”. Acrescentou: “‘Outras palavras’ também é fruto de antigas leituras das traduções paulistas de *Finnegan’s Wake* de Joyce... mas também de recente conversa que tive com Haroldo de Campos” (CD 168). Estes comentários de Caetano confirmam a relevância de sua associação com os poetas concretos, cujas traduções são importantes projetos de renovação literária. Entretanto, é a letra de “Outras palavras” que ilustra de forma mais clara a criatividade poética que opera na composição de Caetano nos anos 70 e início dos anos 80.

6.5 “Uns e outros”: imagens do *eu* e do mundo

As canções “Peter Gast” e “Uns” são bons exemplos da continuidade do empenho poético no repertório de Caetano em sua fase madura. A primeira é uma composição lírica contemplativa que focaliza o eu através da música; a última se utiliza da repetição músico-poética para refletir acerca da amplidão da experiência humana. Em “Peter Gast”, Caetano presta homenagem a um compositor erudito alemão do século XIX, amigo do filósofo Friedrich Nietzsche. Porém, o texto é mais um auto-retrato de um músico-poeta do que uma homenagem ao obscuro Gast propriamente. A letra de Caetano lembra Fernando Pessoa (ele-mesmo) na contemplação e definição de um eu poético que hesita entre dois pólos contrários, “homem comum-poeta” e “dor-prazer” na primeira estrofe.

*Sou um homem comum
Qualquer um
Enganado entre a dor
E o prazer
Hei de viver e morrer
Como um homem comum
Mas o meu coração de poeta
Projeta-me em tal solidão
Que às vezes assisto
A guerras e festas imensas
Sei voar e tenho as fibras tensas
E sou um (CD 170)*

O “um” que aparece no final estabelece uma conexão com “Uns”, que tem uma perspectiva universal em contraste com a perspectiva individual de “Peter Gast”. Dentro do texto desta canção, “um” pode sugerir a integridade artística (vs. integridade total) do eu, mas “um” ressoa “comum” e “qualquer”, contribuindo

para o contraste fundamental com a visão lírica. Musicalmente, existe um contraste similar e complementar na alternância entre totalidades maiores e menores. No início da segunda estrofe, noções de ser comum vêm à tona por meio de um conceito simples: “Ninguém é comum / E eu sou ninguém”. A tensão que reside no eu poético está também presente no oxímoro adotado para caracterizar a música especial que ele ouve: “...a música silenciosa de Peter Gast”. A admiração metafórica pelo compositor erudito está inextricavelmente ligada à própria arte musical do cantor: “Mesmo aqui no samba-canção do meu rock ‘n’ roll”. Estas linhas são cantadas como uma oitava cromática descendente que quebra a regularidade melódica e harmônica da segunda parte musical. Este traço melódico faz com que o verso se sobressaia e confirma a impressão de que o conceito do eu é fundamental para a composição. Além do mais, os dois versos contribuem para o desenvolvimento do contraste, já que eles se referem a um estilo musical que não está presente em “Peter Gast”. Esta justaposição de modos musicais é concretizada verbalmente. Ao final da canção, a primeira linha (melódica e poética) – “Sou um homem comum” – é repetida. Toda a modéstia desta afirmação é posta em dúvida após a execução das estrofes, que revelam um ser artisticamente sensível e perceptivo.

Se por um lado “Peter Gast” explora especificamente a experiência músico-poética, por outro “Uns” se apresenta como uma vasta metáfora de variedade e contraste dentro da experiência humana nos níveis material, emocional, moral e espiritual. A letra gira em torno da reiteração de “uns” em séries seqüenciais com alterações de rima em cada verso. Na primeira série o poeta desafia a pobreza das rimas em “ão”: “Uns vão / Uns tão / Uns dão / Uns não / Uns hão de”. Aqui, a mobilidade e a generosidade, entre outras considerações, são classificadas como parte das atividades do homem. As duas séries seguintes têm conotações que incluem o trabalho braçal vs. a intensidade intelectual e emocional: “Uns pés / Uns mãos / Uns cabeça / Uns

só coração // Uns amam / Uns andam / Uns avançam / Uns também”. Noções de ganhos materiais de diferentes níveis são centrais na série seguinte: “Uns cem / Uns sem / Uns vêm / Uns têm / Uns nada têm”. Aqui, a estrutura musical coopera com a estrutura lírica. A proximidade de cada referente em cada série é aumentada em virtude da execução sem pausas; puxados pela melodia, os elementos fluem juntos em cada série. Existe uma diferenciação semântica natural, mas a forma da melodia e as rimas sugerem uniformidade dentro da diversidade. A melodia é uma sucessão de quartas descendentes; os elementos de cada série são enunciados em intervalos idênticos mas a diferentes alturas de tons. Sob o ponto de vista do significado, observamos distinções entre atividades e atitudes múltiplas que são unidas por um denominador comum. As afirmações mais extensas aparecem no final da música, com alterações melódicas: “Uns mal uns bem / Uns nada além / Nunca estão todos”.

A segunda parte musical é idêntica e a essência da letra – o amplo espectro de opinião e experiência – permanece inalterada: “Uns bichos / Uns deuses / Uns azuis / Uns quase iguais... Uns meus / Uns teus / Uns ateus / Uns filhos de Deus”. A conclusão, entretanto, oferece um binário sim-não que reduz tudo que foi apresentado: “Uns dizem fim / Uns dizem sim / E não há outros”. Sem propor julgamento de espécie alguma, a construção poética da canção se constitui de uma corrente de rimas, cuja pulsação constante – “uns” – se refere à extensão das atividades humanas. Existe uma certa simplicidade em cada um dos “uns”, mas no final da canção eles se tornam complexos, formando uma ampla imagem de multiplicidade.

Tanto “Uns” quanto “Peter Gast” exploram, sob perspectivas diferentes, a existência mediante uma linguagem melodicamente carregada. Estas canções são exemplos de uma modalidade músico-poética de reflexão filosófica que complementa a experiência aventureira de “Outras palavras” e de outras canções com características concretistas. A poesia da canção de

Caetano penetra no âmago da experiência humana e, mais notavelmente, no âmago da palavra cantada. Mais de uma década após Augusto de Campos ter declarado Caetano o principal poeta de sua geração, cada vez mais evidências substanciais vêm comprovar tal afirmação.

Notas

¹ Por “uma poesia lírica mais convencional” deve-se entender textos estruturados como um discurso poético com ênfase nas imagens, idéias ou emotividade (temas centrais do amor, da morte e da divindade) e no desenvolvimento do *mood*, ou da atitude, do eu lírico (falante, intérprete ou voz). Um estudo mais completo e abrangente sobre a poesia da canção de Caetano requereria uma análise extensa das composições cujos textos se apresentam nestes termos. Canções com temas existenciais, com tonalidades metafísicas, com caráter profético ou religioso, e com dimensões cósmicas ou esotéricas incluem “Janelas abertas n° 2” (D 16), “Drama” (D 17), “Cajuína” (CD 167), “Gente” (CD 164), “Ele me deu um beijo na boca” (CD 169), “Genesis” (CD 169), “Terra” (D 166), “Um índio” (CD 164) e “Oração ao tempo” (CD 167). As distinções entre os textos de canção colocados sob a rubrica de “invenção poética” ou a de “poesia lírica”, naturalmente, nem sempre podem ser traçadas tão claramente.

² Heloísa Buarque, pp. 66-67, discutindo D 157.

³ Affonso Ávila, *O lúdico e as projeções no mundo barroco* (São Paulo: Perspectiva, 1971), p. 100.

⁴ Augusto de Campos, “Arte final para Gregório”, in *Bahia invenção: anti-antologia da poesia baiana* (Salvador, 1974). Sobre *Araçá azul* (CD 159) ver Antônio Risério, “O nome mais belo do medo”, *MGSL* 8:360 (21 de julho de 1973), pp. 114-15.

⁵ Caetano Veloso, *Alegria alegria*, pp. 79-80, originalmente em *O Pasquim*, 1º dezembro de 1970. As outras cinco citações desta seção são deste livro.

⁶ Caetano e Luiz Carlos Maciel em *Interview* (São Paulo) #15 (31 de

agosto de 1975), pp. 1-2. A revista *Veja* anunciou os supostos movimentos, caindo na armadilha.

⁷ Caetano Veloso em entrevista com Charles Peixoto e Bernardo Vilhena para *O Dia*, 14 de junho de 1981. A referência é a Mallarmé.

CAPÍTULO 7

VARIEDADES DA EXPERIÊNCIA MÚSICO- POÉTICA NOS ANOS 70

A poeticidade entre os compositores contemporâneos foi um fenômeno cada vez mais difundido. Na obra musical de artistas como Gilberto Gil, Tom Zé, Belchior, Marcus Vinícius, Zé Ramalho, Walter Franco e outros, vários aspectos são pertinentes de um ponto de vista literário. Observa-se em determinada produção destes cancionistas um lirismo filosófico com preocupações espirituais, existenciais e epistemológicas. Nas canções de Tom Zé, Belchior, Marcus Vinícius e Walter Franco pode-se detectar um discurso artístico crítico acerca de questões éticas, de comportamento e estética. Estes quatro músicos são representantes de um tipo de experimentalismo baseado na exploração formal da linguagem. São criadas também situações literárias específicas através de alusões, adaptações e/ou empréstimos de textos literários, notadamente por parte de Belchior. Vários compositores dos anos 70 elaboraram com eficácia símbolos, metáforas e imagens abstratas nas suas letras.

7.1 Gilberto Gil: canções de natureza poética

*Tudo que eu sei, aprendi / Olhando o mundo dali /Do patamar da
canção... / Tudo que eu canto é a fé... /É o que há de criar mais beleza*

Após o movimento da Tropicália, os temas espirituais assumiram lugar de destaque na poesia da canção de Gilberto Gil. Suas letras revelam uma preocupação constante com a fé, o misticismo, a auto-iluminação e a natureza da criação artística. A música de Gil veicula uma estética eubiótica (a arte de bem viver).

Alguns títulos indicativos disto são: “Balada do lado sem luz”, “Se eu quiser falar com Deus”, “Esotérico” e “Andar com fé”. O poeta-compositor adota amiúde uma postura catequizadora, criando *personae* que oferecem introspecções religiosas. Suas revelações são expressas em textos que tendem para a estrutura retórica, para a metaforização e para o simbolismo filosófico.

O melhor exemplo de orientação espiritual na música-poesia de Gil é “Oriente” (1972). O título abre uma dupla perspectiva, conotando tanto o Oriente quanto orientação. Daí a voz lírica cantar no modo imperativo, exortando os ouvintes a refletirem sobre a filosofia oriental (especificamente o budismo). A própria música sugere tanto elementos orientais quanto espirituais: a introdução instrumental é uma adaptação de uma *raga*, e um interlúdio, como um cântico, é executado entre duas interpretações do texto:

*Se oriente, rapaz,
Pela constelação do Cruzeiro do Sul.
Se oriente, rapaz,
Pela constatação de que a aranha duvida o que tece
Vê se não esquece,
Pela simples razão
De que tudo merece consideração.
Considera, rapaz,
A possibilidade de ir pro Japão,
Num cargueiro do Lóide lavando o porão,
Pela curiosidade de ver onde o sol se esconde,
Vê se compreende,
Pela simples razão de que tudo depende
De determinação.
Determine, rapaz,
Onde vai ser seu curso de pós-graduação.
Se oriente, rapaz,
Pela rotação da Terra em torno do sol.
Sorridente, rapaz,
Pela continuidade do sonho de Adão. (CD 80)*

Estas imagens e alusões operam tanto num nível pragmático quanto num nível abstrato, cósmico. O texto procura retratar um estilo de vida governado pela curiosidade e pela procura da libertação espiritual. A possibilidade de ir para o Japão (centro de práticas budistas) no porão de um navio cargueiro é apresentada como um modo alternativo de educação; este tipo de educação é colocado em contraste com a educação escolar tradicional, mencionado em um verso subsequente (“curso de pós-graduação”). O Cruzeiro do Sul no segundo verso aparece como um símbolo para estabelecer um contexto brasileiro, mas a constelação funciona também como um signo de alcance universal, pela alusão à navegação juntamente com a idéia de dimensão galáctica do penúltimo verso. Esta conexão realiza-se formalmente também: a semelhança de “sol” e “sul” faz com que estes dois componentes se sobressaíam em um texto no qual a maioria dos elementos são unidos pelas rimas em “-ão”. Existem outras implicações na frase “curso de pós-graduação”, que também pode sugerir o que está além da vida, ou a morte, em oposição à idéia da continuidade da vida contida na alusão a Adão. A aranha implica no questionamento do trabalho individual assíduo. Esta imagem é uma indicação das atitudes filosóficas que compõem a letra; a afirmação animista de dúvida por parte da aranha no trabalho de tecer sua teia é como um *koan* (charada alógica usada pelos mestres budistas). Como um todo, “Oriente” reflete uma dualidade material-espiritual fundamental e sustenta uma constante tensão verbal.

Em “Copo vazio”, Gil explora conceitos de verdade, baralhando noções de plenitude e ausência com categorias emotivas. O refrão é uma pregação, utilizando um chavão da filosofia ocidental: “É sempre bom lembrar / Que um copo vazio / Está cheio de ar” (D 39). Porém, a exposição vai além do aspecto epistemológico estrito chegando a um conceito mais global (meio *ying / yang*) do eu no universo:

*Que o ar no copo / Ocupa o lugar do vinho
Que o vinho ocupa o lugar da dor
Que a dor ocupa a metade da verdade
A verdadeira natureza interior
Uma metade cheia / Uma metade vazia
Uma metade tristeza / Uma metade alegria
A magia da verdade inteira...*

De novo, a construção lírica é principalmente conceitual. Esta meditação musical abrange um processo retórico de substituição metafórica que leva à revelação de uma vontade espiritual. Dentro deste mesmo estilo, Gil utiliza silogismos em “Então vale a pena” para focalizar a preocupação com a morte: “Se a morte faz parte da vida / E se vale a pena viver / Então vale a pena morrer...” (CD 144). A calma com que o compositor trata da mortalidade nesta canção ocorre em muitas outras. Na canção “Lugar comum”, por exemplo, existe uma visão filosófica acerca do ciclo vida-morte, simbolizado pelo mar, onde o autor redimensiona o significado do lugar comum:

*Beira do mar
Lugar comum
Começo do caminhar
Pra beira de outro lugar*

*Beira do mar
Todo mar é um
Começo do caminhar
Pra dentro do fundo azul... (D 81)*

O medo da morte é também um dos temas da canção carnavalesca de Gil, “Está na cara, está na cura” (1974), na qual a alegria do carnaval é um pretexto para o jogo poético de palavras com significado psicofilosófico em termos de satisfação pessoal. A música apresenta um “segredo” através do jogo verbal:

*Está na cara, você não vê
Que a caretice está no medo,
Você não vê.
Está na cara, você não vê
Que o medo está na medula,
Você não vê.
Está na cara, você não vê
Que o segredo está na cura,
Está na cara,
Está na cura desse medo.
Quem tem cara tem medo,
Quem tem medo tem cura.
Essa história de medo é caretice pura.
Vou brincar, que ainda é cedo,
Que o brinquedo está na cara
Está na cara, está na cara
Que o segredo está na cura do medo. (CD 83)*

As relações fono-semânticas entre palavras e frases estão intimamente ligadas à construção do significado. Sob o ponto de vista retórico, a frase central “está na cara” se opõe a “você não vê”, chamando a atenção para o texto como uma explicação acerca de um tema importante. Além disso, esta frase central dá a idéia de dimensão corporal, ao mesmo tempo em que se opõe a “está na cura”, que sugere uma solução para um problema físico e mental. “Cara” está também presente em “caretice”, que por sua vez evoca o adjetivo “careta”. “Careta” pode denotar até “pessoa mascarada” em festividades populares e pode sugerir “medo de careta”, o qual se relaciona com o semantema de medo. A palavra “medo” está, de um ponto de vista puramente fonético, contida em “medula”, palavra usada em associação com medo. A importância de tal jogo de palavras é explicitada na segunda estrofe: “Que o brinquedo está na cara”. José Miguel Wisnik interpreta a canção de Gil em termos freudianos, os quais

acionam a preocupação temática da mortalidade e revelam o segredo da canção:

O segredo da brincadeira é a nossa divisão e o medo dela: o fato de que o nosso corpo tem duas caras, *la cara y el culo*, como diz o poeta mexicano Octavio Paz. A cara da nossa “alma”, que encarna o princípio da realidade, e a cara escondida do nosso “corpo”, o princípio do prazer... A cara que quer fechar os olhos ao corpo cria a doença do seu medo, que é a *caretice* (a recusa do prazer, a rigidez da medula amedrontada). A música/poesia carnavalesca faz uma reviravolta e propõe a reversão da cara em cura... No poema de Gil há dois termos escondidos, que dão *medo*. Um é o *culo*, a palavra-chave do brinquedo... O outro é a morte, que é o vazio que se abre no intervalo entre uma cara e outra...¹

A composição, portanto, se opera em dois níveis relacionados. Ela é uma canção carnavalesca na qual os ouvintes são encorajados a deixarem de lado a timidez e a discrição e a participarem das festividades populares, ou seja, do carnaval, que está refletido no aspecto lúdico da construção lingüística. Ela é também uma canção analítica que propõe, com de símbolos corporais, um caminho para a realização pessoal. O contexto carnavalesco serve como quadro de referência para tratar da liberação pessoal.

Gil representa configurações do equilíbrio psíquico e espiritual de várias formas. Em diversas composições ele incorpora a dualidade jungiana de *animus-anima*, isto é, o conjunto de características masculinas e femininas arquetípicas que, juntamente com outros arquétipos, formam o inconsciente e afetam o comportamento. Em “Fé menino”, por exemplo, a palavra “fé” se junta a um vocativo masculino no título para formar uma paronomásia para o feminino. O paralelismo existente no texto cria uma reflexão formal da idéia central de equilíbrio entre traços masculinos e

femininos: “...Bela menina minha sina / Cada vez mais / Belo menino meu destino...” A letra de “Pai e mãe” retrata a projeção da sensibilidade feminina (proteção, ternura, consolo, afeto) na figura do pai; o relacionamento pai-filho, por sua vez, é retratado como um emblema de autenticidade do contato interpessoal: “...Eu passei muito tempo / Aprendendo a beijar / Outros homens, como beijo meu pai” (D 82). É em “SuperHomem (A canção)” que a ênfase na cooperação dos lados masculino e feminino do eu se faz de modo mais explícito. As alusões contidas no título – às histórias em quadrinhos e ao filme *Superman* – são irônicas, pois a letra contesta a força como essência da realidade masculina. A verdadeira superioridade – psíquica, a união espiritual de *anima* e *animus* – é revestida de uma dimensão divina e histórica:

*Um dia
Vivi a ilusão
De que ser homem bastaria
Que o mundo masculino
Tudo me daria
Do que eu quisesse ter.*

*Que nada!...
Minha porção mulher
Que até então se resguardara,
É a porção melhor
Que trago em mim agora,
E que me faz viver.*

*Quem dera!
Pudesse todo homem compreender,
Oh, mãe, quem dera,
Ser o verão o apogeu
Da primavera
E só por ela ser.*

*Quem sabe
O super-homem venha
Nos restituir a glória,
Mudando, como um deus,
O curso da história
Por causa da mulher. (CD 86)*

Esta fascinação poética com a auto-integração andrógina pode ser relacionada com a mitologia clássica, porém o que mais conta é o resultado filosófico final da superação dos contrários e não a origem mitológica.

Gil também já usou do contraste e da fusão de gênero, no sentido gramatical, para metaforizar sua própria produção. A idéia de auto-regeneração artística é fundamental em seu elepê *Refazenda* (1975), para o qual o compositor oferece uma definição binominal:

*Refazenda, de refazer sendo / senda, trilho / trilha,
caminho / caminhar, estrada / dar em nada feito / feita,
refeita a fé... Refazenda é tudo que eu quiser viver
fazendar, andar de ré.²*

O neologismo *refazenda* une a idéia de uma nova fazenda com um sentido de renovação baseado numa forma latina do gerúndio. A canção “Refazenda” configura um espaço poético de encontro espiritual e rejuvenescimento. Este espaço é simbolizado pelo cultivo de frutas, o qual acrescenta um elemento telúrico e ecológico à visão de harmonia universal (homem, flora, fauna). O interlocutor ideal da voz lírica é um abacateiro com quem a participação vital e o despertar espiritual – sugeridos pela imagem de leveza atmosférica – são alcançados. A idéia de harmonia é reforçada na estrutura fonética do texto com a presença constante de oclusivas (/p,t,b,d/).

