



Foto: Erika Fletcher/ Unsplash. Reprodução

Não há canção sem sujeito - Como a melodia expõe quem canta.

O mundo da canção

Por Luiz Tatit

Subjetividade inerente

Mais que outras formas de manifestação artística, a canção tende a expor seus autores e intérpretes aos ouvidos e olhares públicos. Mesmo quando os indicadores “eu”, “pra mim”, “comigo” ou qualquer outra referência à primeira pessoa desaparecem de suas letras, há sempre o som da voz nos lembrando que alguém está à frente do processo cancional, expressando opiniões, sentimentos, atitudes ou simplesmente contando histórias de modo invariavelmente

envolvido. Não se pode ser objetivo numa canção, pois a melodia não deixa. Pode-se quando muito diminuir o grau de subjetividade da letra, falando de assuntos que não se remetem diretamente ao eu lírico, embora, mesmo assim, brotem sinais de uma visão de mundo particular.

Um bom exemplo é “Lugar Comum” (João Donato / Gilberto Gil). Seus versos não fazem alusão explícita ao mundo interior de quem os enuncia, mas a melodia, com seus motivos quase iguais em descendência progressiva (“A água bateu / O vento soprou

/ O fogo do sol / O sal do senhor”), assegura a identidade entre esses temas sonoros e, desse modo, revela a paz interior de quem pode prever no seu canto o movimento ritualístico da natureza. “Prever” é alimentar a espera e de certo modo afastar o incômodo das ocorrências bruscas e fortuitas. Toda vez que os contornos melódicos se reiteram, ainda que evoluindo gradativamente para a região aguda ou grave do campo de tessitura de uma canção, configura-se uma previsão na rota do canto suficientemente concreta para demonstrar a confiança

“No mundo da canção o destino de toda melodia é se transformar também num modo de dizer.”

do intérprete no percurso escolhido. Nesse sentido, a melodia em si já se encarrega de expor o universo subjetivo do autor-cantor antes mesmo das precisões enunciativas trazidas pela letra. (Figura 1)

Acontece que todas as frases melódicas, mesmo as que são concebidas de um ângulo estritamente musical, tornam-se também unidades entoativas, com força prosódica, a partir do instante em que começam a conviver com as frases verbais propostas pelo letrista. Depois do recorte linguístico, a melodia passa a ser ouvida de outro jeito: mantém suas características musicais, mas agora seus contornos inauguram um “modo de dizer” a letra. O processo em si

não é muito distante do que produzimos diariamente em nossas falas, dado que não há frase oral desprovida de inflexão entoativa. Mas enquanto aqui as curvas se apresentam instáveis em suas alturas e durações vocálicas, as melodias cancionais, em geral, se definem e se estabilizam seguindo parâmetros musicais. Por isso, podemos dizer que a linha melódica do canto traz sempre um valor musical associado a um valor entoativo, ou seja, uma forma sonora impregnada de vigor prosódico. Por isso, também, todos os falantes de uma língua natural estão aptos a compreender e desfrutar a linguagem da canção.

Por mais musical que seja o pensamento do melodista, não há como evitar a prosodização da sua obra depois da ação do letrista. Por isso, como já destacamos, no mundo da canção o destino de toda melodia é se transformar também num modo de dizer. Claro que essa transformação pode ser graduada pelo autor da letra. No nosso exemplo, João

Donato havia composto sua melodia sem o intuito de convertê-la em canção. Tudo indica que Gilberto Gil escreveu seus versos respeitando esse desígnio inicial e fazendo o possível para não interferir demais no projeto musical do parceiro. Daí a distância enunciativa cultivada no texto, com um “eu” quase ausente, apenas pressuposto, e a contemplação isenta das flutuações da natureza. Ou seja, não podendo dissipar a força prosódica do canto, só resta ao autor amenizar seu envolvimento subjetivo com recursos linguísticos que evitem remissões diretas à primeira pessoa. Parece ter sido essa a opção de Gilberto Gil. Nem assim, porém, conseguiu libertar a canção de seu sujeito. Os torneios da voz são suficientes para indicar que há alguém sensível conduzindo os conteúdos da letra.