*Abacateiro,
Acataremos teu ato,
Nós também somos do mato
como o pato e o leão...
Abacateiro,
Serás meu parceiro solitário
Neste itinerário
Da leveza pelo ar.
Abacateiro,
Saiba que na refazenda
Tu me ensina a fazer renda
Que eu te ensino a namorar.
Refazendo tudo
Refazenda toda
Guariroba... (CD 82)*

Risério observa a maneira coerente com que os elementos místicos e artisticamente didáticos da canção funcionam:

...ainda pela via mística. Aquele abacateiro de *Refazenda...* é uma percepção estética tributária da imagem da Árvore da Vida. Misticismo e ecologia aqui se casam. O entendimento íntimo da natureza, do ritmo da vida vegetal, faz com que esta apareça então como uma espécie de ensinamento visível e silencioso pelo qual a vida humana deveria se orientar.³

Os gestos lírico-místicos permanecem no disco *Refavela* (1977), cujo intuito principal é relacionar a cultura afro-baiana à consciência mundial da cultura negra. Esta postura é evidente na apresentação feita por Gil – “refavela, como refazenda, um signo poético. / refavela, arte popular sob os trópicos de câncer e capricórnio... refavela, a fraqueza do poeta; o que ele revela, o que ele fala, o que ele vê.” (CD 84) – e também na composição “Aqui e agora”. Com a revitalização enigmática das categorias espaço e

tempo, esta lenta e suave canção oferece uma reflexão sobre a espiritualidade e a existência. O texto se compõe de uma série de seis quadras governada pelo refrão: “O melhor lugar do mundo é aqui e agora”. Existe uma auto-caracterização no primeiro verso (“Aqui onde indefinido”), seguida de uma proposta, na segunda estrofe, de uma categoria extra-sensorial na qual a emotividade compensa o mistério racional:

*Aqui, de onde o olho mira,
Agora que o ouvido escuta
O tempo, que a voz não fala,
Mas que o coração tributa.*

O relacionamento entre espaço e tempo é confundido por uma justaposição cromática paradoxal, a qual se relaciona com a consciência racial contida no LP: “Aqui onde a cor é clara / Agora que é tudo escuro... Sentir é questão de pele”. Mas esta perspectiva é rodeada de uma especulação sobre o ciclo vida-morte – “Morrer deve ser tão frio / Quanto na hora do parto” – e pela configuração de um tempo não-linear:

*Aqui, fora de perigo,
Agora, dentro de instantes,
Depois de tudo que eu digo
Muito embora, muito antes.*

Deste modo, a letra não propõe nada identificável, concreto. As abstrações de Gil procuram provocar meditações acerca do significado espiritual de sua construção poética.

Existem também gestos eminentemente metamusicais e metaliterários na poesia da canção de Gil. A composição “Rebento” é uma contemplação da criação artística através de símiles e metáforas. Aparece no LP *Realce* (CD 86), o qual

integra um contínuo jogo nominal baseado no prefixo *re-*: *Re-favela*, *Refazenda*, “Retiros espirituais”, *Refestança*. Em “Rebento”, esta palavra central é primeiramente usada como um substantivo abstrato, referindo-se a uma série de ocasiões ou momentos afetivos ligados por um denominador comum, o florescimento ou nascimento:

*Rebento, substantivo abstrato,
O ato, a criação, o seu momento,
Como uma estrela nova e seu barato
Que só Deus sabe lá, no firmamento.*

*Rebento, tudo que nasce é rebento,
Tudo que brota, que vinga, que medra,
Rebento raro como flor na pedra,
Rebento farto como trigo ao vento.*

Depois, o cantante lírico relaciona tais momentos a si mesmo, alterando a função gramatical da palavra “rebento”:

*Outras vezes rebento simplesmente
No presente do indicativo
Como a corrente de um cão furioso,
Como as mãos de um lavrador ativo...
Rebento, esse trovão dentro da mata
E aimensidão do som desse momento.*

No final da canção, a explosão de impulsos artísticos é expressa por uma imagem auditiva da natureza que está relacionada ao contexto imediato da canção interpretada. Aqui, a ambigüidade do demonstrativo é importante; “esse” pode se referir ao instante do “trovão” do penúltimo verso, mas o uso coloquial de “esse” em vez de “este” chama a atenção para o momento presente, isto é, para a própria conclusão da canção.

Gil usa a canção como veículo para explorar conceitos de poesia. Comentando a respeito do LP que contém “Metáfora”, o compositor revela o nível teórico da canção referindo-se a ela com um título diferente: “E ‘Metapoeta’, que é a que eu gosto mais. Fala da especificidade da poesia. Fala muito dessa experiência que estou vivendo”.⁴ A voz da canção usa imperativos dirigindo-se a ouvintes imaginários e reais. Gil constrói uma apologia da abstração artística com um esclarecimento da função da linguagem figurada:

*Uma lata existe para conter algo,
Mas quando o poeta diz lata
Pode estar querendo dizer o incontível*

*Uma meta existe para ser um alvo,
Mas quando o poeta diz meta
Pode estar querendo dizer o inatingível*

*Por isso não se meta a exigir do poeta
Que determine o conteúdo em sua lata
Na lata do poeta tudo-nada cabe,
Pois ao poeta cabe fazer
Com que na lata venha caber
O incabível*

*Deixe a meta do poeta, não discuta,
Deixe a sua meta fora da disputa
Meta dentro e fora, lata absoluta
Deixe-a simplesmente metáfora (CD 88)*

“Metáfora” é uma composição particularmente ilustrativa para a avaliação da produção de Gil até 1983. Torna evidente a importância do discurso poético em sua música e ilustra a atitude didática que compõe muitos de seus trabalhos.

7.2 Tom Zé e a “poemúsica”

As canções de Antonio José Santana Martins, o Tom Zé (Ira-rá, Bahia, 1936) merecem destaque como poesia musical. Carlos Ávila criou o termo “poemúsica” para descrever a obra desse compositor.⁵ O próprio Tom Zé fala de ambições poéticas; referindo-se ao material que usa em suas composições – o folclore da Bahia e a moderna cultura de São Paulo – ele afirma: “A minha tentativa é de fazer poesia com esse material, de organizá-lo, de encontrar uma pequena sintaxe, uma pequena gramática”.⁶ Por seu turno, Augusto de Campos classificou Tom Zé como um trovador dos tempos modernos: “um trovador dedicado, nos seus melhores momentos, à difícil arte de fustigar o bom-tom e de fundir *motz el som* (palavra e som), como queriam os provençais, esses baianos do século XII”.⁷ Tom Zé retribuiu com sua admiração pelos poetas concretos, incluindo em seus LPs trabalhos de Augusto. Os discos do músico baiano contêm experimentações em decomposição verbal, sátiras músico-poéticas e canções sérias carregadas de metáforas.

A letra de “Sabor de burrice” demonstra a capacidade lingüística de Tom Zé e sua predileção pela zombaria de sentido crítico. O compositor se mofa da gramática tradicional acadêmica e do pedantismo, salientando sua posição com a palavra “gramaticadora”, que acertadamente rima com “defensora”:

*veja que beleza / em diversas cores...
em vários sabores / a burrice está na mesa
ensinada nas escolas / universidades
e principalmente / nas academias
de louros e letras / ela está presente...
conferindo rimas / com fiel constância
tu trazes em guarda / toda a concordância
gramaticadora / da língua portuguesa
eterna defensora*

Na canção “Dor e dor”, composta e arranjada com chavões das baladas românticas, ouvimos uma paródia da pieguice. Gemidos e suspiros fazem parte de uma interpretação artificialmente emocionada. A letra contém ênfases e comparações absurdas: “...me deixou / a dor a dor a dor / mas te espero porque / o verde dos teus olhos / é mais longo que o braço da floresta... e o brilho do teu riso é mais / quente que o sol do meio dia e faz ... porque o grito dos teus olhos é mais e mais e mais...” (CD 178). Em outra parte, Tom Zé parodia o entusiasmo com o desenvolvimento industrial no Brasil, critica estereótipos da cultura industrial e desafia a complacência da ideologia desenvolvimentista. A contribuição de Tom Zé para o histórico LP *Tropicália ou panis et circensis*, a canção “Made in Brazil”, oferece uma visão sarcástica do desenvolvimento econômico e industrial. A pronúncia abrasileirada do refrão em inglês – / ‘me-di ĩ bra-’ziu/ – dá um efeito especial à canção, cujo tom de escárnio é fundamental na interpretação.

Em “Sândalo”, o compositor acusa aqueles que sacrificam a beleza natural em nome do progresso ou por lucro pessoal; utiliza o sândalo e o machado como símiles numa interpretação marcada por um sarcasmo mordaz:

*Parecido sempre / com o machado / que fere o sândalo
E ainda quer sair perfumado / Faça suas orações
Uma vez por dia / Depois mande a consciência
Junto com os lençóis para a lavanderia* (CD 178)

O uso da palavra “orações” indica hipocrisia ou conflito entre os valores religiosos e sociais. Esta distorção verbal é o aspecto central de uma canção semelhante, “Sr. Cidadão”. Esta composição é interpretada como uma súplica que apresenta uma série de perguntas provocativas sobre os valores sociais e a qualidade de vida nos tempos modernos:

*Sr. Cidadão / Me diga por que...
Na briga eterna do teu mundo
Tem que ferir ou ser ferido...
eu quero saber / com quantos quilos de medo
se faz uma tradição...
Com quantas mortes na alma
Se faz a seriedade... (CD 178)*

O enfoque dado ao aspecto urbano nesta canção é fortalecido com a inclusão da declaração do poema “cidade-city-cité” de Augusto de Campos. Trata-se da primeira gravação de um poema concreto a circular no mercado comercial. Este é um exemplo vivo da discografia como veículo para a poesia contemporânea. Um outro poema visual de Augusto, “olho por olho”, aparece no interior da capa do LP de 1973 de Tom Zé. A faixa que serve de título para o disco, inclusive, ecoa o título do poema de Augusto: “Todos os olhos” (CD 179). O poeta concreto participa da redação de uma outra faixa do LP, a experimental “Cademar”. Fraturas verbais – “Cadê mar / ia que não vem... Cadê ma / ria que não vem” – combinam com a execução desarticulada de uma música eletrônica simulada.

Pode-se observar na produção de Tom Zé outras repercussões de poesia concreta. Suas letras exibem ordenação espacial das palavras, vários tipos de exploração silábica e um esforço por romper com a semântica para ressaltar os valores sonoros da linguagem. Na conclusão de “Lá vem a onda”, por exemplo, o significado está subordinado à estrutura sonora, que se constrói com a concentração do fonema /s/ em torno do grupo de vogais orais: “Sussa sussinha sussê /sassarica sossegado / Oi eu, sou seu, só seu”. Em “Menina, amanhã de manhã” (CD 178), existe uma desarticulação gradual das palavras na última parte da canção, que fala sobre felicidade iminente. A frase “é cheia de” é repetida antes de cada palavra:

... Menina a felicidade

é cheia de pano peno sino sono
ano eno ino ono
an en in on
a e i o

Ao lado das músicas experimentais e satíricas, Tom Zé escreveu algumas de tipo contemplativo. A melhor delas é, sem dúvida, “O riso e a faca” (CD 179), composta com notável economia:

Quero / ser o riso / e o dente
Quero / ser o dente / e a faca
Quero / ser a faca / e o corte
Em / um só beijo / vermelho
Eu / sou a raiva / e a vacina
Procura / de pecado / e conselho
Espaço / entre a dor / e o consolo
A briga / entre a luz / e o espelho...

As canções de Tom Zé, enfim, embora não sejam tão numerosas ou conhecidas como as de Caetano Veloso ou Gilberto Gil, demonstram muita sutileza e sofisticação. Enquadram-se na classe de composições representativas da poesia da canção no Brasil contemporâneo.

7.3 Belchior: um “guitarrismo” alusivo

Meu paraíso é a palavra-paraíso lá...

Antonio Carlos Belchior Fontenelle Fernandes (1946, Sobral, Ceará) é um exemplo claro de compositor que escolheu o veículo musical para tornar sua poesia conhecida. Ele próprio se considera um “cancioneiro”, um fabricante de canções no sentido medieval. Belchior acha que a letra é o mais importante

componente de suas canções; fala da música como uma intensificação dos textos que os torna mais acessíveis e mais poderosos do que a poesia exclusivamente escrita. Para ele, o aspecto mais significativo da música popular nos anos 70 foi o seu caráter híbrido, tanto musical quanto literariamente. Levando em conta a raiz etimológica da palavra “lirismo” (< lira), Belchior aponta a arte músico-poética de sua geração como um “guitarrismo”.⁸ Ele emprega técnicas vanguardistas em sua fase inicial. De um modo geral, vale-se de alusões na construção de letras discursivas e subjetivas. O termo “alusão” deve ser entendido aqui tanto como citação direta de textos literários e musicais quanto como reformulação de versos e frases de outros autores.⁹ As canções de Belchior podem ser examinadas a partir de várias perspectivas literárias, mas o rico conhecimento literário e a viva imaginação deste compositor se manifestam mais claramente nas alusões e técnicas experimentais. Em seus LPs pode-se também observar a persistência quanto ao uso de traços gráficos relacionados com os experimentos vanguardistas.

No primeiro LP de Belchior (CD 6, 1974) quatro composições revelam a preocupação com a inovação artística e claras afinidades com a poesia concreta. O título “Mote e glosa” alude a uma forma de poesia popular, porém o texto questiona ironicamente o conceito de inovação artística com insistentes repetições de “é o novo” e “me diga qual é o novo”. O fundo musical em um estilo tradicional nordestino contribui para o contraste entre o novo e o velho, assim como a única estrofe: “passarim no ninho / (tudo envelheceu / cobra no buraco) / palavra morreu”. Na capa do disco as palavras seguem um arranjo espacial peculiar; grupos de vocábulos formam as iniciais “hn”, sugerindo “homem nordestino” e relacionando as tradições nordestinas a um questionamento geral da produção de vanguarda. Em “Cemitério” há uma equação semelhante do rural e do urbano. Esta canção é marcada pela fragmentação silábica (tanto oralmente quanto na escrita) de “mi-se-ri-cor-di-osi-ssi-ma-mente”. A representação visual

deste longo verso (de formato parecido ao de uma cadeira) se assemelha à forma dos versos finais: “tudo é interior / inté a capital / que babiloniou”. O tema da morte, sugerido pelo título, é usado para tornar obscuras as diferenças entre os contextos urbano e rural: “...a morte nos faz irmão / tu nessa cidade não sabes / tudo é sertão e cidade / tudo é cidade e sertão...”. Belchior também faz experiências com fragmentações e acumulações silábicas em “Bebelo”, um poema concreto de sua autoria, interpretado como uma declamação-toada com acompanhamento musical limitado. A primeira parte tem uma dose de ironia cética na justaposição da beleza com o discurso vazio, desnecessário: “b / be / bel / belo / É BOBAGEM / bla bla bla...”.

Já a primeira parte de uma outra canção experimental, “Máquina”, revela a decomposição não-discursiva de uma só palavra. A forma impressa desta peça se aproxima muito da interpretação vocal cortada (veja na página seguinte).

Evidentemente, Belchior dá grande importância à forma de suas letras; ele procede como um escritor na hora de transcrevê-las. Depois de 1974 não mais produz música nos moldes da poesia concreta, mas seus LPs subsequentes contêm muitos exemplos de ornamentação gráfica de textos musicais. O encarte da segunda coleção de Belchior (CD 7), por exemplo, retrata e parodia o dinheiro americano com a inscrição “In Gold We Trust” (no ouro [em vez de em Deus] acreditamos). O “título” do encarte, o qual é parecido com uma nota de dez dólares, é “LÍRICAS”, denotando as dez letras que compõem a coleção. Em outro disco posterior (CD 10) as letras escritas têm efeitos que a interpretação não reproduz. As estrofes de “Retórica sentimental” são introduzidas com “Cláusula primeira” (e assim por diante) e “§ Único”. O título e os principais versos da canção “Brasileiramente linda”, por sua vez, estão dispostos em torno dos perímetros de um hexágono e de um retângulo diagonalmente dividido por outro verso. As linhas centrais de duas outras canções são emolduradas e destacadas com letras maiúsculas. A letra de “Yê” (CD 11)

<i>e</i>	<i>maquina</i>	<i>maquina</i>
<i>me</i>	<i>maquina</i>	<i>maquina</i>
<i>e m</i>	<i>maquina</i>	<i>maquina</i>
<i>e m e a m a</i>	<i>maquina</i>	<i>maquina</i>
<i>q u i q u i</i>	<i>maquina</i>	<i>maquina</i>
<i>e n e a n a</i>	<i>maquina</i>	<i>maquina</i>
	<i>maquina</i>	<i>maquina</i>
<i>e m a a m a</i>	<i>maquina</i>	<i>maquina</i>
<i>q u i q u i</i>	<i>m a</i>	<i>m a</i>
<i>e n e a n a</i>	<i>maquina</i>	<i>maquina</i>
	<i>maquina</i>	<i>maquina</i>
<i>e m e a m a</i>	<i>maquina</i>	<i>maquina</i>
<i>q u i q u i</i>	<i>maquina</i>	<i>maquina</i>
<i>e n e a n a</i>	<i>maquina</i>	<i>maquina</i>
	<i>na na</i>	<i>na na</i>
<i>e m e a m a</i>		
<i>q u i q u i</i>		
	<i>n a</i>	
	<i>n a</i>	
	<i>n a</i>	
	<i>n a</i>	
	<i>n a</i>	
	<i>n a</i>	

é escrita com letras bifurcadas, assim como no poema de Gregório de Matos “Ao Mesmo Desembargador Belchior da Cunha Brochado”. Todos estes efeitos gráficos ocorrem dentro das estruturas específicas de versos e estrofes (às vezes numeradas). A capa / encarte, para Belchior, é um produto paralelo à realização musical cuidadosamente produzido.

Em muitas de suas canções a alusão é um recurso retórico fundamental. Seus títulos e versos estão repletos de citações e combinações de textos literários e musicais de outros autores. O título de uma das primeiras canções de sucesso de Belchior, “A

palo seco”, é emprestado de um poema de João Cabral de Melo Neto. “Divina comédia humana” (CD 9) é formado dos títulos do clássico de Dante e do ciclo romanesco de Balzac (ou do romance de William Saroyan do mesmo nome). “E que tudo mais vá para o céu” (CD 12) é uma variação do famoso verso de Roberto Carlos, “E que tudo mais vá pro inferno”. Além disso, Belchior faz referências a títulos literários dentro das próprias letras – a Faulkner, *The Sound and the Fury*, em “Coração selvagem”: “...o meu *som* e a minha *fúria*”; a George Orwell em “Clamor no deserto”: “...só falta algum tempo para 1984”; e a um poema de Carlos Drummond de Andrade em “Populus”: “...congresso do medo internacional (CD 8). A citação mais importante da poesia brasileira aparece em “Divina comédia humana”, onde o compositor incorpora versos de “Via láctea” de Olavo Bilac: “Ora diréis ouvir estrelas! Certo perdeste o senso! / E eu vos direi, no entanto, enquanto houver...”. Outro exemplo de alusão estritamente literária está em um trocadilho na canção “Retórica sentimental”, baseado no poema “Canção do exílio”: “E por falar no sabiá... o poeta Gonçalves Dias é que sabia”. Às vezes, Belchior mistura trechos poéticos de outros autores. “Bel prazer” combina elementos de “Irene” de Caetano Veloso e de “Irene no céu” de Manuel Bandeira: “Teu corpo é meu coro, oh Irene, e eu quero é ir Irene preta ao bom humor” (CD 9). O texto de “Velha roupa colorida” contém uma mistura de Edgar Allan Poe, a canção “Assum preto” (Gonzaga-Teixeira) e “Blackbird” dos Beatles: “...Como Poe poeta louco americano / eu pergunto ao passarinho / Blackbird, assum preto, o que se faz? / E *raven never raven never raven...*”. Não são raras as citações de frases literárias conhecidas mundialmente. Shakespeare é citado em “Ter ou não ter”: “...*To be or not to be* quer dizer ter ou não ter” (CD 9), verso que também faz alusão a *To Have and Have Not* de Hemingway. São também freqüentes na arte musical de Belchior as apropriações de passagens de canções anglo-americanas e brasileiras. Em “Velha roupa colorida” há citações dos Beatles e de

Bob Dylan: “...Nunca mais meu pai falou / ‘*She’s leaving home*’ / e meteu o pé na estrada / ‘*like a rolling stone*’.” Em “Como se fosse pecado” são citados versos de Jorge Ben e de Caetano Veloso: “...*take it easy my brother* Charles Anjo 45 / ‘tá qual-quer coisa, meu irmão” (CD 9). Na canção “Corpos terrestres – re-escrito dos textos bíblicos do Sir Hasirim” (CD 9) Belchior faz a adaptação de passagens bíblicas para o ritmo da discoteca e entremeia o texto de fragmentos de canções pop anglo-americanas. O compositor deforma o original acrescentando também traduções latinas de versos de canções brasileiras famosas.

A associação de Belchior, desde cedo, com a poesia concreta, sua preocupação com a representação gráfica dos textos das canções, e o destaque que ele dá ao texto em suas músicas são razões suficientes para tratar este artista como membro literário da comunidade da música popular.

7.4 Marcus Vinícius: escrevendo e reinventando a canção

*...há que re-inventar a cada instante
o labirinto do lábio, desenrolando
sempre o carretel da linguagem.*

Marco Vinício Mororó de Andrade (Recife, 1949) contribuiu notavelmente para a poesia da canção nos anos 70. Suas atividades como poeta e dramaturgo estabelecem sua desenvoltura literária, a qual é refletida e reforçada em suas canções. Ele foi um dos principais poetas do Grupo Sanhauá, que explorou a poesia neoconcreta (e a poesia práxis) e que foi precursor da chamada “poesia marginal”. Além disso, Marcus Vinícius recebeu três prêmios do SNT (Serviço Nacional de Teatro) por suas obras dramáticas.¹⁰ Estes talentos literários aparecem claramente em suas composições musicais, onde encontramos uma preocupação temática constante com a estética verbal, uma utilização bem desenvolvida de efeitos sonoros e recursos metafóricos. Sua produção inclui, ainda,

adaptações musicais de poemas de outros autores e prolongamentos de momentos importantes da literatura luso-brasileira.

A acrobática “Dédalus” é uma embolada, forma popular que se caracteriza pela combinação de palavras que parecem enrolar a língua. Nesta canção, o compositor oferece uma série de imagens entrelaçadas da linguagem oral através de versos aliterativos:

*Carretel desenrolado / No labirinto do lábio
Na boca dessa embolada / Dedo dédalus de nada...
A direção do destino / A viração do ditado
O dito pelo não dito / e o mundo sem cadeado...
Perigo sobre perigo / Tramela tranca e trancado
Na trama do trava língua... (CD 171)*

A idéia de uma linguagem labiríntica está no próprio título (“dédalo” significa também “labirinto” ou qualquer coisa complicada) e é reforçada em cada grupo de versos. A aliteração é característica principal de outras canções onde a contemplação da linguagem oral ocorre, por exemplo a incisiva “Etc. coisa e tal”. “Há uma palavra perdida parada / no céu da boca... Quem fala quem lavra o pó dessa pala, merece pouco / Palavra ‘parole’ paralisada...” (CD 172). Contudo, o ato de escrever não escapa ao letrista, como em “Brinquedo” (CD 172):

*Eu vim eu vim eu sou eu são
Eu vim brincar e de verdade
É brincando que eu planto
Nesse papel em branco e quem há de?...*

A fragmentação silábica e a variação fonética também são frequentes nas canções de Marcus Vinícius. Ainda em “Brinquedo”, a frase “manhã jus-tamente” aparece separada, dividida (na forma escrita e na interpretação) para criar com “gosto dos anjos” uma rima incomum (-ã jus / anjos).

Tais características estilísticas estão explicitadas em “Cravos”, onde a palavra *palavra* é dividida por um neologismo que combina palavras que dão a idéia de fragmentação (“estilhaço”, “estralhaçar”) e contém o morfema raiz de “estilo” (“estil-”): “...marcas das PALA / - estilhatraçalhadas – VRAS” (CD 172). O poema cantado “GRR” (CD 172) é inteiramente estruturado em torno do som consonantal /gr/; em “amargurada – madrugada” encontramos uma justaposição anagramática:

*Amargurada ma...
De ma de dru de ga...
De grau de grua grr
de grito de grão...
De gê de rê de dentes...*

Aqui, o fundo musical é convenientemente atonal, com um ritmo irregular; as características verbais e acústicas refletem mutuamente a fragmentação da composição. Podemos observar semelhante correspondência em “Sólida”, uma espécie de canção camerística de uma só nota ao estilo vanguardista. O texto é baseado nas divisões de gerúndios e na repetição da palavra “sol”, enunciada com a nota musical sol para criar uma leve, mas bem desenvolvida, paronomásia verbo-musical. A singularidade da palavra-nota “sol” é reforçada com a presença de elementos que se relacionam fono-semanticamente: “...solitário sol... vendo o sol / tando só... nada além / que / solidão” (CD 173). Neste trecho, o gerúndio “soltando” é dividido para produzir “vendo o sol” – que enfatiza um efeito visual do poema escrito – e para dar “tando” (a forma coloquial reduzida de “estando”), que com “só” salienta a nota musical e intensifica o conteúdo emotivo da solidão. Em outra música o compositor mistura valores silábicos (“sim...pim”) com efeitos musicais (*pizzicato* no violão) para reproduzir onomatopaicamente a sensação incômoda causada por uma gota: “Que este pingo cai / nos *ii* da nossa irritação”

(CD 172). Vemos, portanto, que as técnicas lingüísticas e musicais usadas por Marcus Vinícius se interpenetram para formarem composições coesas.

No nível poético, há consistência metafórica nas canções de Marcus Vinícius. Em “Santo sacrifício” ele combina referentes diversos – uma luta de box e a celebração da Santa Missa – para moldar um espaço poético no qual a positividade e a ampla consciência sócio-cultural são valorizadas: “...Calce as luvas, abra o pensamento / beije a lona e vá ao chão, também / Dura o santo sacrifício / Quinze rounds, aleluia, amém” (CD 171). A letra de “Falido transatlântico” configura inautenticidade e complacência em uma imagem de desafortunados navios: “...milhões somos na verdade... milhões de transatlânticos falidos / em pleno, em pleno mar da tranqüilidade” (CD 171). O não-reconhecimento e a obscuridade dos artistas novos e experimentais são representados na canção “Trem dos condenados” (CD 172), a qual contém o histórico caso do poeta Sousândrade:

*Tomei o trem dos condenados...
Joaquim de Sousândrade ali adiante na escuridão...
o trem... que corre sempre e sempre toda hora
Por dentro do túnel do tempo
E no subterrâneo da história...
Sem chegar a nenhuma estação de rádio
Sem fazer nenhuma parada de sucesso*

Outro aspecto importante das coleções musicais de Marcus Vinícius são suas musicalizações de poemas brasileiros e das continuações imaginativas de outros. A associação do compositor com a poesia concreta é confirmada por sua interpretação (CD 172) do poema policromático de Augusto de Campos “lygia fingers” (1953), baseado no conceito de Anton Webern de *klangfarbenmelodie*. Em outro estilo, o trabalho dramático de Marcus Vinícius sobre Gregório de Matos, *Boca do Inferno*, contém uma

versão musical do poema “A um passarinho” de Gregório, mais tarde gravado independentemente (CD 173). No fado “Cravos”, o qual homenageia a Revolução Portuguesa de 1974, o compositor usa versos líricos e épicos de Camões: “...mudam-se os tempos / mudam-se as vontades / (revelando) / As armas e os barões assinalados”. O texto de “Fábula do Capibaribe” (CD 172) reflete a visão de Marcus Vinícius acerca da emigração dos camponeses para Recife. A letra é inspirada e baseada em “O cão sem plumas” de João Cabral de Melo Neto; o título da canção é tirado da Seção III deste poema. Observa-se um diálogo intertextual com a poesia da canção em “Por falar nisso” (D 173), cuja conclusão apresenta múltiplas variantes do verso de Belchior “quero que esse canto torto feito faça corte a carne de vocês” da canção “A palo seco”. É curioso que Marcus Vinícius tenha escolhido aludir a um poeta-compositor cujas letras são tão fortemente constituídas de alusões, como são as de Belchior. A recriação de Marcus, um pouco jocosa, reflete algumas das intenções do original:

*eu quero é que esse canto:
louco feito graça toque a alma de vocês!
soco feito trava force a calma de vocês!
novo feito massa amolde o tempo de vocês!
grosso feito tapa entorne o caldo de vocês!
povo feito praça acorde a fala de vocês!*

7.5 Zé Ramalho: visões poéticas populares

– Eu tenho a palavra certa pra doutor não reclamar...

José Ramalho Neto (Brejo do Cruz, Paraíba, 1949) desenvolveu, a partir da poesia oral popular do Nordeste, um discurso músico-poético único na MPB. Seu repertório é, do ponto de vista literário, relevante sob vários aspectos. Ele é escritor além de

compositor, e existe uma relação íntima entre seus textos escritos e gravados. Muitas das letras de Zé Ramalho apresentam uma poesia oral sofisticada, contando visões proféticas e contemplações do eu. Suas canções são, amiúde, veículos para um lirismo híbrido no qual as imagens abstratas, o simbolismo fantástico e as alusões mitológicas são aspectos predominantes. Cada um desses aspectos encontra-se ligado ao próprio conceito do artista sobre a inspiração poética.

É esclarecedor o fato de o trabalho de Zé Ramalho ser derivado da cantoria, a poesia dos violeiros e cantadores. Esta relação íntima com os poetas populares sublinha a oralidade dos versos de Zé Ramalho e permite um estudo mais direto dos textos de suas canções, já que na cantoria a música rudimentar funciona apenas como suporte para a transmissão da poesia, a qual pode ser surpreendentemente elaborada e sutil. Usando as mesmas formas utilizadas por seus ancestrais, Zé Ramalho incorpora o legado da poesia folclórica a uma visão poética contemporânea que pode transcender a tradição.

A comparação da bibliografia de Zé Ramalho com sua discografia revela relações entre o publicado e o gravado, assim como a predominância do elemento profético. Seu folheto (tipo cordel) *Apocalypse* é dividido em duas partes; a primeira, “Apocalypse agalopado”, é estruturado como um martelo agalopado e a segunda, “Apocalypse à beira-mar”, como este outro gênero. A primeira parte contém uma visão de convulsões cósmicas, incorporando elementos diversos de contextos bíblicos, rurais brasileiros e internacionais. A segunda parte tem uma base mitológica clássica e celebra a força e os mistérios do mar, uma divagação comum nos desafios dos poetas populares do Nordeste. Passagens extensas das duas partes aparecem em gravações consecutivas; assim, a discografia é uma fonte para os textos do poeta:

*...O poeta inicia sua prece
Ponteando em cordas e lamentos
Escrevendo seus novos mandamentos
Na fronteira de um mundo alucinado... (CD 136)*

*Eu entendo a noite como um oceano
Que banha de sombras o mundo de sol
Aurora que luta por um arrebol
De cores vibrantes e ar soberano
Um olho que mira nunca o engano... (CD 137)*

*...A Terra girando suspensa no ar
obriga que as águas se movam também
sem obedecerem na Terra a ninguém
somente a Netuno que é mestre do mar (CD 138)*

Zé Ramalho também musicou o poema “Filhos do Câncer” do seu livro *Carne de pescoço*. Aqui, o vasto quadro de referência à lírica inclui pensadores e artistas de todas as épocas dentro de uma visão do presente; a criatividade poética é afirmada em contraste com a história intelectual e nacional (Getúlio Vargas e Lampião):

*Hoje eu quero sentir-me / Quando deitar-me nas pedras
Como um lagarto que dorme / Na incoerência das eras...
Filhos de Freud... Marx... Brecht... Bach
Filhos do Câncer... Getúlio... Carbono... Lampião
Se fosse tudo claro pensamento
Nesse momento nada se criou (CD 139)*

Os componentes apocalípticos e aquáticos reaparecem em outras canções independentes, como na profética “Eternas ondas”:

*...Que vieram como gotas em silêncio
Tão furioso
Derrubando homens entre outros animais...
Devorando árvores, pensamentos
Seguindo a linha
Do que foi escrito pelo mesmo lábio... (CD 138)*

Em muitas das canções, há alusões mitológicas e conteúdos clássicos. A imagem do cavaleiro em “Mote das amplidões” inicia uma configuração de grandes espaços físicos e mentais: “Montando no meu cavalo / Pegaso me leve além / Daquilo que me convém...” (CD 137). A canção de protesto “Filhos de Ícaro”, por sua vez, é organizada em torno de imagens de asas derretendo (CD 137). Várias faixas do disco *Força verde* (CD 138) incorporam material literário clássico, como a que serve de título – “...Condenado como Ulisses / E como Príamo...” – ou “Monte Olímpia”, onde a imaginação viva do eu poético é revelada por meio de imagens culturais variadas:

*Vou subir no monte / Num automóvel de luz
Num navio viking / No cavalo de Zorro
Na espessura de um couro esticado de tamborim
Chegando no trono de Zeus / Eu digo o que quiser...
Minerva é agora minha mãe / Mercúrio é meu primo
E tenho Hércules e Aquiles como meus irmãos...*

Em “Visões de Zé Limeira sobre o final do século XX”, um conjunto eclético de símbolos e referentes culturais é coordenado pela presença do mensageiro romano Mercúrio. Zé Ramalho homenageia um famoso poeta popular do absurdo:

*Vejo discos de metal
Pairando pelas noites do país
Minhas loucas conclusões nada dizem*

Residem nos cabelos de Sansão...
O meu velo de Mercúrio
O acetato de Mercúrio
Pelas algas de Mercúrio

Outras vezes as criações de Zé Ramalho consistem em explorações imagéticas. Suas imagens podem ser quase obscuras, como em “Jardim das Acácias”: “...Fui graveto no bico do anum / Vez em quando sou dragão na lua / Momentâneo alienígena / A formiga em viva carne crua / perecendo e naufragando no mar” (CD 136). “Frevu mulher” contempla uma dama digna de um surrealismo hermético: “É quando o tempo sacode a cabeleira / a trança toda vermelha / Um olho cego vagueia procurando por um” (CD 136). Um último exemplo do imagético como ponto central de uma letra é “Ave de prata”, onde imagens radiantes assumem um ar enigmático: “...Inventar objetos / Pela esfinge quando era mulher / Ave de prata, veneno de fogo, vagalume do mar...” (CD 137).

Se em grande parte de suas canções a imaginação e a fantasia são predominantes, em outros momentos de seu repertório nota-se uma tendência lírica mais definida em termos de um cantor expressando suas percepções do eu ou do ambiente social. Em “Chão de giz” (CD 135) uma voz instável exprime um conflito interior entre os impulsos eróticos e o desejo pela autenticidade. O título metaforiza um espaço individual privado de calor humano e compreensão: “...Espalho coisas sobre um chão de giz / Ah meros devaneios tolos a me torturar...”. O conflito do eu poético é feito mais claro com um trocadilho (“...Querida usar quem sabe uma camisa de força ou de Vênus...”), seguido de uma expressão reticente quanto à participação na sexualidade casual: “Mas não vou gozar de nós apenas um cigarro / Nem vou lhe beijar gastando assim o meu batom...”. A insatisfação com a superficialidade da situação presente dita a decisão de partida – “No mais estou indo embora” – que corresponde à conclusão da canção.

Existe um conceito todo abrangedor no universo artístico de Zé Ramalho. Sua inspiração é, em suas próprias palavras, “atávica”, isto é, uma emanção de uma vasta herança cultural. Para ele, o lirismo é a recepção e transmissão de mensagens de uma fonte arquetípica: “...o trabalho do artista de receber as mensagens do mistério da criação”. Esta noção é explorada na recitativa “Avôhai”, cuja majestosa figura central é uma combinação de “avô” e “pai”:

Oh! meu velho e invisível Avôhai

Oh! meu velho e indivisível Avôhai...

Eu tenho a palavra certa pra doutor não reclamar:

Avôhai Avôhai Avôhai (CD 135)

Este nome tem um significado simbólico claro na canção, de cuja opacidade podemos extrair uma mensagem representativa: a admiração pelos seus ancestrais permite ao cantor transcender um estado de confusão emocional e espiritual. O próprio poeta comenta sua visão: “...o momento de AVÔHAI AVÔHAI representa justamente os antepassados de cada ser humano, a raiz de cada ser humano... um arquétipo inclusive infinito”.¹¹ Esta identificação expressa com a cultura dos ancestrais é a chave para uma apreciação deste bardo moderno. A idéia de “Avôhai” é coerente com as facetas principais da poesia da canção de Zé Ramalho: a utilização de figuras greco-latinas, a modalidade profética e o gênio poético da cantoria.

7.6 Walter Franco: experiências concretas com o rock

*...meu barco / que muito / navega
no espaço do verso /no uni-verso da mente...*

Walter Franco (São Paulo, 1945) compartilha alguns dos interesses técnicos e atitudes da poesia de vanguarda, especialmente

os efeitos gráficos e acústicos. Seus temas incluem a própria linguagem, o pensamento e a natureza do conhecimento. No aspecto formal, suas canções mostram um ludismo morfo-fonêmico intensificado pela audácia de suas interpretações.

No *light rock* “Mamãe d’água” (CD 74) nota-se uma clara aplicação de conceitos da poesia concreta. O texto desta canção foi publicado em uma antologia de arte intersemiótica, *Poesia em G*.

lara

lara eu

lara eu te amo

lara eu te amo muito

lara eu te amo muito mais

lara eu te amo muito mais agora

lara eu te amo muito mas agora é tarde

lara eu te amo muito mas agora é tarde eu vou

lara eu te amo muito mas agora é tarde eu vou dormir

lara eu te amo muito mas agora é tarde eu vou

lara eu te amo muito mas agora é tarde

lara eu te amo muito mais agora

lara eu te amo muito mais

lara eu te amo muito

lara eu te amo

lara eu

lara

Durante a interpretação desta letra simétrica, é criada uma tensão com sucessivos acréscimos no endereçamento vocal, tensão esta que é aliviada com a enunciação de “dormir” no meio da canção. A mudança do valor comparativo de “mais” para a função adversativa de “mas” (linha 7) governa a atitude do texto. Esta paronomásia remete o ouvinte ao encarte para investigar o efeito; ao lê-lo ele verifica que o estilo gráfico do texto é paralelo à sua interpretação linear.

Em “Eternamente”, a correspondência entre a interpretação e o registro gráfico do texto é mais complicada. Nesta canção,

Walter Franco explora divisões morfo-sintáticas do título: “é ter na mente / ternamente / eterna mente” (CD 74). As pausas melódicas na interpretação acentuam estas divisões nesta parte principal (III) da tão repetitiva composição. Simultaneamente, vozes abafadas e pouco compreensíveis pronunciam (lembrando uma embolada de Carmen Miranda) o resto do texto como pano de fundo:

- (I) olha o bamba / do bambo / bambeiro
 olha o bamba / do bambu / bambá
 olha o bamba / do bambu / bambeiro
 olha o bamba / do bambo / bambá
- (II) existem distâncias (IV) distâncias existem
 Não existem distâncias não existem distâncias
 existem distâncias existem não existem
 não existem distâncias distâncias
 existem
- (V) o bamba / do bambo / bambeiro
 o bamba / do bambu / bambá
 o bamba / do bambu / bambeiro
 o bamba / do bambo / bambá

No encarte, a centralidade de “eternamente” etc. é estabelecida com sua colocação bem no meio do desenho da letra (de cima para baixo). A primeira e última seções (I e V) se distinguem pelo uso de “olha” na primeira. Esta palavra desvenda a problemática auricular / visual da composição, já que é preciso visualizar o registro escrito para perceber o sentido do fundo vocal distorcido. A variação fonêmica lúdica (a, á, ei, o, u) ocorre atrás da significativa fragmentação de “eternamente”. A terceira

e quarta seções colocam a distância como um assunto de poética, questionando o caráter espacial da letra impressa e sublinhando a simultaneidade das partes na interpretação. Esta composição de Walter Franco é, portanto, uma façanha verbivocovisual provocativa.

A exploração de estruturas silábicas é também fundamental em “Arte e manha”. O próprio título já é revelador: a habilidade e inteligência artísticas são conotadas numa paronomásia para “artimanha”. A técnica central de composição aparece explícita: “tá na moi- / ta o tartamudeio / *arte e manha* da mos- / ca mosca solta / *no meio das sílabas-* / ta um osso...” (CD 74). A retenção na pronúncia e a “engolição” das sílabas são efeitos essenciais na interpretação; a repetição de /ta/ sugere gaguez (“tartamudeio”) enquanto um *enjambement* às avessas (quebra dos versos – “mos- / ca, sílabas/ta”) cria fusões verbais com ressonâncias semânticas: “-*basta* um osso...”.

A preocupação com o conhecimento é tema central em várias canções de Walter Franco, amiúde construídas como provocações à consciência. As dimensões mentais são privilegiadas em seu primeiro disco. Na agressiva “Mixturação”, a descoberta parece iminente em uma série concisa de nomes que levam a um precipício: “O raciocínio lento / o poço o pensamento / o olho o orifício / o passo o precipício...”. A curiosidade é a atitude fundamental de “Xaxados e perdidos”, que adota o estilo nordestino do xaxado para fazer um jogo com “achados e perdidos” como uma metáfora para a sabedoria e a ignorância: “Eu mergulho profundo pra não perder... aquilo tudo / que eu desconheço...”. A voz lírica de “Pátio dos loucos” censura o limite do discurso na música popular: “O rádio / o tédio / a canção... No pátio dos loucos / os poucos / ouvidos / não sabem / de nada / perdidos / trancados / no escuro / da mente / ...”. As letras de Walter Franco podem também conter introspecções epigramáticas, como em “Um pensamento” (CD 74):

*por ser que nada
por ser que voa
por ser que fala
que pensa
se aperfeiçoa*

O caráter conciso da expressão observado aqui é comum nas músicas de Walter Franco. Duas imagens simples e enigmáticas constituem toda a letra de “Pirâmides”: “expirei pirâmides / desmaio em espirais” (CD 74). Em “Berceuse dos elefantes”, dedicada a Augusto de Campos e sua esposa, o texto é composto de duas imagens de referência obscura: “Gostas / dos elefantes / muito mais do que de mim / Eles são tão pacientes / com seus dentes / de marfim” (CD 75). Esta economia verbal está ligada à prática de usar uma categoria gramatical só. Em “Animal sentimental”, por exemplo, dá-se uma imagem do homem mediante a enumeração concisa de substantivos: “o átomo / o pôr do sol... o vão dos olhos / a visão” (CD 74).