De acordo com essas observações, ainda que o interesse musical seja prevalente numa dada composição, a obra não se completa sem as figuras enunciativas, ou seja, sem a impressão de que as inflexões melódicas podem ser ouvidas também como modos de dizer de um sujeito, semelhantes aos que conhecemos no dia a dia. Só aí entramos de vez no universo da canção. Trata-se, portanto, de uma tendência natural à subjetivação que, em algumas fases da produção brasileira, acentuou-se a ponto de o próprio ato de compor confundir-se com revelações íntimas do enunciador. É o que se verificava, por exemplo, na era do samba-canção. Melodia e letra dividiam a responsabilidade pela superexposição do intérprete. Mesmo



Foto: Divulgação

Figura 1. João Donato e Gilberto Gil

conservando um comportamento sambístico de fundo, a desaceleração geral das obras contribuía para que as notas se desagregassem de seus motivos e se individualizassem como lamentos pontuais dos cantores e ainda se expandissem pelos vastos campos de tessitura, desenhando trajetórias vocais tradicionalmente associadas às buscas afetivas expressas ou sugeridas nas letras. E essas últimas vinham carregadas de referências à primeira pessoa, o que reforçava ainda mais a exposição subjetiva do dono (ou dona) da voz. Essas características foram bem captadas por Ruy Castro, quando, em seu excelente “A Noite do Meu Bem”, comenta a atuação artística de Tito Madi nas décadas de 1950 e 1960:

Pela natureza do samba-canção, com seu caráter confessional e na primeira pessoa, o cantor-compositor transcendia o simples intérprete. Era como se ele estivesse se abrindo para o ouvinte, partilhando suas intimidades. E era fácil acreditar no que Tito cantava porque, em pessoa, mesmo sob a luz do palco, ele se parecia com o personagem de suas letras – um homem que carregava toda a tristeza do mundo¹¹

Espectro entoativo

Embora se manifeste de maneira exemplar no repertório do samba-canção, essa tendência para expor o universo subjetivo é constitutiva da própria linguagem cancional,

variando apenas a intensidade com que comparece em cada obra. A subjetivação é fruto da necessária dependência entre os componentes melódico e linguístico criada por toda e qualquer composição. Essa dependência já é fato conhecido nos comentários sobre canção, mas cremos que nem sempre seja bem compreendida.

Ao unir-se a uma letra a “melodia musical” continua existindo, mas ganha outra feição, pois passamos a ouvir também o seu espectro entoativo. O canto sugere que seus contornos possam ser ouvidos como curvas prosódicas inerentes às frases verbais. Mesmo que nunca coincidam exatamente com uma modulação concreta da linguagem oral, tais contornos – quase sempre inusitados – trazem oscilações reconhecíveis no âmbito da comunidade em que foram produzidos. Esse reconhecimento natural por parte dos ouvintes é um efeito da relação de dependência entre melodia e letra. Ainda que seja de difícil demonstração e permaneça como o grande “segredo” da canção, a dependência entre os dois componentes pode ser evidenciada nos casos em que, pela ação da letra, as frases musicais se fundem ou se subdividem em modulações prosódicas com outras dimensões e outros sentidos.

Se cantarolarmos o início de “Aquele Abraço”, famoso samba de Gilberto Gil, teremos três frases musicais que se reiteram quase que integralmente: “O Rio de Janeiro continua lindo / O Rio de Janeiro continua sendo / O Rio de Janeiro, fevereiro e março”. A repetição literal das notas do

“O investimento na oralização é a condição básica para que as revelações e denúncias feitas pelos MCs se mostrem eficazes.”

primeiro verso no segundo permite que se faça uma audição prosódica igualmente idêntica e que se depreenda pelo descenso final das frases melódicas a mesma afirmação em ambos os versos: o Rio continua lindo e continua sendo (no sentido de existindo). Nessa orientação, o terceiro verso teria autonomia (não precisaria do anterior) para agregar novo dom à cidade maravilhosa: o de expandir sua hegemonia pelos meses do verão (janeiro, fevereiro e março). Mas logo notamos que o Gil-letrista preparou uma “pegadinha” para o Gil-melodista. As duas últimas frases melódicas adquirem, com a letra, um único valor prosódico que nos permite compreender que “O Rio de Janeiro continua sendo o Rio de Janeiro, fevereiro e março”. Passamos então a ouvir uma unidade entoativa que abarca toda a extensão dessa última frase. Em outras palavras, uma vez entendida a letra, o nosso ouvido se encarrega de acomodar os dois últimos segmentos do canto numa única – embora longa – inflexão prosódica, perfeitamente plausível para todos que compartilham conosco os parâmetros instáveis da fala.

Isso não significa que a audição entoativa elimine a audição musical dessas frases. Ambas seguem agindo nas nossas apreensões cancionais, o que não impede que surjam os chamados ouvintes especializados. De um lado, aqueles que só absorvem e reproduzem as melodias como contornos inseparáveis da letra. Não conseguem abstrai-las nem as decorar sem seus respectivos textos verbais. De outro, aqueles que ignoram as letras. Aliás, é comum encontrarmos instrumentistas com grande talento musical, mas pouco sensíveis à interferência das letras nas canções. Para esses, a identificação da harmonia de fundo, das alturas e durações que compõem os fraseados melódicos e às vezes a dinâmica geral da execução já é mais que suficiente para garantir sua participação nos arranjos e nos acompanhamentos.