O texto de “Flexa” é inteiramente composto de justaposições de substantivos, incluindo “O olho na barra”, “O toque na testa” e “A flexa na cara” (CD 73). O caráter abstrato de “Revolver” deve-se ao uso isolado de infinitivos: “lembrar de esquecer, esquecer de lembrar / cansar de dormir...” (CD 74). Em “Me deixe mudo” (CD 73), encontra-se o modo imperativo inalterado – “Não me pergunte... fique calada... saiba de tudo” – em um contraste de silêncio e fala, ligado à censura política. A síntese de forma e idéia produz uma tensão verbal nas canções de Walter Franco, tornando-as funcionalmente poéticas, mais evocativas que discursivas.

7.7 Completando o coro

Autores como Paulinho da Viola, Jorge Ben, Luiz Gonzaga Júnior e Djavan têm características poéticas notáveis e merecem

exame dentro dos parâmetros do presente trabalho. Seleções da obra destes compositores poderiam integrar uma antologia crítica do lirismo musical brasileiro.¹² Em suas canções podemos encontrar tendências simbolistas, explorações imagéticas, temáticas existenciais e percepções poéticas da vida diária.

As letras de Paulo César Batista de Faria – Paulinho da Viola (Rio, 1942) – são marcadas, segundo depoimento de José Carlos Capinan, pelo sentimento controlado e pela reflexão:

É um excelente poeta; faz uma poesia muito clara, limpa... de sentimento, mas anti-sentimental, não derramada, uma poesia com vigor ...como Caetano e Gil cria uma letra de pensamento filosófico. Representa uma linha de pensador dentro do samba.¹³

As palavras usadas por Paulinho da Viola em suas canções podem demonstrar uma simplicidade lúcida. Em “Sinal fechado” (D 174), uma das suas músicas de maior sucesso, ele retrata a superficialidade da comunicação no ambiente urbano moderno, interpretando um diálogo composto, em grande parte, de frases feitas vazias de significado:

*...olá como vai / eu vou indo e você...
me perdoe a pressa / ô não tem de quê
quanto tempo / pois é quanto tempo...*

Versos suaves e melódicos carregam uma autocontemplação neo-simbolista em “Cidade submersa” (D 176):

*Ergo em silêncio / como um pirata perdido
minha negra bandeira e me sento / mexo e remexo
e me perco e adormeço nas minas da cidade submersa
sonhando um mar que não conheço
como não conheço as ondas do meu coração...*

e “Dança da solidão” (CD 175):

*Solidão é lava / que cobre tudo
Amargura em minha boca
Sorri seus dentes de chumbo...*

Alguns textos do autor foram publicados antes de serem musicados. O poeta pondera a identidade em “Crotalos terrificus (ou o símbolo da tentação)” – “Meu nome eu não sei na verdade... Crotalos terrificus me chamam certos senhores com malícia / Mas eu sou místico e não tenho nada de racional...”.¹⁴ Em “Memória”, ele fala das origens da poesia e da música:

*De onde vem esta memória revelando mundos
revirando tudo como se fosse um tufão?
.....
Amo o oceano que retém no fundo
os mistérios de sua natureza*

Tais poemas de Paulinho da Viola complementam suas letras musicais e sugerem o fundo de afinada sensibilidade artística nelas presente.

Várias canções de Jorge Duílio Lima Meneses – Jorge Ben (Rio, 1942) – exibem uma prosa poética singular e declamatória. As estranhas letras deste artista empregam noções individualizadas de coordenação verbo-melódica. Campos considera Jorge Ben “um poeta do avesso, desses que descobrem a vida das palavras a partir de uma aparente inocência diante das coisas”.¹⁵ Os versos iniciais de “As rosas eram todas amarelas” (D 13), por exemplo, parecem estar caoticamente enumerados – “o adolescente, o ofendido, o jogador, o ladrão honrado” – mas na verdade correspondem a títulos de obras de Dostoiévski. O resto do texto é um exame dos sentimentos de um escritor.

*lendo um livro de um poeta
da mitologia contemporânea
sofisticado senti que ele era
pois morrendo de amor
renunciando em ser poeta...
esperava a hora de escrever
que as rosas / eram todas amarelas...*

Outro exemplo do discurso peculiar de Jorge Ben está em “Errare humanum est”, onde ele desfaz uma noção de “herança cósmica”: “...de onde vem / o nosso impulso de sondar o espaço... de pensar que eram os deuses astronautas... nem deuses nem astronautas oh oh oh eram os deuses astronautas” (D 14). Uma avaliação aprofundada do mundo lírico de Jorge Ben teria que encontrar o delicado equilíbrio entre a imaginação esotérica dele – a qual abarca a alquimia, as lendas árabes, a cultura medieval, etc. – e as referências concretas à vida moderna brasileira.

No repertório de Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior (Gonzaguinha, Rio, 1945-1991) – filho do “Rei do Baião” – destacam-se composições sérias que descrevem conflitos e sofrimento. Os textos de suas canções são freqüentemente longas letras líricas marcadas pela sinceridade na expressão da amargura e da esperança moral. O desejo, a paixão e a primazia das relações interpessoais são constantes, porém estes temas emotivos são enriquecidos por um enfoque analítico. Nas reflexões de Gonzaguinha sobre a condição humana, o uso constante de palavras como “pessoa”, “vida” e “estrada” demonstra uma preocupação existencial. Os melhores exemplos disto são “Diga lá coração” – “...Diga lá meu coração / Conte as histórias das pessoas / Das estradas dessa vida...” (CD 100) – e “Pessoa”: “...um veleiro que sabe o destino na palma da mão / a firmeza dos passos no pó desse chão / Consciente de ser tudo quanto eu sonhei / demais / pessoa / coração” (CD 98). A cognição e a consciência individual são temas amiúde explorados, como em “Pontos de interrogação” (CD 100):

*...Eu preciso é ter consciência
Do que eu represento
Nesse exato momento
No exato instante
Na cama na lama na grama
Eu que tenho uma vida inteira nas mãos...*

Esta noção de exatidão temporal se repete em “Mergulho”, que faz parte de um disco cujo título já é indicativo do enfoque central do autor, *Coisa mais maior de grande pessoa*:

*...No exato momento no exato instante
em que nós mergulhamos
É preciso entender
Que não estamos somente matando
[nossa fome na paixão... (CD 101)*

Em “Moleque” (CD 93) nota-se um enriquecimento de um retrato mediante o uso rítmico de aliterações:

*No tiro, estilingue, bodoque
O teco, o toque, o coque
No quengo, na cuca, cabeça
De qualquer caraça, avessa*

*No tapa, na briga me acabo
Revolvo, reviro decido
E mesmo no ganho ou perdido
Me amigo ao amigo inimigo*

Assim, vê-se que elementos de decisão pessoal, conflito e desejo de reconciliação são preocupações constantes no lirismo musical intensamente subjetivo de Luiz Gonzaga Júnior.

Dos compositores do final dos anos 70, Djavan Caetano Viana (Maceió, Alagoas, 1947) é um dos poucos que alcançaram reconhecimento como poeta-compositor. As características poéticas essenciais das suas canções são a cuidadosa padronização sonora e a predominância da linguagem figurada. Estas características se juntam em “Açaí”, onde a alternância de vogais nasais e orais nos versos corresponde a notas esparsas de longa duração e a um conjunto de imagens variadas: “...Açaí / Guardiã / Zum de besouro / Ímã / Branca é a tez da manhã”. A integração verbo-melódica e a concisão das imagens desta canção estão também presentes em “Sina”, onde Djavan inventa um verbo para homenagear Caetano Veloso: “...O luar / Estrela do mar / O sol e o dom / Quiçá um dia / A fúria / Desse front / Virá lapidar o sonho / Como querer *caetanear* / O que há de bom” (CD 63). O texto de “Numa esquina de Hanói” (CD 60) é dominado por uma linguagem oblíqua; na configuração de uma concordância eu-você, o significado referencial é efetivamente limitado:

*...Ficarei sabedor / se você temperou no sal
Ou se... Salobre nós / Me atiro cívico
Aos meus amigos-de-varar-a-noite / Trazás-nó-cego, dirás
E eu rirei pecador... / Que não lhe significa
Nada mais / Do que / Um lobo atroz
Perdido / Numa esquina / De Hanói*

Entre os cancionistas da década de 70 não predomina uma tendência poética específica. Toda essa variedade temática comprova a vitalidade da canção como um veículo para a poesia. Ao mesmo tempo em que Chico Buarque e Caetano Veloso são as principais vozes da sua geração, o trabalho notável de muitos outros artistas confirma a existência de um amplo fenômeno dentro da cultura brasileira contemporânea: a tradição do poeta-compositor.

Notas

¹ José Miguel Wisnik, “Está cheio de inferno o céu”, in *Abre alas 1* (1979), 15. Epígrafe da canção “Amo tanto viver” (CD 87).

² Gilberto Gil citado por Nelson Motta, *Música humana música* (Rio de Janeiro: Salamandra, 1980), p. 64.

³ Antônio Risério, “Gil Brasil Bragil”, in *Expresso 2222* (Salvador: Corrupio, 1982), p. 270.

⁴ Entrevista por Ana Maria Bahiana, *O Globo* (9 de maio de 1982), reproduzida em *Expresso 2222*, pp. 243-247.

⁵ Carlos Ávila, “Tom Zé: poemúsica”, in *MGSL* 8:361 (20 de julho de 1973), pp. 4-5.

⁶ Tom Zé, entrevista em *DeSignos 1* (s/d, 1973?), s/p (Departamento de Artes, PUC-SP).

⁷ Campos, p. 335, que reproduz a letra de “Sabor de burrice”.

⁸ Entrevista pessoal em 12 de julho de 1983 e outras na bibliografia.

⁹ Consultamos um manuscrito inédito de Alcmeno Bastos da UFRJ, “Belchior – a poética da alusão”. Este ensaio não fala dos LPs de Belchior de 1980 e 1982.

¹⁰ Marcus Vinícius, *Domingo Zeppelin* (Rio: MEC-FUNARTE-SNT, 1978), primeiro lugar no prêmio de teatro nacional em 1975; *Boca do Inferno* (Rio de Janeiro: MEC-FUNARTE-SNT, 1980), primeiro lugar em 1978; *Jornada para o fundo das redes* (inédito), menção honrosa em 1977; *Pará-bê-a-bá*, com Paulo Pontes, inédito.

¹¹ Zé Ramalho, entrevista em *Arjuna – o canto guerreiro* (Salvador), edição especial (1980), 12.

¹² Outros nomes que poderiam ser incluídos aqui são os de Fátima Guedes (1958) e Oswaldo Montenegro (1956). A primeira foi chamada de “Chico Buarque feminina” quando da sua primeira aparição.

¹³ *Nova História da MPB* #3 Paulinho da Viola, p. 4

¹⁴ *Anima 1* (1976), sem página. Mais tarde musicado por Arrigo Barnabé (CD 5). A próxima citação no texto é da mesma fonte.

¹⁵ Campos, p. 340, é quem descobre a conexão com Dostoiévski.

CAPÍTULO 8

LITERATO CANTABILE: O PAPEL DO LETRISTA

Durante os anos 70 surgiram no cenário da música popular brasileira vários letristas (autores de letra que não contribuem para a parte musical) cujos textos merecem destaque por seu caráter poético. Em outras palavras, apareceram muitos poetas que encontraram na canção popular seu principal veículo de expressão. A produção para música destes artistas geralmente é complementada por publicações literárias. Dentre eles o mais importante é Aldir Mendes Blanc (Rio, 1946), parceiro de João Bosco. Blanc também é autor de bem-humoradas crônicas que focalizam bairros cariocas. Algumas letras dele têm afinidades com sua prosa narrativa e podem ser encaradas como crônicas musicadas. Muitas outras exploram temas urbanos humoristicamente com uma linguagem bem coloquial.¹ Sua visão da realidade social com frequência é sarcástica. Ele já foi descrito como “o poeta do anti-clímax, do anti-herói, do anti-lirismo do sarcasmo, [que] incorporou os temas menos ‘nobres’ que povoam o cotidiano, os delírios e dramas de uma multidão de anônimos”.² Se o testemunho social é proeminente no repertório de Blanc, ele pode também ser definido em termos de explorações metafóricas e imagéticas, e de contemplação do eu lírico. No mais, são notáveis sua apropriação de materiais históricos e literários, e seus experimentos formais.

Há várias figuras importantes no lirismo musical dos anos 70. Capinan, por exemplo, desde o nascimento da Tropicália, faz da canção sua principal maneira de atuar. A inovação poética é também evidente no trabalho de outro parceiro de João Bosco, Paulo Emílio.³ O incomparável Milton Nascimento e outros músicos de Minas Gerais, trabalham com um grupo de

letristas – Fernando Brant (Caldas, MG, 1946), Márcio Borges (Belo Horizonte, MG, 1946), Ronaldo Bastos (Niterói, RJ, 1948) e Murilo Antunes (Pedra Azul, MG, 1950) – que produzem um amplo repertório de letras com características poéticas importantes.⁴ Vítor Martins, Antônio Brandão (Ceará, 1943) e Fausto Nilo (Quixeramobim, Ceará, 1947) têm dado importantes contribuições, bem como Sérgio Natureza (Rio, 1947), um dos principais colaboradores de *Ebulição da escrituratura: treze poetas impossíveis*, e outros.⁵

No que diz respeito à música popular e à literatura, o papel desses poetas-letristas pode ser delineado a partir de dois pontos. Por um lado, eles têm produzido muitos textos musicais poeticamente ricos, contribuindo dessa forma para o repertório poético nacional. Por outro lado, suas publicações literárias demonstram – no nível biográfico e histórico – participação em ambos os campos (literário e musical) e, conseqüentemente, a interpenetração da música e da literatura.

8.1 Poesia para ser lida

Nos anos 70 surgem duas diretrizes principais na poesia para ser lida. Estas tendências têm sido identificadas pelos termos *criação intersemiótica* e *poesia marginal*,⁶ mas estes rótulos não dão um retrato adequado de toda a diversidade e dos níveis variados da prática poética. Além do mais, existem algumas coincidências entre os dois “campos”. Contudo, os termos indicam características fundamentalmente diferentes. A tendência livremente denominada *criação intersemiótica* é caracterizada pela subordinação da subjetividade à exploração da própria linguagem e pelo reconhecimento da validade da poesia concreta, ou como escreveu Heloísa Buarque:

...pela exigência da informação e do rigor, herança concretista, e de algumas sugestões que daí advêm, como a preocupação com as linguagens industriais, o trabalho sobre as relações

intersemióticas, a valorização dos aspectos gráficos e visuais e o extremo apreço pela informação teórica e cultural que abre caminhos e alternativas. (p. 81)

A fragmentação da linguagem, as paronomásias e a extrema concisão de expressão são também bastante usadas. Nelson Ascher resume essas qualidades como tendo um “caráter construtivista” (p. 165). As figuras mais importantes deste “construtivismo” são Waly Salomão (Jequié, BA, 1944-2003) e Paulo Leminski (Curitiba, PR, 1944-1989).

Waly Salomão criou, em parceria com o compositor Jards Macalé, um ciclo de canções que fazem uma paródia tragicômica do samba-canção: “a linha de morbeza romântica” (D 109-110). Em uma dessas composições Jards Macalé teve como parceiro três outros jovens poetas: Rogério Duarte, Duda Machado e Ricardo de Carvalho Duarte. Trata-se de “Boneca semiótica” (título de Waly), que mistura a linguagem da teoria da informação com um comentário crítico sobre o samba-canção trágico:

*Samba é sempre a mesma história
“Nosso amor morreu na Glória”
A boneca foi embora
Não obstante esqueceu o seu / fantasma
A paisagem é uma floresta
De signos malignos que você desenhou
Paisagem de fim de festa:
Rótulo roto vidro partido
Onde havia um sentido que você / apagou
Você venceu com a sua lógica
Digital e analógica
Você não passa da programadora
Do repertório redundante
Da minha dor (CD 110)*

A poesia denominada *marginal* é caracterizada por seus modos alternativos de produção e distribuição, e por sua propensão à linguagem coloquial na expressão da experiência subjetiva. Uma das principais razões pela qual a obra de uma série de jovens escritores tem sido chamada de “marginal” é a forma de publicação, ou seja, “à margem das editoras”. Ao invés de entrarem no esquema comercial, os novos poetas publicavam seus próprios trabalhos, individualmente ou em grupo, quase sempre num estilo rudimentar: páginas mimeografadas, fotocópias, panfletos, etc. Alguns grupos fundaram editoras nanicas que fizeram livros mais sofisticados (tanto materialmente quanto poeticamente), mas ainda assim independentes das editoras estabelecidas.⁷ Em vez de livrarias, os livros eram vendidos em bares, teatros, clubes, parques, etc., ou em happenings (acontecimentos especiais) que os artistas organizavam. Com respeito ao estilo e ao conteúdo desta poesia, amiúde fraca simbolicamente, Heloísa Buarque enfatiza sua espontaneidade e falta de compromisso político e literário (pp. 98-100). Os participantes mais ativos desta poesia marginal, no que toca à música popular, são Cacaso (Antonio Carlos de Brito, Uberaba, MG, 1944-1987), Chacal (Ricardo de Carvalho Duarte, Rio, 1951), Geraldo Carneiro (Belo Horizonte, MG, 1952), Bernardo Vilhena (Rio, 1949) e Xico Chaves (Tiros, MG, 1949).

A música popular exerceu um papel importante na origem e no desenvolvimento da poesia marginal. Esta tendência surgiu por volta de 1970, época em que a música popular assumia uma importância cultural muito grande, como observa Carlos Alberto Messeder Pereira:

É importante salientar que, neste momento, a música se torna um item fundamental na pauta do consumo de boa parte da juventude das camadas médias das áreas urbanas. A música veiculava não apenas informação estritamente musical mas também poética e comportamental, e, tudo isso, de modo

especialmente integrado. O consumo de música era tão vital neste momento quanto o fora o dos suplementos literários e da literatura em geral no final dos anos 50 e início dos 60. (*Retrato*, p. 39)

Dentro desse clima cultural, a música popular serve como referência básica para muitos poetas: “Essa ligação entre música ou letra de música e poesia é um ponto fundamental para vários dos poetas...” (*Retrato*, p. 106). Além do mais, a música pode realmente levar jovens artistas ao contato com a literatura; a esse respeito, Heloísa Buarque afirma: “A música levou à poesia, não foi ao contrário”.⁸

8.2 Página e palco: a poesia em duas frentes

Aqui, poemas para lerem, em silêncio,
o olho, o coração e a inteligência.
Poemas para dizer, em voz alta.
E poemas, letras, lyrics, para cantar.
Quais, quais, é com você, parceiro.⁹

Um dos aspectos salientes da produção cultural do Brasil nos anos 70 é o duplo papel desempenhado pelos artistas da palavra. Vários escritores, independentemente de qualquer associação com alguma tendência estilística, tornaram-se letristas da música popular. Um terço dos autores incluídos na antologia *26 poetas hoje* (1976), por exemplo, trabalharam como letristas. Armando Freitas Filho ressalta este fenômeno em sua análise da poesia brasileira dos anos 70. Traçando uma comparação com a poesia social dos anos 60, ele observa:

...na produção de poetas que apareceram posteriormente, uma outra linha de “participação” e “engajamento”, que nos parece ter a mesma eficácia, contundência e originalidade: ela atua

em dois níveis – no livro e na canção. Assim, na corda bamba, entre a página e o palco, caem também no samba, como Vinícius, e mais para trás, bissextamente, o onipresente Bandeira, Torquato, Waly, Capinan, Geraldo Carneiro, Tito de Lemos, Cacaso, Xico Chaves e Abel Silva, que dão seu recado com o microfone numa das mãos e a caneta na outra.¹⁰

O que Armando conta é um pouco figurativo. Nenhum dos jovens poetas citados acima é realmente músico ou intérprete (como era Vinícius) e “samba” teria que designar todos os tipos de música popular (rock, jazz, música nordestina, híbrida, etc.) e não somente o samba tradicional. Contudo, o aspecto essencial permanece: muitos textos destes e de outros escritores foram transformados em música e chegaram até o público a partir de interpretações ao vivo e/ou gravações. Além disso, a separação da transmissão oral da escrita ia ficando menos rígida. Publicar textos de canção também tornou-se frequente. Heloísa Buarque frisa o fato de que “...nestes últimos tempos venha cada vez mais se firmando a publicação de letras de música, não mais em folhetos-para-cantar, mas em livros onde o texto em si é valorizado como tal”.¹¹ Os melhores exemplos da prática de incluir letras de música em livros são: Paulo César Pinheiro, *Canto brasileiro*; Abel Silva, *Asas*; Cacaso, *Mar de mineiro*; Torquato Neto, *Os últimos dias da paupéria*; e Waly Salomão, *Gigolô de bibelôs*.¹² A publicação literária de letras de música e a participação de inúmeras figuras literárias na arte da composição é prova concreta do cruzamento das ordens culturais da literatura e da música popular.

8.3 A arte híbrida de Jorge Mautner

As produções literárias e musicais do artista Jorge Mautner (Henrique George Mautner, Rio de Janeiro, 1941) encontram-se intimamente ligadas. Nos anos 60, ele escreveu uma série de cinco romances, os quais expõem uma filosofia híbrida da vida moderna e têm fortes tonalidades musicais. Nos anos 70, os

principais campos de ação de Mautner são o ensaio criativo e a música popular, com os quais ele expressa suas constantes preocupações filosóficas. A interpenetração, a confluência da poesia e da música, é um aspecto saliente em todos os projetos artísticos de Mautner.

Sua trilogia romanesca apresenta a “Mitologia do Kaos” para a Nova Era, que assimila elementos de mitologia grega, do cristianismo, de vários pensadores alemães e do existencialismo.¹³ Muita de sua ficção mostra uma obsessão pelos horrores do nazismo e um entusiasmo pelo potencial da tecnologia moderna. Aspectos de sua filosofia são o amor fraterno e a orgia dionisíaca. A poesia e a música são os veículos principais destes valores, os quais aparecem em numerosas passagens de seus romances. Além disso, a narração está repleta de passagens líricas e citações de rock e de vários tipos de música afro-americana. Até mesmo a dicção da prosa de Mautner pode ser descrita em termos de estilos musicais alternados.

A ideologia híbrida de sua ficção reflete-se em sua música. Suas interpretações seguem diferentes estilos, muitas vezes sintetizados. Assim como em sua prosa, em suas letras ocorrem todo tipo de justaposição bizarra e fusões de diversas perspectivas. Seu repertório musical é concebido como parte integrante de um discurso artístico apresentado de diferentes formas, mas com um único propósito. Sobre o objetivo de sua expressão musical, Mautner afirma que é:

[f]undamentalmente a mesma dos meus livros. Mostrar uma visão pagã do mundo, fomentar a imaginação e o delírio... Meus livros, canções, filmes, palestras são as diferentes formas de um mesmo conteúdo, que é a visão beat-hip-pagã-trágica-delirante do mundo... Eu continuo a mensagem de Zaratustra com candomblé e rock. A minha filosofia é o Kaos onde o acaso e a incerteza são predominantes.¹⁴

Na canção, a transmissão destas mensagens assume formas diferentes. As conexões com a “Mitologia do Kaos” podem ser indiretas, abstratas ou metafóricas. Mas, algumas vezes a abordagem de Mautner é bastante direta, como na parte falada de “Negros blues”: “...Somente quem tiver o kaos dentro de si / poderá dar luz à grande estrela bailarina”. Em “Cidadão-cidadã”, música de Nelson Jacobina, Mautner propõe a música (“o som”) como um importante agente de posicionamento político e comportamental:

*Quem a não ser o som poderia
derrubar a muralha dos ódios
dos preconceitos, das intolerâncias
das tiranias, das ditaduras
dos totalitarismos, das patrulhas ideológicas
e do nazismo universal... (ambos CD 114)*

Uma outra maneira pela qual Mautner expressa sua visão do homem e do universo é a descrição de inter-relações dos seres, com referências à linguagem criativa. Em “Aeroplanos” (música de Rodolfo Grani Jr.), por exemplo, a alusão à criação divina conota a união harmoniosa de todas as coisas e a unidade dos objetos poéticos:

*...Você voou para os confins do universo
E voltou me dizendo
que Deus fez tudo num sopro só
Como quem faz um único verso (CD 113)*

Em “Maracatu atômico” (música de Nelson Jacobina), a letra de Mautner se move de uma dimensão celestial para um exemplo específico (hipotético) de sincretismo cultural. A fusão do atômico com a forma musical afro-brasileira do maracatu é refletida na execução da música (a instrumentação elétrica se sobrepõe

ao ritmo do maracatu). A idéia central do texto parte de um artifício lingüístico específico. Conexões entre coisas diferentes são mostradas por meio da extração da raiz de uma série de palavras compostas e da extrapolação desta raiz:

*Atrás do arranha-céu tem o céu tem o céu
E depois tem outro céu sem estrelas
Em cima do guarda-chuva tem a chuva...
Quem segura o porta-estandarte tem arte tem arte
e aqui passa com raça eletrônica o maracatu atômico*
(CD 112)

Estes exemplos ilustram o pan-culturalismo que estrutura a ficção e a música de Jorge Mautner. A importância da música em sua visão é confirmada em passagens “propagandísticas” de *Poesias de amor e morte*. O poema-plataforma “Itens do Movimento Universalista do Kaos” contém as seguintes afirmações: “...As primeiras definições teóricas estão em toda a obra poética-literária-filosófica e musical de Jorge Mautner” e “...é tudo pelo menos 73% em ondas sonoras e musicais. A comunicação total!”.

8.4 Apropriações e alusões

As referências à tradição literária e as recriações de poemas individuais são constantes entre os letristas da MPB. Estas práticas põem em relevo as relações da literatura com a música popular, já que revelam um esforço consciente de conferir categoria literária à composição musical. Alguns letristas diversificam seu discurso e buscam uma sofisticação textual invocando doutrinas simbolistas, modernistas ou outras. Em letras de Aldir Blanc, Capinan e outros, existem alusões simples – referências a, ou citações / reproduções de, palavras, títulos ou um pequeno número

de versos – e até mesmo reformulações de textos inteiros. Há também exemplos notáveis de “alusão imitativa / estrutural” por meio da qual um novo texto sugere traços estilísticos genéricos ou uma estrutura textual específica de um antecedente ou referente literário. Estas técnicas exercem um papel central no processo de significação das canções e as enriquecem com a fusão do material escolhido ao novo contexto músico-poético.

O ponto de partida para uma série de letras de Aldir Blanc reside firmemente na série literária. Se em alguns casos o material literário é bastante filtrado, em outros ele aparece de forma clara. A letra de “Caçador de esmeralda” (CD 30), por exemplo, é baseada no poema de Olavo Bilac “O caçador de esmeraldas”, visto anteriormente como inspiração para Tom Jobim em “Águas de março”. A letra de Blanc – em co-autoria com Cláudio Tolomei – começa com uma reformulação do motivo principal de “Romance sonámbulo” de Frederico García Lorca. A célebre frase “Verde que te quero verde” sofre uma alteração para dar início a uma paródia sócio-literária: “Verde que te quero oro”. O herói do poema de Bilac – o bandeirante Fernão Dias Pais Leme – é transformado em pretendente de Esmeralda, uma amante emblemática. As referências literárias são utilizadas para sugerir a relação entre a paixão e a riqueza material numa sátira do namoro burguês que culmina “no Recreio dos Bandeirantes”. Blanc faz alusões às literaturas espanhola e luso-brasileira em diversas outras letras. A canção “O cavaleiro e os moinhos” lembra o grande personagem errante de Cervantes, Dom Quixote: “...eu baderneiro / me tornei cavaleiro / malandramente / pelos caminhos... já não há mais moinhos / como os de antigamente” (CD 26). Em “Corsário” a figura central do texto é um oxímoro de calor-frio, efeito muito explorado na poesia barroca ibérica, notavelmente no soneto “Aos afetos, e lágrimas derramadas na ausência da dama a quem queria bem”, de Gregório de Matos. A letra de Blanc incorpora o contexto colonial hispânico:

*Meu coração tropical
está coberto de neve, mas
ferve em seu cofre gelado
e a voz vibra e a mão escreve: mar...
Nova Granada de Espanha
e as rosas partindo o ar! (CD 30)*

Em outro momento, Blanc re-escreve um soneto esotérico simbolista em forma de samba. O soneto “Vandalismo” de Augusto dos Anjos (1904) se torna “Bandalhismo”, o lamento de um cidadão carioca. Uma comparação seletiva demonstra o parentesco entre o modelo literário e a letra:

*Meu coração tem catedrais imensas...
Onde um nune de amor, em serenatas
Canta a aleluia virginal das crenças...
Como os velhos templários medievais...
Quebrei a imagem dos próprios sonhos*

*Meu coração tem butiquins imundos...
Onde trêmulas mãos de vagabundo
batucam samba-enredo na caixinha...
Como os pobres otários da central...
Quebrei o vídeo da televisão (CD 29)*

No repertório de Aldir Blanc ecos de vários estilos literários distribuem-se em diferentes canções, ao passo que pode-se encontrar tal largo espectro em um só texto de Capinan. “Xote dos poetas” é o exemplo mais notável de alusão no repertório dele. A canção celebra a solidariedade internacional, a igualdade e a beleza sócio-poética de “la palabra libertad”. A interpretação de Zé Ramalho é altamente recitativa, mas discreta em sua descrição de um sonho no qual vinte e quatro poetas brasileiros, hispano-

americanos e europeus participam, juntamente com poetas e músicos populares, da escrituração da palavra que representa sua preocupação comum: “la palabra libertad”.

*Sonhei com Pablo Neruda / em plena praia do futuro
escrevendo num imenso muro / la palabra libertad
com poemas de Vinícius / en las manos eran hermanos
recitava Eluard...*

*Voava com Castro Alves / Gregório também Gonçalves
dias e noites latinas / Cabral dançando um frevo
e um cego de improviso / no imenso salão da claridade...
decifrava um analfabeto / a escrita de Mallarmé...
O repentista Azulão / anunciou no sertão
a palavra liberdade... (CD 139)*

Aqui, a intensificação do ideal sócio-político vincula-se a uma apreciação universal da poesia, a qual inclui o verso popular, “toda a família Andrade”, alguns poetas famosos por seu engajamento e outros por suas preocupações formais ou metaliterárias.

No lirismo musical de Abel Silva existem traços notáveis de herança simbolista. Marilena Montanari percebe nas composições do compositor-intérprete Raimundo Fagner “o clima simbólico pré-modernista de Augusto dos Anjos”.¹⁵ Este clima músico-poético é criado, acima de tudo, pela modalidade lírica dos textos de letristas-parceiros como Abel Silva, por exemplo em “Asas”:

*O que este punhal tem de ave
São as asas da imaginação
A dor voa mas volta sempre
E pousa no meu coração... (CD 68)*

Em uma outra balada, “Vento nordeste” (música de Sueli Costa), este estilo simbolista constitui uma alusão “imitativa/estrutural” ao poema “Motivo” de Cecília Meireles por meio da incorporação da estrutura dialética central do poema. A versão editada da letra musical dá uma perspectiva valiosa da conexão textual. O texto de Abel Silva em questão integra uma seção do seu livro *Asa*, chamada “A asa leve e ritmada das canções”. Este subtítulo alude à última estrofe do poema “Motivo”: “...a canção é tudo / Tem sangue eterno / a asa ritmada...”. Na canção a caracterização do eu poético tem lugar num solo ambivalente, entre dois pólos:

*...eu nunca volto nem vou / apenas sou
...não te odeio nem te amo / apenas chamo
...eu não me lembro nem me esqueço / adormeço (CD 68)*

Esta estrutura fundamental de não-resolução de divisões binárias da personalidade alude à de “Motivo”:

*...não sou alegre / nem sou triste / sou Poeta...
não sinto gozo nem tormento / Atravesso noites e dias no vento
Se desmorono ou edifico
Se permaneço ou me desfaço
Não sei
Não sei se fico ou passo...*

Em outra esfera, a herança cultural de Minas Gerais é uma presença significativa no trabalho do compositor e cantor Milton Nascimento. Em canções que ele interpreta, a influência de Carlos Drummond de Andrade é saliente. Ele transformou em música (CD 127) o poema de Drummond “Canção amiga” (*Novos poemas*, 1947), e diversas letras de seus parceiros contêm

alusões a um dos poemas mais célebres do poeta modernista, “No meio do caminho”: “...Nunca me esquecerei que no meio do caminho / tinha uma pedra...” (*Revista de antropofagia*, 1928 e *Alguma poesia*, 1930). Uma das canções que ressoam este poema é “Itamarandiba” (CD 128):

*No meio do meu caminho
sempre haverá uma pedra
plantarei a minha casa
numa cidade de pedra...*

O autor desta letra é Fernando Brant. Em seus textos é comum se confundirem imagens de “pedra” e “caminho”. O texto de “Ao que vai nascer” contém uma outra alusão ao poema de Drummond, contribuindo para o estabelecimento de ambigüidade na voz lírica: “...Respostas virão do tempo / um rosto claro e sereno me diz / e eu caminho com pedras na mão” (CD 123). O título “Saídas e bandeiras” (CD 123) alude aos exploradores pioneiros das terras de Minas Gerais, mas o texto desta canção diz respeito à qualidade de vida atual. Aqui, o valor simbólico da pedra como impedimento (e como referente literário) é alterado para enfatizar o sentido social:

*...Andar por avenidas enfrentando o que não dá mais pé
juntar todas as forças pra vencer essa maré
o que era pedra vira homem
e o homem é mais sólido que a maré*

Outro autor que reformulou alguns dos versos mais conhecidos de Drummond é Torquato Neto. A letra da canção “Let’s Play That”, com música de Jards Macalé, deriva-se do “Poema de sete faces” e conclui com uma citação de versos fundidos de Sousândrade:

*Quando eu nasci / Um anjo morto / Louco solto louco
Torto pouco morto / Veio ler a minha mão
Não era um anjo barroco / Era um anjo muito pouco
louco, louco, louco / Com asas de avião;
E eis que o anjo me disse / Apertando a minha mão
Entre um sorriso de dentes / Vai bicho:
desafinar o coro dos contentes¹⁶*

Esta letra é importante não somente pelo fato de ser um exemplo de alusão ou de empréstimo literário; ela representa também uma atitude. Assim como o poema de Drummond simboliza a ruptura com o passado literário do seu tempo (“Vai Carlos! Ser *gauche* na vida) e a poética de Sôsaândrade é radical dentro do contexto da poesia romântica do século XIX, a canção de Torquato Neto e Jards Macalé é uma apologia da audácia e da renovação no campo da música popular; é um desafio a que se estabeleçam novos valores, tanto musicais quanto poéticos, na música popular. Neste sentido, “Let’s Play That”, embora produto do período imediatamente pós-Tropicália, é como que uma continuação das práticas daquele movimento.

Outro exemplo notável de tomada de atitude por meio da alusão à ordem literária é a canção “Talismã”, letra de Waly Salomão musicada por Caetano Veloso. A primeira estrofe contém tonalidades literárias curiosas:

*minha boca saliva porque tenho fome
e essa fome é uma gula voraz
que me traz cativo
atrás do genuíno grão de alegria
que destrói o tédio... (CD 20)*

Os trechos assinalados (penúltimo e último versos) citam a tradução de Augusto de Campos de uma cantiga provençal que incorpora a palavra “noigandres”, nome adotado pelo grupo

concreto em 1952.¹⁷ Deste ponto de vista, os versos têm uma dimensão mais ampla: existe uma fascinação pelos valores literários associados com os poetas concretos. Além disso, este trecho retrata, com a metáfora da fome, um “apetite” lírico que lembra a *deglutição* oswaldiana.¹⁸ Portanto, os padrões literários orientam o *mood*, as atitudes e o significado da canção desde o começo.

8.5 Experimentação formal e estrutural

Ao verificar as qualidades poéticas do trabalho de cancionistas como Caetano Veloso, Walter Franco e Marcus Vinícius, notamos a importância de técnicas vanguardistas e da inventividade verbal, amiúde relacionadas a um modo lúdico. Tais práticas de elaboração textual são evidentes nos repertórios de letristas destacados. Aldir Blanc, Paulo Emílio e Waly Salomão, em particular, têm se preocupado com a forma externa de suas letras e com a experimentação estrutural. Obtêm resultados poéticos notáveis nos níveis léxico, sintático e fono-morfológico, bem como no nível da composição como um todo, conforme comprovam os contornos verbivocovisuais de alguns textos musicais.

Um exemplo único de ludismo semidiscursivo no repertório de Waly Salomão é “Tarasca Guidon” (música e letra experimental dele). O título consiste em palavras sem sentido, e os versos são estruturados em torno de jogos sonoros e invenções:

*Piiii / Pira tudo quanto é pitu
Quando eu em Pituaçu pintar
O ôôôôô O DIÁ / Tu tá doidiá
Na hora do gongo / Nas águas do Gongoji
Se banhar...
No largo da carioca / Na loca do acari
S'intocar... (D 163)*

A canção pode sugerir loucura ou frivolidade, devido à sua interpretação um tanto quanto disjunta, mas os valores mais

importantes são a experimentação músico-lingüística (desarticulação de estruturas discursivas) e, como artefato impresso, a representação gráfica.

No repertório de Aldir Blanc existem diversos exemplos de elaboração formal em canções de orientação social. Seu primeiro texto a ser gravado, “Agnus sei” (1973), é uma expressão do eu em relação à Igreja. Os efeitos centrais do texto – já presentes no título – dependem de alterações verbais. Esta canção manifesta, com dramática ênfase, a não conformidade com a violenta imposição da fé católica e com os interesses extra-espirituais da instituição religiosa. As atitudes anticlericais são expressas com mais eficácia quando a linguagem litúrgica é desfamiliarizada, modificada para fins poéticos: “...Dominus domínio, juros além / Todos esses anos agnus sei que sou também / mas ovelha negra me desgarrei...” (CD 23). A justaposição do primeiro par de palavras sugere a dominação secular e não o Senhor em um sentido puramente religioso. Da mesma forma, “juros além” (ao invés de Jerusalém) traz à tona valores materiais. A transformação de “Agnus Dei” (parte da Santa Missa, amuleto abençoado pelo Papa) em um emblema iconoclástico do saber individual, “Agnus sei”, sugere “a consciência do indivíduo assumindo a pele de cordeiro sacrificado pelos interesses da sociedade” (Sant’Anna, p. 254). Estas transformações lingüísticas são exemplos notáveis de um “estranhamento” literário, o qual é ponto central de vários textos de Aldir Blanc.

Blanc também explora temas sócio-históricos em músicas que se destacam por suas características estruturais externas. No nível referencial, “Quilombo” é uma quase narrativa que adota a perspectiva de escravos fugitivos preparando uma defesa de sua comunidade. A composição é dominada por um processo lexical de seleção e fusão e pelas calculadas dimensões do texto. O registro escrito é importante; permite leituras em várias direções (horizontal, vertical e outras). A versão cantada (CD 24) é horizontal:

cama	arruma a cama	arruma a cama
cama	arruma a cama	arruma a cama
cana	apanha a cana	apanha a cana
cana	apanha a cana	apanha a cana
trama	arruma a trama	arruma a trama
trama	arruma a trama	arruma a trama
tranca	arromba a tranca	arromba a tranca
tranca	arromba a tranca	arromba a tranca
zanga	atiça a zanga	atiça a zanga
zanga	atiça a zanga	atiça a zanga
fogo	ateia fogo	ateia fogo
fogo	ateia fogo	ateia fogo
ponta	afia a ponta	afia a ponta
ponta	afia a ponta	afia a ponta
canto	apruma o canto	apruma o canto
canto	apruma o canto	apruma o canto

os soldados vem buscá
os escravos do sinhô
é preciso se cuidá
cum ataque do invasor

garra pá lutá
fossa pá cavá
lenha pá acendê

ramo pá cortá
fio pá tecê
arco pá fazê

pedra pá jogá
faca pá amolá
água pá ferve

vamos disfarçar	vamos preparar	vamos devolver
-----------------	----------------	----------------

eh camacana eh	camacana eh	camacana eh
eh tramatranca eh	tramatranca eh	tramatranca eh
eh zangafogo eh	zangafogo eh	zangafogo eh
eh pontacanto eh	pontacanto eh	pontocanto eh

O texto é estruturado com divisões terciárias e quaternárias. A primeira série tem oito itens duplicados, cada um seguindo um rígido padrão de acentuação tônica. Existem quatro grupos no meio do texto, o primeiro dos quais é uma quadra. Este arranjo reflete o número de versos no grupo final. Os três grupos restantes no meio do texto têm três linhas, refletindo as três colunas do texto. Os oito itens da primeira seção são fundidos em três grupos de quatro na conclusão; os itens 1-2 (“cama”, “cana”), 3-4, etc. são agrupados para se alcançar tal forma textual. A linha “apruma o canto”, então, é um tipo de auto-referência que conota a construção arquitetônica do texto. Além disso, “aprumar” pode ser tomado em seu sentido coloquial, significando aperfeiçoamento, e sugerir assim o caráter poético intencional e a preocupação social da canção.

Outra canção que se destaca por sua organização formal é “Escadas da Penha (Por dentro do crime)” (CD 25). A noção de degraus da igreja é refletida no texto simetricamente invertido, que relata versões complementares de um crime passional.

<i>Nas escadas da Penha...</i>	<i>O amigo de ala</i>
<i>Penou no cotoco da vela /</i>	<i>Matou o ciúme que mata</i>
<i>Velou a doideira da chama /</i>	<i>Negou a mentira da nega</i>
<i>Chamou o seu anjo-da-guarda /</i>	<i>Cantou o remorso num canto</i>
<i>Guardou o remorso num canto /</i>	<i>Guardou o seu anjo-da-guarda,</i>
<i>Cantou a mentira da nega /</i>	<i>Chamou a doidera da chama</i>
<i>Negou o ciúme que mata /</i>	<i>Velou no cotoco da vela</i>
<i>Matou o amigo de ala /</i>	<i>Penou nas Escadas da Penha</i>

Na primeira parte, a palavra final de cada linha é seguida de um verbo lexicalmente semelhante no início da linha seguinte (“Penha-penou”, “Vela-velou”, etc.). Na segunda parte (à direita acima), a ordem dos versos é trocada e os verbos de cada linha passam a ocupar a linha seguinte, fazendo com que se tenha em cada linha a presença simultânea de verbos e nomes afins. A idéia de subir e descer a escadaria da igreja está presente (implícita) na

interpretação. Em ambas as partes existem pausas melódicas antes e depois da enunciação de cada verbo; desta forma, cada sintagma tem um mesmo valor temporal, assim como cada degrau da escada ocupa a mesma quantidade de espaço físico. Este aspecto formal contribui bastante para a tensão verbal.