Na verdade, o primeiro caso (dos ouvintes que ouvem a melodia como modo de dizer a letra) é muito mais abrangente que o segundo (de boa parte dos instrumentistas profissionais), pois inclui quase todos os tipos de consumidores de canção, não apenas os fãs e aficionados, digamos, militantes, mas sobretudo a imensa quantidade de ouvintes “silenciosos” que acompanham seus hits pelas emissoras de rádio e televisão ou pelas transmissões on-line. Talvez sejam eles os atores que mais se beneficiam da apreensão espontânea do que estamos chamando de dependência entre melodia e letra. E talvez ainda sejam eles os responsáveis implícitos pela construção de um mundo à parte para os criadores de canção. Senão, vejamos.

Musicalização e oralização

A musicalização é um dos processos indispensáveis para se conceber uma obra cancional. É ela que estabiliza as alturas e durações do canto e as insere num quadro harmônico e rítmico, abrindo caminho para o acompanhamento instrumental e para a ação dos arranjadores. Acontece que não teremos uma verdadeira canção sem que esse processo seja complementado por segmentos verbais que ofereçam uma abertura para a oralização, pois, como vimos, a necessária presença da letra introduz valores prosódicos que moderam o impulso musical. É por sabermos (ou viverem) disso que os cancionistas se distinguem dos músicos *stricto sensu* e renovam uma eterna aliança com seus ouvintes silenciosos, rejeitando as propostas que os levem a abandonar os recursos característicos da linguagem da canção.

“Nasciam também os cantores que expunham aos ouvintes uma sensibilidade íntima que só se manifesta totalmente quando entra em jogo a expressão física da voz. Estava concebido o mundo da canção.”

Houve tempo, no esplendor da bossa nova, em que a atração pelo jazz e pela música popular instrumental levou alguns artistas a colocarem em xeque a participação da letra nas criações. Em vez de simplesmente abrandarem o eventual teor dramático das letras ou de valorizar a sonoridade de suas sílabas, como fizeram os grandes bossanovistas, alguns compositores trocaram os versos por *vocalises*, tentando nivelar a linha do canto aos naipes dos instrumentos. A cantora Leny Andrade gravou à época diversas faixas com essas características. Claro que a experiência de exploração dos limites de linguagem é sempre bem-vinda e nada impede que se torne referência, ainda que avulsa, no âmbito de um determinado gênero. Mas é fácil observar, com o passar do tempo, quais propostas foram realmente decisivas para a evolução artística dos seus seguidores. Hoje podemos dizer com segurança que o gesto extremo de abandono da letra não teve nenhuma ressonância no mundo dos cancionistas, até porque, em se tratando de canção, a ausência de letra é tão disparatada quanto a ausência de melodia. A bossa nova que prosperou foi a que soube chegar a uma letra adequada aos torneios dissonantes da melodia e não a que tentou eliminá-la. Faziam parte dessa adequação a delicadeza dos conteúdos tratados (sem dramas...), a valorização das rimas e aliteraões e, em alguns casos, até a infantilização dos temas escolhidos. (Figura 2)

Como já podemos deduzir dessa necessária participação da letra na linguagem



Foto: Arquivo Nacional. Reprodução

Figura 2. Leny Andrade

da canção, há outro processo, igualmente indispensável, que interage no ato de compor: a oralização. Já vimos insistindo que a partir da criação dos versos surgem as unidades entoativas e que essas fazem de toda canção um modo de dizer. Tal processo também pode ser intensamente acentuado, a ponto de obscurecer os inevitáveis recursos musicais que agem em sentido oposto. Isso já ocorria de algum modo nos famosos sambas de breque brasileiros, lançados entre as décadas de 1930 e 1960, quando alternavam trechos melódicos musicais com trechos melódicos entoativos (na verdade, ambos os trechos continham as dimensões musicais e prosódicas, mas com diferenças de dominância). Pois, essa oralização, presente em qualquer canção, tornou-se nas últimas décadas o procedimento de composição por excelência dos artistas que adotaram, com as devidas adaptações, o formato do rap norte-americano. De fato, para manifestar insatisfações pessoais e comunitárias ou para

denunciar injustiças sociais, atitudes típicas do gênero, nada mais eficaz que o uso da linguagem verbal, com sua elasticidade sem limite e seu pouco comprometimento com métricas ou “grades” melódicas.

Entretanto, a proposta de uma oralização extrema também corre o risco de abandonar o mundo da canção e, como dizia Paul Valéry,^[2] “desfazer-se na clareza” da prosa verbal. A instabilidade sonora de nossas frases cotidianas, com seus contornos sugeridos, mas não fixados e sua flexibilidade de ampliação ou redução silábica, justifica-se na medida em que tendem a não sobreviver à sua própria compreensão. A captação do conteúdo abstrato pelos falantes é suficiente para que se descarte o material fonético e entoativo inerente aos segmentos linguísticos. O melhor antídoto para essa efemeridade sonora é a musicalização, processo esse adotado em parte pelos poetas, nas acentuações rítmicas dos versos e nas recorrências rimáticas e aliterativas, e em larga medida pelos cancionistas que, além das repetições sonoras no interior das letras, no geral estabilizam também a melodia.