Paulo Emílio também demonstra, em suas letras, uma grande preocupação com aspectos formais. Seu repertório contém exemplos diversos de organização visual / geométrica de versos, bem como de textos verbalmente efusivos dominados pela exploração do léxico e dos aspectos sonoros brasileiros. A primeira letra de Paulo Emílio a ser gravada, “Amon Rá e o cavalo de Tróia” (1973), é uma quase narrativa opaca, talvez uma alegoria disfarçada de transformação social. As alusões ao deus do sol egípcio e ao mitológico cavalo de Tróia estão combinadas com o contexto de uma festa popular nacional, a cavalhada. O registro escrito da letra no encarte revela a preocupação do autor quanto à estrutura visual: as seis partes principais do texto se alternam em colunas à esquerda e à direita. Abaixo, citamos apenas a primeira e a última estrofes e o verso final:

*Amon Rá Amem Pai
Que dia de festa de rei.
Abriu sol, abriu céu
Que março melaço que fez.*

.....

*Repele, rebate
Resiste, combate
Recebe, revida
Acaba com baile (há há há há heim)
A mula, o asno
A besta, o burro
O fogo, a fuga
O grito da fera.*

Depressa acabou a festa da cavalada (CD 24)

A importância dada à melódica verbal em “Amon Rá” é uma constante na poética da canção de Paulo Emílio. Em várias canções, este poeta-letrista concentra a atenção na plasticidade da própria linguagem. Em “Cobra criada”, por exemplo, ele explora as qualidades rítmicas e sonoras da herança tupi no português do Brasil.

*Suco de sururucu / digo lá jacu / cutia comadre
pasta de pirarucu / diga lá cajú / barata cascuda...
caranguejeira / saúva coruja / rastro de jararucu
jararacoral / piranha calunga / diaba de banda retrai
de carataí... cascudo cará / purús juruá... (CD 28)*

Alguns dos termos são invenções, ou variações / derivações de palavras tupis que foram absorvidas por dicionários de língua portuguesa. Outras palavras de origem lusitana são adotadas por sua proximidade a vocábulos indígenas. De qualquer forma, o significado parece ser incidental nesta canção; a comunicação está subordinada a características não-semânticas: aliterações, variedade nos padrões de rima e melódica verbal. O texto se torna, como sugere o título, a criação de uma serpente enroscada de palavras. Paulo Emílio está operando, claramente, dentro de um estrito modo lúdico. Ele provavelmente amplia o conhecimento do ouvinte quanto às correntes indígenas dentro da língua nacional, porém “Cobra criada” não tem peso temático além de sua própria forma, ou seja, da intensidade da sua própria linguagem.

Este tipo de ludismo lingüístico é evidente também em “Sudoeste”. Nela, Paulo Emílio versifica sobre um vendaval em denso matagal. A textura densa e espessa das palavras corresponde à concentração de flora e fauna na letra.

*O vento deu no matagal e deu na cara dos cajás,
no coqueiral, nas borboletas, azulão, nos curiós,*

*jaca manteiga, jaca mãe, no bambuzal, nas teias
tristes do porão, caramanchão, capim navalha coração,
canavial, acorde de um acordeão lá no matão... (CD 28)*

Mais uma vez, os valores fônicos parecem ser a força geradora da seleção de palavras, e deste processo resultam algumas interseções visualmente estimulantes de imagens naturais. O tropicalismo vocabular de Paulo Emílio permite uma comparação direta com uma das práticas dos poetas modernistas da década de 20, isto é, a introdução de um melífluo vocabulário indígena na poesia, como no poema de Manuel Bandeira “Berimbau”:

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

Uma análise mais completa das composições discutidas aqui teria que levar em consideração as complexidades da interação entre música e poesia. Ainda assim, com reduzidas referências às dimensões musicais das canções, já se percebem, na obra dos letristas, conexões apreciáveis entre a música popular e a literatura. Um estudo mais detalhado dos repertórios de diversos letristas poderia mostrar toda a amplitude da poesia da canção no Brasil, a partir de outras perspectivas – elaboração de imagens / metáforas / símbolos, uso de tropos e figuras de linguagem (oxímoro, antíteses, etc.), desenvolvimento de estilos paródicos e irônicos, etc. No entanto, mesmo sem esta expansão detalhada, não há dúvida de que os letristas da MPB exercem um papel importantíssimo na conexão da música com a literatura.

Notas

¹ Aldir Blanc, *Rua dos Artistas e arredores* (Rio de Janeiro: Codecri, 1978) e *Porta da tinturaria* (Rio de Janeiro: Codecri, 1981). As canções-crônicas incluem “Miss Suéter” (CD 26), “Profissionalismo é isso aí”, “Siri recheado e o cacete” (CD 29) e “A nível de...” (CD 31).

² André Bueno e Fred de Góes. Edição do programa de rádio “Tirando de letra” pela Rádio MEC, Rio de Janeiro (10 de junho de 1983). Exemplos notáveis da visão social de Blanc são: “Fatalidade – balconista teve morte instantânea” (CD 24), “Violeta de Belfort Roxo”, “De frente pro crime” (ambos CD 25) e “Tiro de misericórdia” (CD 27).

³ Paulo Emílio da Costa Leite (São Paulo, 1944), textos (CD 24), (CD 5), (CD 28). Aldir Blanc é co-autor de alguns textos com Paulo Emílio; os dois juntos produziram textos poéticos admiráveis. Ver especialmente “Linha de passe” (CD 28), uma colagem repleta de elementos culturais brasileiros e referentes étnicos. O *press-release* deste disco e o programa do espetáculo (show) do mesmo nome contêm trechos em prosa nos quais a metáfora da “linha de passe” é expandida para se fazer um comentário sobre a qualidade de vida do Brasil atual. Ver também “Patrulhando”, em duas versões, com os subtítulos de “Masmorra” e “Mara”, onde Paulo Emílio e Aldir referem-se de forma abstrata às patrulhas ideológicas.

⁴ Ver Silviano Santiago, “Las botas y el anillo de Zapata”, *MGSL* 8:345 (7 de abril de 1973), pp. 1-3.

⁵ Sérgio Natureza Varela et al., *Ebulição da escrituratura* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978). Principal parceiro Tunai (CD 146) e (CD 147). Outro poeta desta antologia que trabalhou com compositores é Salgado Maranhão (CD 71).

⁶ O termo *criação intersemiótica* é originário do subtítulo da revista *Corpo estranho* 1, mas é, por extensão, aplicável a publicações similares como *Navilouca* (1974), *Polem* (1974), *Muda* (1976) e *Código* (primeiro número 1974), todas com posições estéticas afins. Propôs-se o uso do termo para descrever uma sensibilidade poética pós-concreta: Nelson Ascher “Marginália marginal”, *Corpo estranho* 3 (1981), 162-171; referências subseqüentes a este artigo no próprio texto. As origens do termo *marginal* para designar um tipo de poesia nos anos 70 são

obscuras. Glauco Mattoso observa que o título de um livro publicado de forma “independente” é *O marginal e outros poemas* (Domingos Pellegrini Jr., 1967), mas não afirma haver qualquer conexão direta entre este título e o “movimento” subsequente de produção independente de poesia denominada “marginal”. As objeções a este termo são baseadas em sua conotação de criminalidade.

⁷ Sobre modos de produção, ver Geraldo Carneiro, “A poesia marginal e seus meios”, *GAM* 29 (julho 1976). Sobre as diferenças entre as edições primitivas mimeografadas e os produtos da Coleção Frenesi, ver Carlos Alberto Messeder Pereira, *Retrato de época – poesia marginal anos 70* (Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981), esp. pp. 138 ss.; próxima citação no texto.

⁸ Heloísa Buarque de Hollanda, em entrevista pessoal em 12 de agosto de 1983. Ela observa que jovens poetas no Rio de Janeiro são influenciados por Caetano Veloso, “através de quem se lê Oswald e os concretos”.

⁹ Epígrafe de Paulo Leminski, *Caprichos e relaxos* (São Paulo: Brasiliense, 1983).

¹⁰ Armando de Freitas Filho, “Poesia vírgula viva”, p. 119.

¹¹ Heloísa Buarque de Hollanda, *Jornal do Brasil* (13 de março de 1982), p. B-10.

¹² Outros exemplos incluem: Antônio Risério, *A banda do companheiro mágico*, exemplo de criação intersemiótica; Antônio José Soares Brandão, *Todas as noites*; Bráulio Tavares (Campina Grande, Paraíba, 1950) com uma série de folhetos e produções independentes, como *Cabeça elétrica coração acústico*; e Ana Terra (Rio de Janeiro, 1950), *Letras e canções*. Apesar de nenhum texto de canção estar incluído no livro *Espelhos*, o autor Xico Chaves enumera 57 parceiros no prefácio.

Com respeito ao registro de letras de canções, um projeto de José Carlos Capinan merece atenção especial. Seu antológico cartaz (1983) intitulado “Soy loco por ti (Clarice e outras Américas)” contém 24 letras, comentários críticos sobre as composições mais importantes do poeta-letrista e as interpretações do próprio Capinan sobre como seus vários parceiros (27 ao total) musicaram seus poemas. Este material é impresso para formar visualmente o busto do artista e um mapa contíguo da América do Sul. Deste modo, Capinan faz um resumo de mais de quinze anos

de composição, evidenciando suas canções poéticas em um impresso e remetendo o espectador para sua dimensão musical.

¹³ Sua “Trilogia do Kaos” inclui: *Deus da chuva e da morte* (São Paulo: Martins, 1962), *Kaos* (São Paulo: Von Schmidt, 1965) e *Narciso em tarde de cinza* (São Paulo: Von Schmidt, 1965). O trabalho seguinte é uma continuação altamente biográfico do ciclo do Kaos: *O vigarista Jorge* (São Paulo: Von Schmidt, 1965). *O sexo do crepúsculo* foi escrito no mesmo período, e publicado mais tarde (São Paulo: Global Ground, 1983).

¹⁴ “Mautner, a nova tragédia”, *MGSL* 7:280 (8 de janeiro de 1972), p. 11.

¹⁵ Marilena Montari, *O poema-canto, gerado na dialética música popular X texto literário*, MA dissertação, PUC-SP, 1980, p. 205. Este estilo simbolista não é incomum em canções recentes. Exemplos disto são Geraldo Carneiro, “Volante” (música de Egberto Gismonti):

*O anjo à procura da fonte
Fugindo da noite
Não temia o aviso da terra... (CD 90)*

e Márcio Borges, “A sede do peixe – para o que não tem solução” (música de Milton Nascimento):

*...Para o que não tem solução
A sede do peixe ensinou
Não me vale a água do mar
Nem vinho, nem glória, navio
Nem o sal da língua que beija o frio
Nem ao menos toda raiva... (CD 127)*

¹⁶ Estrofes 44 e 61 do “Inferno de Wall Street” fundidas por Augusto de Campos em 1966 e repetidas no lançamento de *Balanço da bossa*, ao qual Torquato assistiu. Existem três variantes da letra de “Let’s Play That”. Antes de a canção ser gravada, Torquato Neto publicou a letra (*Última Hora*, 19 de janeiro de 1972), mais tarde em 1ª ed. *Últimos dias*, p. 46, que é a versão citada aqui. A versão cantada de Jards Macalé faz um re-arranjo de alguns dos adjetivos; o encarte (CD 109) também mostra variantes. A segunda edição de *Últimos dias* reproduz o original, porém a parte final da letra sofre pequenas mudanças. A interpretação agressiva e um tanto quanto dissonante de Jards Macalé é bastante apropriada às atitudes que o texto expressa.

¹⁷ Em Waly Salomão, *Gigolô de bibelôs* (São Paulo: Brasiliense, 1983), p. 165, o texto é dedicado “ao talismânico trio NOIGANDRES”. O Grupo Noigandres foi fundado em 1952 com a publicação da revista de poesia do mesmo nome. Augusto de Campos escreveu em 1965: “A palavra *noigandres*, extraída (via Ezra Pound, Canto XX) de uma canção do trovador provençal Arnaut Daniel, é um termo cujo significado nem os romancistas sabem precisar” (*Teoria da poesia concreta*, p. 193). Mas em estudo posterior, cita a tradução provável como “livre de tédio”. A tradução de Augusto da canção de Arnaut Daniel contém o verso “o grão de alegria e o olor de noigandres” (*Verso reverso controverso*, p. 52).

¹⁸ Outra notável alusão a Oswald de Andrade é a canção “Pau Brasil”, música de Francis Hime e texto de Geraldo Carneiro (CD 106).

CAPÍTULO 9

A VITALIDADE LÍRICA DE UMA LITERATURA DIVERSIFICADA

Para ilustrar uma das faces mais ricas da relação entre a literatura e a MPB – a intertextualidade e os vínculos paradigmáticos – é imprescindível reunir letras musicais bem elaboradas que evoquem ou aludem a poemas, poetas e estilos históricos lusobrasileiros. Estes esforços ajudam a demonstrar como os repertórios musicais resultaram “literários” ou “poéticos”. Todavia, não se justifica julgar a importância da poesia da canção brasileira dos anos 60 e 70 apenas contra um pano de fundo literário, pois a música popular contemporânea contém um substancial conjunto de canções poeticamente ricas, *sui generis* e *sui juris*, não diretamente associáveis a modelos literários. Augusto de Campos enfatizou, a esse respeito, que o seu entusiasmo pela Tropicália não se baseava em “eventuais coincidências” entre este movimento e a poesia concreta, mas sim na capacidade dos compositores de inventarem e criarem nova informação estética (p. 286). Affonso Romano de Sant’Anna, por sua vez, incluiu, em seu esquema da poesia de vanguarda, o tropicalismo como uma das tendências. A imensa variedade de composições líricas e experimentais tidas como canto poético, que músicos e letristas produziram ao longo dos anos 60 e 70, tem de ser julgada a partir de seus próprios valores. O lugar conquistado pela canção como veículo da poesia nacional é o aspecto mais significativo do encontro da literatura com a música popular no Brasil.

Algumas posturas críticas apresentadas no capítulo 1 podem agora ser colocadas sob uma perspectiva final. A afirmação de Anazildo Vasconcelos da Silva de que a canção popular representava (em 1973) “a mais importante manifestação literária

brasileira na atualidade” pode ser considerada pertinente porque a MPB foi um fenômeno novo dentro do qual houve uma “reivescimento” das origens da poesia. Com efeito, os repertórios musicais constituíram uma das áreas poéticas mais férteis dos poetas nascidos na década de 1940. Quanto à cronologia que Sant’Anna estabeleceu para o domínio da música popular (1967-1973), estes limites devem ser ampliados. Constata-se que o período de apogeu da produção poeticamente inspirada se estende até c. 1973; entretanto, a MPB provou ser um terreno de particular interesse literário ao longo da década de 70 porque continuou produzindo um número apreciável de composições que merecem estudo como literatura de performance. Durante o final dos anos 60, como observou Heloísa Buarque, uma depressão na poesia-para-ser-lida levou o público dos festivais a desenvolver expectativas “literárias” com relação aos textos de música. A poesia cantada como que “substituiu” a publicada. Depois de alguns anos, a poesia não-musical ganhou força novamente, atraindo parte da atenção que estava voltada para os poetas da canção.

No início dos anos 80, o cruzamento da música popular com a literatura – no sentido de a MPB representar um ramo da poesia – não guardava o mesmo significado que tivera anteriormente. Não se esperava mais, de um modo geral, que houvesse, no discurso do canto, aquela “literariedade” de texto. De fato, ao término de uma avaliação da discografia ano a ano, verifica-se, naquele estágio, uma quantidade algo reduzida de canções de qualidade literária. Claro que há notáveis exceções; Caetano, Chico, Aldir Blanc e alguns outros continuaram a merecer uma abordagem especial em termos de obra individual. As considerações críticas sobre a poesia da canção no Brasil devem mesmo focar o surgimento do verso musical poético a partir dos festivais dos anos 60 e a diversificação do discurso musical nos anos 70. Mas a relativa diminuição de poeticidade musical, como fenômeno cultural abrangente, de modo algum reduziu o impacto literário da música popular nos anos 60 e 70.

O reconhecimento da importância extramusical da MPB se iniciou com Augusto de Campos, que declarou que “os compêndios literários” teriam de levar em consideração a discografia para entenderem melhor a poesia brasileira depois de 1967. A presente investigação sobre repertórios musicais sustenta a relevância desta posição. Em vista da riqueza do lirismo musical aqui examinado, pode-se afirmar, com renovada convicção e com ampliada perspectiva, que determinadas gravações de MPB representam uma fonte essencial para a poesia brasileira contemporânea.

As canções de Chico Buarque, Caetano Veloso, e outros poetas-compositores e letristas transcendem os parâmetros da música popular tradicional e desafiam conceitos convencionais de poesia e literatura. Estes poetas da canção redefiniram o significado de *letras* para uma apreciação da poesia brasileira dos anos 60 e 70. Sua atuação autentica a diversidade da literatura contemporânea brasileira e a vitalidade das artes no Brasil.

BIBLIOGRAFIA

I. Geral: obras de referências, história, teoria, método

- Almeida, Atila A.F. de e José Alves Sobrinho. *Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada*. João Pessoa: Editora Universitária, 1978.
- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press, 1969.
- Beardsley, Monroe C. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt Brace and Co., 1958.
- Booth, Mark W. *The Experience of Song*. New Haven: Yale University Press, 1981.
- Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- Bowden, Betsy. *Performed Literature: Words and Music by Bob Dylan*. Bloomington: Indiana University Press, 1982.
- Bronson, Bertrand H. "Literature and Music". In *Relations of Literary Study: Essays on Interdisciplinary Contributions*. New York: MLA, 1967, pp. 127-150.
- Cascudo, Luis da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 4ª ed. São Paulo: Melhoramentos-INL, 1979.
- Coutinho, Afrânio. *An Introduction to Literature in Brazil*. Gregory Rabassa, trad. New York: Columbia University Press, 1969.
- Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Editora, 1977. 2 vols.
- Fagundes, Coroliano de Loyola Cabral. *Censura e liberdade de expressão*. São Paulo: Editora do Autor, 1975.
- Frye, Northrop, org. e prefácio. *Sound and Poetry*. New York: Columbia University Press, 1957.
- Hollanda, Aurélio Buarque de. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d. 1ª ed. 11ª re-impressão.
- Hollander, John. *The Untuning of the Sky*. Princeton: Princeton University Press, 1961.
- _____. "Music and Poetry". In Preminger, org., *Princeton Encyclopedia*, pp. 533-536.
- Jorgens, Elise Bickford. *The Well Tun'd Word: Musical Interpretations*

- of English Poetry 1597-1651*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- Lamas, Dulce Martins. “A música na cantoria nordestina”. In *Literatura popular em verso*. Vol. I. Rio de Janeiro: MEC - Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973, pp. 233-270.
- Mariz, Vasco. *A canção brasileira: erudita, folclórica, popular*, 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira - INL, 1977.
- Moisés, Massaud. *História da literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1971.
- New College Encyclopedia of Music*. J. A. Westrup e F.Ll. Harrison, orgs. New York: Norton and Co., 1976.
- New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie, org. New York: Mac Millan, 1980.
- Preminger, Alex, org. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. 2ª ed. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- Scher, Steven Paul. “Literature and Music”. In *Interrelations of Literature*. Jean Pierre Barricelli e Joseph Gibaldi, orgs. New York: MLA, 1982, pp. 225-250.
- Sodré, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira, seus fundamentos econômicos*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- Souza, Sebastião de. *Discografia da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Cátedra - MEC, 1977.
- Stevens, Denis, org. *A History of Song*. 2ª ed. New York: Norton and Co. 1970.
- Tinhorão, José Ramos. *Pequena história da música popular – da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- Vanoye, Francis. *Expression Communication*. Paris: Armand Colin, 1973.
- Wade, Bonnie C. “Prolegomenon to the Study of Song Texts”. In *Yearbook of the International Folk Music Council*. 1976. 73-88.
- Welsh, Andrew. *Roots of Lyric*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- Winn, James Anderson. *Unsuspected Eloquence: A History of the Relations Between Poetry and Music*. New Haven: Yale University Press, 1978.

II. Crítica literária-musical: livros, capítulos, prefácios

- Alencar, Edigar de. *Claridade e sombra na música do povo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves-INL, 1964.
- Amado, James. “A foto proibida há 300 anos”. Prefácio a Matos, *Obras completas*. Vol. I. Salvador: Januária, 1969, pp. i-xxvii.
- Anhanguera, James. *Corações futuristas: notas sobre Música Popular Brasileira*. Lisboa: Regra do Jogo, 1978.
- Ávila, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- Barata, Manoel Sarmiento. org. e introd. a *Canto melhor: uma perspectiva da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- Brasil, Assis. *A nova literatura*. Vol. I (*O Romance*) e Vol. II (*A Poesia*). Brasília: Companhia Editora Americana-INL, 1973-1975.
- Brito, Jomard Muniz de. *Do Modernismo à Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- Carvalho, Gilberto de. *Chico Buarque: análise poético-musical*. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.
- Campos, Augusto de et alii. *Balanço da bossa e outras bossas*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- _____. *Verso reverso controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- _____. “Arte final para Gregório”. In *Bahia invenção: anti-antologia da poesia baiana*. Salvador: s/e, 1974.
- _____. et al. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 2ª ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- _____. e Haroldo de Campos. *Revisão de Sousândrade*. São Paulo: Edições Invenção, 1964.
- Campos, Haroldo de. Prefácio a Oswald de Andrade, *Trechos escolhidos*, pp. 5-18.
- _____. “Uma poética da radicalidade”. Prefácio a Oswald de Andrade, *Poesias reunidas*, pp. 9-59.
- _____. “Superación de los lenguajes exclusivos”. In *América latina en su literatura*. México D.F.: Siglo XXI, 1972, pp. 279-300.
- Candido, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.
- Favaretto, Celso. *Tropicália: alegoria alegria*. São Paulo: Kairós, 1979.
- Franco-Lao, Méri. *Basta! Canciones de testimonio y rebeldía de América Latina*. México DF: ERA, 1970.

- Freitas Filho, Armando. “Poesia vírgula viva”. In *Anos 70 Literatura*. Rio de Janeiro: Europa, 1979, pp. 83-122.
- Galhoz, Maria Aliete. “Palavra de pórtico”. Prefácio a Pessoa, *Obra poética*.
- Galvão, Walnice Nogueira. *Saco de gatos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.
- Hollanda, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde 60/70*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- Jackson, Kenneth David. *A prosa vanguardista na literatura brasileira: Oswald de Andrade*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- Júlio, Silvio de A. Lima. *Conexões folclóricas e literárias na poesia do Brasil*. Rio de Janeiro: A. Coelho Branco F., 1965.
- Linhares, Temístocles. *Diálogos sobre a poesia brasileira*. São Paulo: Melhoramentos – INL, 1976.
- Mattoso, Glaucio. *O que é poesia marginal?* 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- Mello, José Eduardo Homem de. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos-USP, 1976.
- Meneses, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: HUCITEC, 1982.
- Montari, Marilena Esberard de Lauro. “O poema-canto gerado na dialética música popular x texto literário”. Dissertação mestrado. PUC-São Paulo. 1980.
- Mota, Nelson. *Música humana música*. Rio de Janeiro: Salamandra: 1980.
- Neto, A. Ramalho. *Historinha do desafinado (bossa nova)*. Rio de Janeiro: Vecchi, 1965.
- Nunes, Benedito. “Antropologia ao alcance de todos”. Prefácio a Oswald de Andrade, *Do Pau-brasil à antropofagia e às utopias*, pp. xi-liii.
- Paz, Octavio. *Conjunciones y disyunciones*. Mexico, D.F.: Joaquín Mortiz, 1969.
- Pereira, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.
- _____ e Heloísa Buarque de Hollanda. *Patrulhas ideológicas, marca reg. – arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- Pereira, Marcus. *Música: está chegando a vez do povo – a história do jorral*. São Paulo: HUCITEC, 1976.

- Pichaske, David. *A Generation in Motion – Popular Music and Culture in the Sixties*. New York: Schirmer Books, 1979.
- Portella, Eduardo. “Do verso solitário ao canto coletivo”. Prefácio a Vinícius de Moraes, *Obra poética*.
- Risério, Antônio, org. *Expresso 2222 Gilberto Gil*. Salvador: Corrupio, 1982.
- Souza, Tárik de. *O som do Pasquim: grandes entrevistas com os astros da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Codecri, 1976.
- Sant’Anna, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- ____ et al. *Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande*. Rio de Janeiro: Inúbia, 1976.
- Santiago, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- Schwarz, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- Silva, Anazildo Vasconcelos da. *A poética de Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Sophos, 1974.
- ____. “A paraliteratura”. In *Teoria literária*. Eduardo Portella, org. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976, pp. 172-185.
- ____. *Lírica modernista e percurso literário brasileiro*. Rio de Janeiro: Rio Editora, 1976.
- ____. *A poética e a nova poética de Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Tres A, 1980.
- ____ et al. *Desconstrução/construção no texto lírico*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.
- Siqueira, Baptista. *Origens do termo samba*. Rio de Janeiro: INL, 1978.
- Tejo, Orlando. *Zé Limeira poeta do absurdo*. 5ª ed. Brasília: Senado Federal, 1980.
- Vasconcelos, Gilberto. *Música popular – de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- Wisnik, José Miguel. “O minuto e o milênio ou por favor professor, uma década de cada vez”. In *Anos 70 música popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1979, pp. 7-23.

III. Crítica: artigos, resenhas e entrevistas em periódicos

- Almeida, Márcio. “Poesia brasileira hoje (I)”. *MGSL* 13:674 (1 de set. de 1979), pp. 1 ss.

- Almeida, Miguel de. “Jorge Mautner no olho do ciclone”. *Folha de S. Paulo* (31 de julho de 1983), p. 68.
- Antunes, Murilo. Entrevista com o autor. 21 de junho de 1983.
- Araújo, Henry Corrêa de. “Caetano Veloso: o poeta-compositor que substitui o poeta-escritor”. *MGSL* 3:96 (29 de junho de 1968), p. 2.
- Ascher, Nelson. “Marginália marginal”. *Corpo Estranho* 3 (1981), 162-171.
- Ávila, Carlos. “Gil na geléia geral”. *MGSL* 7:294 (15 de abril de 1972), p. 9.
- _____. “Tom Zé: poemúsica”. *MGSL* 8:361 (20 de julho de 1973), pp. 4-5.
- Bahiana, Ana Maria. “Cacaso, o novo poeta da música popular”. *Som Três* 1:4 (abril 1979).
- Bar, Décio. “Acontece que ele é baiano”. *Realidade* 3:33 (dez. 1968).
- Barbosa, Airton Lima, org. “Que caminho seguir na música popular brasileira?” *Revista Civilização Brasileira* 1:7 (maio 1966).
- Bastos, Alcmeno. “Belchior: a poética da alusão”. Manuscrito, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1983.
- Béhague, Gerard. “Bossa and Bossas: Recent Changes in Brazilian Urban Popular Music”. *Ethnomusicology* 17:2 (1973), 209-233.
- _____. “Brazilian Musical Values of the 1960s and 1970s: Popular Urban Music from Bossa Nova to Tropicália”. *Journal of Popular Culture* 13:3 (1980), 437-452.
- Belchior. Entrevista. *O Povo* (Fortaleza) (6 de fev. de 1983), p. 17.
- _____. “O maior nome da MPB”. Entrevista. *O Pasquim* 13:675 (março 1982).
- _____. Entrevista. *Jornal do Brasil* (8 de agosto de 1976).
- _____. Entrevista com o autor. 12 de julho de 1983.
- Branco, Joaquim. “Poesia brasileira hoje (XI)”. *MGSL* 14:717 (28 de junho de 1980), p. 2.
- Brito, Antonio Carlos de. “Melhor a emenda que o soneto”. *Folhetim* #285 (4 de julho de 1982), p. 4.
- _____. “Tropicalismo: sua estética e sua história”. *Revista de Cultura Vozes* 66:9 (nov. 1972), 21-30.
- Bueno, André e Fred de Goes. “Tirando de Letra”. Rádio MEC. Rio de Janeiro. (10 de junho de 1983).
- Campos, Augusto de. “Noigandres: afugentar o tédio”. Entrevista por Rodrigo Figueira Naves. *Folhetim* #323 (27 de março de 1983), pp. 6-7.
- _____. Entrevista com o autor. 12 de julho de 1983.
- Campos, Haroldo de. Entrevista. *Caderno de Música* 9 (julho 1982), 14-15.

- _____. “Sanscreed Latinized: the Wake in Brazil and Hispanic America”. *Tri-Quarterly* 38 (1977).
- Capinan, José Carlos. “Vinícius de Moraes: um poeta maior e popular uma quarta-feira de cinzas no entanto é preciso cantar”. *Voz da Unidade* (24 de julho de 1980), p. 11.
- _____. Entrevista com o autor. 5 de julho de 1983.
- Carneiro, Geraldo. “A poesia marginal e seus meios”. *GAM* 29 (julho 1976).
- _____. Entrevista com o autor. 23 de julho de 1983.
- Carvalho, Hermínio Bello de. “A nova poética da música popular”. *Cultura* 1:1 (jan-março 1971), 67-73.
- Chamie, Mário. “O trópico entrópico de Tropicália”. *Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo* 12:572 (6 de abril de 1968), p. 4.
- Chidiac, Carole. “Caetano Veloso”. *VIGU Violão e guitarra* 1:5 (1980), 7-20.
- Clüver, Claus. “Klangfarbenmelodie in Polychromatic Poems: A. Von Webern and A. de Campos”. *Comparative Literature Studies* 18:3 (setembro 1981), 386-398.
- Costa Agra, Marcus Wagner da et al. “Estudo fonoestilístico do poema ‘Acrílico’”. *SIGNUM* 3 (1977), 81-88.
- Coutinho, Afrânio. “A literatura no Brasil”. *Correio da Manhã* (5 de jan. de 1972), anexo.
- Coutinho, Edilberto. “Poesia brasileira hoje (IV)”. *MGSL* 14:684 (10 de nov. de 1979), p. 2.
- Diniz, Valdimir. “Eles estão atentos para renovar a arte e a vida”. *MGSL* 5:184 (7 de março de 1970), p. 10.
- Esposito, Ana Paula et al. “Chacal: o rock poeta”. *Textura* 1:1 (junho 1983).
- Ferreira, Nadiá Paulo. “Tropicalismo: retomada oswaldiana”. *Revista de Cultura Vozes* 66:10 (dez. 1972), 6-15.
- Filho, O.C. Louzada. “O contexto tropicalista”. *Aparte* 2 (junho 1968).
- Gouvea, Jaime Prado. “O cearense Belchior e seu desafio”. *MGSL* 7:331 (30 de dez. de 1972), pp. 4-5.
- Guedes, Fátima. Entrevista. *Jornal Nossa Música* 2:8 (maio 1983), 15.
- “Herdeiros de Vinícius”. *Veja* (10 de set. de 1982), pp. 85-86.
- Hollanda, Heloísa Buarque de. “Vida de artista”. *Jornal do Brasil* (13 de março de 1982), p. B 10.

- _____. Entrevista com o autor. 12 de agosto de 1983.
- Jesus, Virgínia M. A. de. “Jogo com as palavras”. *De Signos* 4 (s/d).
- Leite, Paulo Moreira. “O batismo do samurai”. *Veja* (17 de nov. de 1982), pp. 172-176.
- Leminski, Paulo. “Os últimos dias de um romântico”. *Folhetim* #303 (7 de nov. de 1982), pp. 6-7.
- “Mautner, a nova tragédia”. *MGSL* 7:280 (8 de jan. de 1972), p. 11.
- Merquior, José Guilherme. “Capinan e a nova lírica”. *MGSL* 147-149 (21 de junho de 1969 - 5 de julho de 1969), p. 10.
- Miller, Sydney. “Os festivais no panorama da MPB”. *Revista de Civilização Brasileira* 4:17 (jan-fev. 1968), 235-243.
- _____. “O universalismo e a MPB”. *Revista de Civilização Brasileira* 4: 21-22 (set. - dez. 1968), 207-221.
- Mota, Nelson. “Música popular: expressão do Brasil”. *Cadernos Brasileiros* 10:4 (julho 1968), 55-60.
- “A MPB se debate”. *Homem* #26, suplemento s/d (1977?).
- Natureza, Sérgio Varela. Entrevista com o autor. 15 de junho de 1983.
- Neotti, Clarêncio, org. Música popular e realidade cultural, número especial de *Revista de Cultura Vozes* 46:9 (nov. 1972).
- Neves, Libério. “Poesia brasileira hoje (VIII)”. *MGSL* 14:704 (29 de março de 1980), p. 2.
- Novaes, Wagner. “Carlos Drummond de Andrade e a MPB”. *Letterature d’America* 3:13 (1982), 21-35.
- Oiticica, Hélio. “Tropicália”. *Folhetim* #364 (8 de jan. de 1984), p. 9.
- Paes, José Paulo. “A poesia no purgatório”. *Folhetim* #304 (14 de nov. de 1982), pp. 10-11.
- Penteado, Lea. “Caetano Veloso na oficina literária”. *O Globo* (8 de set. de 1981).
- Perrone, Charles A. “De Gregório de Matos a Caetano Veloso e ‘Outras palavras’: barroquismo na Música Popular Brasileira contemporânea”. *Revista iberoamericana* 50:126 (março 1984), 77-99; também em *Barroco* 13 (1985) 107-123.
- Perrone-Moisés, Leyla. “Pra ver a Vida passar”. *Suplemento Literário de O Estado de S.Paulo* (11 de nov. de 1967).
- Pimentel, Osmar. “Seresteiro poeta e cantor”. *Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo*, 12:563 (3 de fev. de 1968), p. 6.
- Ramalho, Zé. Entrevista. *Arjuna - o canto guerreiro, especial* (1980), 12.
- Risério, Antônio. “O nome mais belo do medo”. *MGSL* 8:360 (21 de julho de 1973), pp. 4-5.

- Santiago, Silviano. "Sailormoon's lyrics linha de morbosa romântica". *MGSL* 7:324 (11 de nov. de 1972), pp. 6 ss.
- _____. "Las Botas y el anillo de Zapata". *MGSL* 8:345 (7 de abril de 1973), pp. 1-3.
- _____. "Poesia jovem: roteiro das velhas vanguardas à Tropicália e aos marginais mimeografados". *Jornal do Brasil* (20 de dez. de 1975).
- Serva, Leão. "Enfim a TV dirige Augusto de Campos". *Folha de S. Paulo* (17 de set. de 1983), p. 50.
- Silva, Abel. "Em verso e prosa". Entrevista *Jornal Nossa Música* 2:7 (1983), 15.
- Silva, Anazildo Vasconcelos da. "A auto-referenciação poética". *Tempo Brasileiro* 40 (jan. 1975), 35-39.
- Silva, Vera Lúcia da. "Capinan apenas dados". *Revista de Cultura Vozes* 44:1 (jan. 1970), 63-65.
- Sirlan e Murilo Antunes. "Provisoriamente não cantaremos o amor que se refugiou abaixo dos subterrâneos. Cantaremos o medo que esterilizou os abraços". *MGSL* 7:326 (25 de nov. de 1972), pp. 6-7.
- Tinhorão, José Ramos. "Da valsa, da polca, do tango – a história do samba". *Cultura* 8:28 (jan. 1978), 44-54.
- _____. "Como seria bom se a música de Caetano e Chico correspondesse à sua poesia". *Jornal do Brasil* (12 de dez. de 1979), p. B7.
- _____. "Aldir Blanc faz embaixadas com a pessoa em Linha de passe." *Jornal do Brasil* (6 de jan. de 1979).
- "Tropicalismo 15 anos depois". *Manchete* 3: 1609 (19 de fev. de 1983).
- Varela, Dailor. "Jóia e Qualquer Coisa". *Revista de Cultura Vozes* 49:8 (out. 1975), 54-55.
- Veloso, Caetano. "A mulher e o poeta". Entrevista por Régis Bonvicino. *Código* 4 (1980).
- _____. Entrevista por Luiz Carlos Maciel. *Entrevista* 15 (31 de agosto de 1975), pp. 1-2.
- _____. Entrevista por Charles Peixoto e Bernardo Vilhena. *O Dia* (14 de junho de 1981).
- Vilhena, Bernardo. Entrevista com o autor. 10 de agosto de 1983.
- Vinícius, Marcus. Carta ao autor. 14 de novembro de 1983.
- Wisnik, José Miguel. "Onde não há pecado nem perdão". *Almanaque – Cadernos de Literatura e Ensaio* 6 (1978), 11-16.
- _____. "Está cheio de inferno e céu". *Abre Alas* 1 (1979), 8-15.
- Zé, Tom. Entrevista. *De Signos* 1 n/d (1973?).

IV. Literatura: poesia, prosa, drama, cancioneros

- Andrade, Carlos Drummond de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, s/d.
- _____. *Antologia poética*. 14ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- Andrade, Oswald de. *Trechos escolhidos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1977.
- _____. *Poesias reunidas*. Vol. VII das *Obras completas*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- _____. *Do Pau-Brasil à antropologia e às utopias*. Vol. VI das *Obras completas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- Anjos, Augusto dos. *Eu*. 29ª ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1963.
- Ayala, Waldir, org. e intro, *Moderna poesia baiana*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- Bandeira, Manuel. *Antologia poética*. 10ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- Barros, Lenora de et alii. *Poesia em G*. São Paulo: Edições Greve, 1975.
- Bastos, Ronaldo. *Canção de Búzios*. Rio de Janeiro: Nuvem Cigana, 1972.
- Blanc, Aldir. *Rua dos Artistas e arredores*. Rio de Janeiro: Codecri, 1978.
- _____. *Porta de tinturaria*. Rio de Janeiro: Codreci, 1981.
- Brandão, Antônio José Soares. *Todas as noites*. Fortaleza: Tabajara, 1978.
- Brito, Antônio Carlos de (Cacaso). *Grupo Escolar*. Rio de Janeiro: independente, 1982.
- _____. *Beijo na boca*. Rio de Janeiro: independente, 1975.
- _____. *Mar de mineiro: poemas e canções*. Rio de Janeiro: independente, 1982.
- Buarque, Chico. *A banda: manuscritos*. Rio de Janeiro: Editora Paulo de Azevedo, 1966.
- _____. *Roda viva*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.
- _____ e Ruy Guerra. *Calabar – o elogio da traição*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- _____ e Paulo Pontes. *Gota d'água*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- _____. *Ópera do malandro*. 3ª ed. São Paulo: Cultura, 1980.
- _____. *Literatura comentada*. Adélia Bezerra de Meneses, org. São Paulo: Abril Educação, 1981.

- Campos, Augusto de. *Viva Vaia: Poesia 1949-1979*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979.
- Campos, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: ExLibris, 1984.
- Capinan, José Carlos. *Inquisitorial*. Salvador: independente, 1966.
- _____. *Ciclo de navegação Bahia gente*. Salvador: Edições Macunaíma, 1974.
- Carneiro, Geraldo. *Na busca do sete-estrela: ópera de cordel*. Rio de Janeiro: Fon Fon, 1974.
- Carvalho, Hermínio Bello de. *Ária e percussão*. Rio de Janeiro: São José, 1962.
- Caymmi, Dorival. *Cancioneiro da Bahia*. 4ª ed. São Paulo: Martins, 1967.
- Chaves, Xico. *Espelhos*. Rio de Janeiro: independente, 1982.
- Félix, Moacir, org. 3 vols. *Violão de rua*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira-CPC-UNE, 1962-1963.
- Galvão. *Geração baseada*. Rio de Janeiro: Codectri-TV Itapoan, 1982.
- Gil, Gilberto. *Literatura comentada*. Fred de Goes, org. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- Hollanda, Heloísa Buarque de, org. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Labor, 1976.
- ____ e Carlos Alberto Messeder Pereira, orgs. *Literatura comentada poesia jovem anos 70*. São Paulo: Abril, 1982.
- Leminski, Paulo. *Caprichos e relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- Livro de cabeceira da mulher*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- Matos, Gregório de. *Poemas escolhidos*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- Mautner, Jorge. *Fragmentos de sabonete: notas sobre o renascimento americano do norte e do sul*. Rio de Janeiro: Ground, 1976.
- _____. *Panfletos da nova era*. São Paulo: Global, 1980.
- _____. *Poesias de amor e de morte*. São Paulo: Massao Ohno-Roswitha Kemf, 1981.
- Meireles, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.
- Mello Neto, João Cabral de. *Poesias completas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- Miccoli, Leila. *MPB Muita Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro: Trote, 1982.
- Morais, Vinícius de. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1968.
- _____. *Antologia poética*. 22ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

- Neto, Torquato. *Os últimos dias de paupéria*. 2ª ed. São Paulo: Max Limonad, 1982.
- Paixão Cearense, Catulo da. *O cantor de modinhas brasileiras*. Rio de Janeiro: Quaresma, 1927.
- Pessoa, Fernando. *Obra poética*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965.
- Pignatari, Décio. *Poesia pois é poesia*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.
- Pinheiro, Paulo César. *Canto brasileiro*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1976.
- Poesia viva*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- Pontes, Juca. org. *O carro de boi: a nova poesia paraibana*. João Pessoa: Secretaria de Cultura, 1981.
- Ramalho, Zé. *Carne de peçoço*. Rio de Janeiro: CBS Depto. de Arte, 1982.
- _____. *Apocalypse*. s/l: independente. s/d.
- Risério, Antônio. *A banda do companheiro mágico*. Salvador: independente, 1980.
- Rosa, Noel. *Literatura comentada*. João Antônio Ferreira Filho, org. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- Salomão, Waly. *Gigolô de bibelôs*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- ____ e Torquato Neto, orgs. *Navilouca*. Rio de Janeiro: Gernasa, 1974.
- Silva, Abel. *Asas, solos de lira elétrica*. Rio de Janeiro: independente, 1979.
- Tavares, Bráulio. *Cabeça elétrica coração acústico*. Olinda: Casa das Crianças, 1981.
- Terra, Ana. *Letras e canções*. Rio de Janeiro: independente, 1981.
- Varela, Sérgio Natureza et al. *Ebulição da escrituratura: treze poetas impossíveis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- Veloso, Caetano. *Alegria alegria*. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, 1977.
- _____. *Literatura comentada*. Paulo Franchetti e Alcyr Pécora, orgs. São Paulo: Abril Educação, 1981.
- Vilhena, Bernardo. *O rapto da vida*. Rio de Janeiro: independente, 1975.
- Vinícius, Marcus. *Domingo Zeppelin*. Rio de Janeiro: MEC-FUNARTE-SNT, 1978.
- _____. *Boca do inferno*. Rio de Janeiro: MEC-FUNARTE-SNT, 1980.
- ____ et al. *Antologia poética Grupo Sanhauá*. João Pessoa: Editora Universitária, 1979.