O investimento na oralização é a condição básica para que as revelações e denúncias feitas pelos MCs se mostrem eficazes. No entanto, há uma zona fluida separando a expressão estética do rap e a expressão pragmática de um discurso de reivindicação política ou até de um comício. Não é por outra razão que os rappers já mergulhados na oralização se especializam em buscar recursos indisfarçáveis de musicalização. É sintomático que,

em vez de compor ou cantar, esses artistas digam que vão “rimar”. De fato, a organização de uma forma musical inicia-se no interior da letra. Mas precisam igualmente de um aparato percussivo de peso para frisar e contrapontear suas sílabas tônicas, além de padrões rítmico-melódicos (*riffs* e *loops*) repisados por alguns instrumentos. Ou seja, assim como a oralização complementa, com maior ou menor comedimento, a ação musical, esta última também complementa, na condição de atenuante, a força de oralização, mesmo nos casos-limite em que o discurso verbal merece todo o destaque. São essas atuações complementares que evitam que os gestos extremos, de um lado ou de outro, expulsem a obra do âmbito estético da linguagem cancional.

Acordo implícito

Claro que estamos nos referindo às práticas espontâneas exercidas pelos cancionistas brasileiros e a movimentos (bossa nova e rap) já consolidados em nossa cultura sonora. Nenhum artista programaria com antecedência seus projetos extremos e suas respectivas atenuações para se ater ao mundo cancional... Há algo mais profundo que, em última instância, contribui para regular seus impulsos criativos e seu modo de atuação profissional. O fato de encontrarmos algumas constâncias que definem as práticas de composição e interpretação de canções decorre de um “acordo tácito” – expressão de Tom Zé^[3] – entre autores e público, acordo este que permite

invenções e ousadias de toda espécie, mas que, ao mesmo tempo, impede a deterioração da linguagem. Esse acordo já se manifesta nos primórdios da gravação em disco e no nascimento do samba radiofônico.

Em artigo anterior,^[4] mencionamos um episódio que nos parece emblemático na história da canção brasileira. No depoimento prestado ao programa *Ensaio Geral*,^[5] de Fernando Faro, Ismael Silva revelou que, embora fosse fundador e participante da primeira escola de samba do Brasil – “Deixa Falar”, no bairro do Estácio de Sá (RJ) – não chegou a ouvir seus sambas interpretados pela escola. O motivo alegado é um tanto desconcertante: quando as escolas iniciaram suas atividades,

ele já era “profissional”, pois possuía sambas “gravados”. Na ocasião, apenas formulamos a pergunta: “o que havia de específico nessas canções profissionais, além do eventual aspecto financeiro?” Talvez, no contexto deste ensaio, posamos equacionar melhor os termos de uma resposta possível para a questão. Os sambas gravados já eram produtos dirigidos ao incipiente mercado de discos e à difusão das emissoras de rádio. Em outras palavras, a atividade de compositor de Ismael Silva, estimulada pelas frequentes encomendas de Francisco Alves, já se pautava pelo gosto dos ouvintes e se distanciava, assim, da criação pura e desinteressada dos sambistas das escolas de samba. Nasciam naquele

momento, de um lado, o compositor de canções de rádio e, de outro, a massa silenciosa que gostava de ouvir melodia e letra como uma só obra. Nasciam também os cantores que, em virtude de suas emissões melódicas (ou entoativas), agora devidamente gravadas, expunham aos ouvintes uma sensibilidade íntima que só se manifesta totalmente quando entra em jogo a expressão física da voz. Estava concebido o mundo da canção.

Luiz Tatit é professor Titular do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. É compositor, cantor, violonista, e semiótico, com vários livros e álbuns lançados.

REFERÊNCIAS

[1] CASTRO, Ruy. *A Noite do Meu Bem*. São Paulo Companhia das Letras: 2015.

[2] VALÉRY, Paul. *Variedades*, São Paulo, Iluminuras: 1991.

[3] ZÉ, Tom. *Tropicalista Lenta Luta*. São Paulo, Publifolha: 2003.

[4] TATIT, Luiz. *A Arte de Compor Canções*. Revista USP. São Paulo, n. 111, p. 11-20, 2016.

[5] BOTEZELLI, J. C. Pelão & Pereira, Arley. *A Música Brasileira deste Século por seus Autores e Intérpretes* – 3. São Paulo, Sesc: 2000.