V. Revistas

- Almanaque biotônico vitalidade* (Nuvem Cigana, Rio de Janeiro) 1-2 (1976)
Anima (Rio de Janeiro) 1-2 (1976-1977)
Arte em revista (São Paulo) 5 (1981)
Código (Salvador) 1-8 (1974-1983)
Corpo estranho / Qorpo extranho (São Paulo) 1-2 (1976)
Escrita (São Paulo) 24 (1977)
Muda (São Paulo) 1-2 (1976-1977)
Navilouca (“edição única”) (1974)
Polem (Rio de Janeiro) 1 (1974)

DISCOGRAFIA

Artista(s), Título, Selo + n° de catálogo, ano [s/t= sem título] [s/d= sem data]

1. Amelinha, *Frevo mulher*, CBS 138063, 1978
2. Baeta, Lourenço, s/t, Continental 1.35.404.414, 1979
3. Barbosa, Zélia, *Brasil sertão e favelas*, G.V.O.C.M. [França-EUA] 3, s/d
4. Barnabé, Arrigo, *Clara Crocodilo*, independente, 1980
5. _____. *Tubarões voadores*, Barclay 823-031-1, 1984
6. Belchior, s/t, Chantecler 2-08-404-039, 1974
7. _____. *Alucinação*, Philips 6349 160, 1976
8. _____. s/t, WEA BR 36.027, 1977
9. _____. *Todos os sentidos*, WEA BR 36.078, 1978
10. _____. s/t, WEA BR 36.117, 1979
11. _____. *Objeto direto*, WEA BR 32.067, 1980
12. _____. *Paraíso*, WEA BR 22.034, 1982
13. Ben, Jorge, s/t, Philips 6349 047, 1972
14. _____. *A tábua de esmeralda*, Philips 6349 083, 1974
15. Bethânia, Maria, *Recital na Boite Barroco*, EMI-Odeon SMOFB 3545, 1968
16. _____. *Rosa dos ventos*, Philips 6349 015, 1971
17. _____. *Drama anjo exterminado*, Philips 6349 050, 1972
18. _____. *Álibi*, Philips 6349 405, 1978
19. _____. *Mel*, Philips 6349 433, 1979
20. _____. *Talismã*, Philips 6328 302, 1980

21. Borges, Lô et al., *Os Borges*, EMI-Odeon 31C 064422883, 1980
22. _____. *Via láctea*, EMI-Odeon 31C 064422851, 1980
23. Bosco, João e A.C. Jobim, Disco de bolso 1.1 *Pasquim*, 1972
24. Bosco, João, s/t, RCA 103 0062, 1973
25. _____. *Caça à raposa*, RCA 103 0112, 1975
26. _____. *Galos de briga*, RCA 103 0171, 1976
27. _____. *Tiro de misericórdia*, RCA 103 0228, 1977
28. _____. *Linha de passe*, RCA 103 0294, 1979
29. _____. *Bandalhismo*, RCA 110 0022, 1980
30. _____. *Essa é a sua vida*, RCA 110 0023, 1981
31. _____. *Comissão de frente*, Ariola 201 905, 1982
32. Buarque de Hollanda, Chico, s/t, RGE 303 0003, 1966
33. _____. *Volume II*, RGE XRLP 5314, 1967
34. _____. *Volume III*, RGE XRLP 5320, 1968
35. _____. *Volume IV*, Philips 765 106, 1969
36. _____. *Construção*, Philips 6349 017, 1970
37. _____. et al. *Quando o carnaval chegar*, Philips 6349 038, 1972
38. _____. *Chico canta*, Philips 6349 093, 1973
39. _____. *Sinal fechado*, Philips 6349 122, 1974
40. _____. e Maria Bethânia, *Ao vivo*, Philips 6349 146, 1975
41. _____. e M. Nascimento, “Cio da terra”/”1º de maio”, Philips 6069 185, 1977
42. _____. *Meus caros amigos*, Philips 6349 189, 1976
43. _____. s/t, Philips 6349 398, 1978
44. _____. *Ópera do malandro*, Philips 6641 891, 1979
45. _____. *Vida*, Philips 6349 435, 1980
46. _____. *Almanaque*, Ariola 201 640, 1981
47. Costa, Alaíde, *Canta Hermínio Bello de Carvalho*, independente, 1982
48. Costa, Gal, s/t, Philips R 765 068L, 1969
49. _____. s/t, Philips R 795 098L, 1969
50. _____. *LeGal*, Philips 765 126, 1970
51. _____. *A todo vapor*, Philips 6349 020, 1971
52. _____. *Fa-tal*, Philips 6349 021, 1971
53. _____. *Índia*, Philips 6349 079, 1973
54. _____. *Cantar*, Philips 6349 117, 1974
55. _____. *Caras e bocas*, Philips 6349 335, 1977
56. Costa, Sueli, s/t, EMI-Odeon EMCB7019, 1977
57. _____. *Vida de artista*, EMI-Odeon 31C 064422840, 1978
58. Creuza, Maria, *Poética*, RCA 103 0523, 1982
59. Djavan, *A voz e o violão de*, Som Livre 403 6092, 1976

60. _____. s/t, EMI-Odeon 31C064422833D, 1978
61. _____. *Alumbramento*, EMI-Odeon 31C064422859, 1980
62. _____. *Seduzir*, EMI-Odeon 31C064422888D, 1981
63. _____. *Luz*, CBS 138 251, 1982
64. Fagner, Raimundo, *Ave noturna*, Continental 1-01-404-106, 1976
65. _____. s/t, CBS 137964, 1976
66. _____. *Orós*, CBS 230010, 1977
67. _____. *Quem viver chorará*, CBS 230034, 1978
68. _____. *Beleza*, CBS 138164, 1979
69. _____. *Fagner*, CBS 138250, 1982
70. _____. *Traduzir-se*, CBS DIL 12317 (USA), 1982
71. Farias, Vital, s/t, Polydor 2451 111, 1978
72. Ferreira, Bibi, *Gota d'água*, RCA 103 0212, 1977
73. Franco, Walter, *Ou não*, Continental 1-01-404-027, 1973
74. _____. *Revolver*, Continental 1-01-404-118, 1975
75. _____. *Respire fundo*, CBS Epic 144243, 1978
76. _____. *Vela aberta*, CBS Epic 144388, 1980
77. Gil, Gilberto, *Louvação*, Philips R 765 005L, 1967
78. _____. s/t, Philips R 765 024L, 1968
79. _____. s/t, Philips R 765 087L, 1969
80. _____. *Expresso 2222*, Philips 6349 034, 1972
81. _____. *Ao vivo*, Philips 6349 124, 1974
82. _____. *Refazenda*, Philips 6349 152, 1975
83. _____. “Está na cara”, Philips 6069 095, 1974 (45rpm)
84. _____. *Refavela*, Philips 6349 329, 1977
85. _____. c/ Rita Lee, *Refestança*, Som Livre 403 6137, 1977
86. _____. *Realce*, WEA BR32 028, 1978
87. _____. *Luar*, WEA BR 36 180, 1981
88. _____. *UmBandaUm*, WEA BR26 063, 1982
89. Gilberto, João, *Chega de saudade*, EMI-Odeon MOFB, 1958
90. Gismonti, Egberto, *Água e vinho*, EMI-Odeon SMOFB 3746, 1972
91. _____. s/t, EMI-Odeon SMOFB 3824, 1973
92. _____. *Corações futuristas*, EMI-Odeon XEMCB 7013, 1976
93. Gonzaga Jr., Luiz, s/t, EMI-Odeon SMOFB 3778, 1973
94. _____. s/t, EMI-Odeon SMOFB 3832, 1974
95. _____. *Plano de vôo*, EMI-Odeon 31C 064422824, 1975
96. _____. *Começaria tudo outra vez*, EMI-Odeon 31C06482377, 1976
97. _____. *Moleque Gonzaguinha*, EMI-Odeon 31C 064822801, 1977
98. _____. *Recado*, EMI-Odeon 31C06442800, 1978
99. _____. *Gonzaguinha da vida*, EMI-Odeon 31C064422841D, 1979

100. _____. *De volta ao começo*, EMI-Odeon 31C064422863D, 1980
101. _____. *Coisa mais maior de grande pessoa*, EMIOdeon 31C064422887D, 1981
102. _____. *Caminhos do coração*, EMI-Odeon 31C064422912, 1982
103. _____. *Alô Brasil*, EMI-Odeon 31C064422930, 1983
104. Guedes, Beto, *Contos da lua vaga*, EMI-Odeon 31C064422897, 1981
105. Guedes, Fátima, s/t, EMI-Odeon 31C064422842, 1979
106. Hime, Francis, *Pau Brasil*, Som Livre 403 6267, 1983
107. Lobo, Edu, *Limite das águas*, Continental, 1-35-404-001, 1976
108. _____. *Camaleão*, Philips 6349 350, 1978
109. Macalé, Jards, s/t, Philips 6349 045, 1972
110. _____. *Aprendendo a nadar*, Philips 6349 106, 1974
111. Mautner, Jorge, *Pra iluminar a cidade*, Phonogram 1402, 1972
112. _____. s/t, Polydor 2451-051, 1974
113. _____. *1001 Noites de Bagdá*, Philips 6349 175, 1976
114. _____. *Bomba de estrelas*, WEA BR 36 187, 1981
115. Medalha, Marília, *Música nova*, RGE USLP 5352, 1969
116. _____. *A canção e a voz na poesia de Vinícius de Moraes*, RGE, 303001, 1972
117. _____. *Bóias de luz*, Continental 1-01-404-181, 1978
118. Melodia, Luiz, *Pérola negra*, Fontana 6488 151, 1982
119. Montenegro, Oswaldo, *Poeta maldito*, WEA BR38 022, 1979
120. Moraes, Vinícius de, *Testamento*, RGE 3030070, 1980
121. Moreira, Moraes, s/t, Som Livre 403 6123, 1977
122. _____. *Coisa acesa*, Ariola 201 904, 1982
123. Nascimento, Milton, *Clube da esquina*, EMI-Odeon MOAB6005, 1972
124. _____. *Milagre dos peixes*, EMI-Odeon 31C064421021, 1973
125. _____. *Minas*, EMI-Odeon 31C06482325, 1975
126. _____. *Gerais*, EMI-Odeon 31C064422806D, 1976
127. _____. *Clube da esquina 2*, EMI-Odeon 31C064164422831, 1978
128. _____. *Sentinela*, Ariola 201 610, 1980
129. _____. *Caçador de mim*, Ariola 201 632, 1981
130. _____. *Anima*, Ariola 201 909, 1982
131. Novos Baianos, *é ferro na boneca*, RGE XRLP 5340, 1970
132. _____. *Acabou chorare*, Som Livre 6004, 1972
133. Pinheiro, Paulo César, s/t, EMI-Odeon 31C 0644228670, 1980
134. Powell, Baden, *os afro-sambas*, Philips FE 1016, 1966
135. Ramalho, Zé, *Avôhai*, CBS Epic 144231, 1977
136. _____. *A peleja do diabo com o dono do céu*, CBS-Epic 235030, 1979
137. _____. *Terceira lâmina*, CBS Epic 235049, 1981
138. _____. *Força verde*, CBS Epic 144461, 1982

139. _____. *Orquídea negra*, CBS Epic 144466, 1983
140. Regina, Elis e A. C. Jobim, *Elis e Tom*, Philips 6349 112, 1974
141. Regina, Elis, *Essa mulher*, WEA BR36 113, 1979
142. _____. *A música de João Bosco e Aldir Blanc*, Fontana 6488 106, 1981
143. Simone, *Face a face*, EMI-Odeon 31C42282436, 1977
144. _____. *Cigarra*, EMI-Odeon 31C064421089D, 1978
145. Sirlan, *Profissão de fé*, Continental, 1-35-404-616, 1978
146. Tunai, *Todos os sons*, Polygram 2451 162, 1981
147. _____. *Olhos do coração*, Polygram 8127 8617, 1983
148. Vários artistas, *3º Festival da MPB* (vol. I), Philips R 7650 14L, 1967
149. _____. *Os Festivais da Record*, Fontana 6470 513, 1974
150. _____. *Morte e vida severina*, Philips P632 900, 1966
151. _____. *O banquete dos mendigos*, RCA 11 001, 1979
152. _____. *Tropicália ou panis et circensis*, Philips R765 040L, 1968
153. Veloso, Caetano c/ Gal Costa, *Domingo*, Philips R 765 007P, 1967
154. Veloso, Caetano, s/t, Philips R 765 026L, 1968
155. _____. s/t, Philips R 765 086L, 1969
156. _____. s/t, Philips 6349 007, 1971
157. _____. *Transa*, Philips 6349 026, 1972
158. _____. e Chico Buarque, *Ao vivo*, Philips 6349 059, 1972
159. _____. *Araçá azul*, Philips 6349 054, 1972
160. _____. *Jóia*, Philips 6349 132, 1975
161. _____. *Qualquer coisa*, Philips 6349 142, 1975
162. _____. *A arte de*, Fontana 6641 313, 1975
163. _____. et al. *Os mais doces bárbaros*, Philips 6641 745, 1976
164. _____. *Bicho*, Philips 6349 327, 1977
165. _____. *Muitos carnavais*, Philips 6349 356, 1977
166. _____. *Muito*, Philips 6349 382, 1978
167. _____. *Cinema transcendental*, Philips 6349 436, 1979
168. _____. *Outras palavras*, Philips 6328 303, 1981
169. _____. *Cores e nomes*, Philips 6328 381, 1982
170. _____. *Uns*, Philips 81274718, 1983
171. Vinícius, Marcus, *Dédalus*, Marcus Pereira 9408, 1980
172. _____. *Trem dos condenados*, Marcus Pereira 9351, 1976
173. _____. *Nordestino*, Marcus Pereira 9401, 1979
174. Viola, Paulinho da, s/t, EMI Odeon 7BD-1190, 1969
175. _____. *Dança da solidão*, EMI Odeon SMOFB 3718, 1972
176. _____. *Nervos de aço*, EMI-Odeon SMOFB 3797, 1973
177. _____. *Memórias cantando*, EMI-Odeon 31C16282412, 1976

178. Zé, Tom, *Se o caso é chorar*, Continental 1-00-84, 1972
179. _____. *Todos os olhos*, Continental 1-01-21, 1973
180. _____. *Estudando o samba*, Continental 1-01-404-123, 1975
181. _____. *Correio da Estação Brás*, Continental 1-01-404-177, 1978

Nova História da Música Popular Brasileira

(São Paulo: Abril Cultural, 1978-79)

Fascículos #: 1 (Chico Buarque), 3 (Paulinho da Viola), 4 (João Bosco-Aldir Blanc), 6 (Milton Nascimento), 9 (Noel Rosa), 10 (Caetano Veloso), 13 (Gilberto Gil), 19 (Vinícius de Moraes), 27 (Tom Jobim), 28 (Jorge Ben), 32 (Edu Lobo), 38 (Sérgio Ricardo), 42 (Catulo da Paixão Cearense), 55 (Marcus Vinícius, Alceu Valença, Geraldo Azevedo), 56 (Luiz Gonzaga Jr.), 57 (Jards Macalé, Luiz Melodia), 58 (Moraes Moreira, Novos Baianos), 59 (Rita Lee, Secos e Molhados), 67 (Geraldo Vandré).

BIBLIOGRAFIA DO AUTOR EM PORTUGUÊS

- “Do *bebop* e o Kaos ao Chaos e o *triphop*: dois fios ecumênicos no escopo semimilenar do tropicalismo”. In Nelson Barros da Costa, org. *O charme dessa nação (Discurso, cotidiano e práticas culturais da Música Popular Brasileira)*. Fortaleza: UFEC-SECULT, 2007. 283-301. Originalmente in *Linha de pesquisa* [Rio de Janeiro] 1 (2001), 155-170; bis in *Arius* [UFPB] 10 (2002), 29-37.
- “A poética da criação novo-mundista em *Toda a América*.” *ArtCultura* [UFMG-Uberlândia] 8.12 (2006), 117-129.
- “O sopro do *jazz*, o lamento do *blues*, e a eletricidade do *rock* na atual poesia brasileira”. *Revista iberoamericana* [Pittsburgh] 173 (2006), 919-932.
- “A travessia da linguagem”. *Prosa e verso* (João Guimarães Rosa Especial), *O Globo*. 11 março 2006. p. 6.
- “Estruturando apreciações e leituras transamericanas”. Posfácio a C. Alberto Bessa, *Poesia efêmera-poemas reunidos*. Rio de Janeiro: Galo Branco, 2006. 159-160.
- “VIVAVAIA Para entender Augusto de Campos VIA EUA”. In *Sobre Augusto de Campos*. Flora Sússekind e Júlio Castañón Guimarães, orgs. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa / 7Letras, 2004. 209-218.
- “Chico Buarque sob a ótica internacional”. In *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro, e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. 211-228. Com Elizabeth Ginway e Ataíde Tartari.
- “Para apreciar Paulo Rónai e ‘Notas para facilitar a leitura de Campo Geral de J. Guimarães Rosa’.” *Matraga* [UERJ] 13 (2002), 11-22, 23-60.
- Prefácio a Adriano Espínola, 2ª ed. *O lote clandestino*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.
- Entrevista. *O Estado de S. Paulo*, 28 abril 2001. Caderno 2, p. 3.
- “A recepção da obra rosiana na América do Norte: tradução, crítica e ensino”. In *Veredas de Rosa* (Seminário Internacional João Guimarães Rosa). Belo Horizonte: CESPUC, 2000. 126-130.

- “A terceira margem do diabo: a recepção norteamericana da obra de João Guimarães Rosa”. *Calibán* [Rio de Janeiro] 2 (1999), 108-116. Bis in *Itinerários-Revista de literatura* [UNESP Araraquara] 21 (2003): 89-98.
- Resenha: Arnaldo Antunes, *dois ou mais corpos no mesmo espaço* in *Poesia Sempre* 11 (1999), 248-251.
- Posfácio a *Outras praias: 13 poetas brasileiros emergentes / Other Shores: 13 Emerging Brazilian Poets*. São Paulo: Iluminuras, 1998. 262-271.
- “O legado modernista de Oswald de Andrade na poesia e na canção brasileiras dos anos 60/80”. *Exu* [Salvador] 6.33 (1993).
- “Poesia concreta e tropicalismo”. *Revista USP* 4 (1990), 55-64.
- Depoimento In José Carlos Sebe Bom Meihy, *A colônia brasilianista: vida acadêmica e história oral*. São Paulo: Nova Stella, 1990. 445-456.
- “De Gregório de Matos a Caetano Veloso e ‘Outras palavras’: barroquismo na Música Popular Brasileira contemporânea”. *Revista iberoamericana* 50.126 (1984), 77-99. Bis *Barroco* 13 (1985), 107-123 e *Barroco - teoria e análise*. Affonso Ávila, org. São Paulo: Perspectiva, 1997. 333-347.
- “A música popular num romance brasileiro de trinta: das *Memórias de um sargento de milícias* a *Marafá*”. *Latin American Music Review* 3.1 (1982), 73-91.
- “O cancionero popular no romance brasileiro de trinta”. *Cultura* [Brasília] 9.33 (1979), 40-48.
- “A canção folclórica no romance brasileiro”. *Jornal de Letras* 31 : 340 (agosto 1979), B4.
- “A música popular na obra de José Condé”. *Jornal de Letras* 31 : 341 (set. 1979), B4.
- “Três séculos, três Américas: irmandades épicas e imperativos hemisféricos.” *Revista Via Atlântica* 11 (a sair: 2008).
- Versão em português de “Versatile Vanguard Vectors: from Visible Voices to Virtual Vortices in the Vamps, Versions, and Voyages of Brazilian Concrete Poetry.” Catálogo da exposição Projeto Verbivocovisual. São Paulo: Instituto Tome Ohtake (a sair: 2008).
- “Notas para facilitar a leitura de ‘Meu tio o iauaretê’ de J. Guimarães Rosa.” Número especial de *Hispania* [EUA] (a sair: 2008).
- “Bons tons diversos versos: Antônio Carlos Jobim, parceiros célebres, e a poética da Bossa Nova”. *Letterature d’America* (a sair: 2008).

Adquira outros títulos de nosso catálogo

Bateria: ritmos e história
Pedro Rosas

Música e saúde mental
O bebê e a música
Educação musical
José Henrique Nogueira

O músico-professor
Pelo contrário
Seis estudos
Popolina
Luciana Requião

Guitarra Brasileira
Renato Piau

CONHEÇA O SISTEMA



O PORTAL DO LIVRO

www.booklink.com.br
booklink@booklink.com.br

Veja livros de outros autores, editores e
instituições que integram o nosso site.

Composto e impresso no Brasil
Impressão por demanda
2008