



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**EVANDRO BOTTI DE CERQUEIRA**

**PARA FAZER UMA CANÇÃO:  
UM ESTUDO SOBRE A COMPOSIÇÃO DE CANÇÕES**

Salvador  
2011

**EVANDRO BOTTI DE CERQUEIRA**

**PARA FAZER UMA CANÇÃO:  
UM ESTUDO SOBRE A COMPOSIÇÃO DE CANÇÕES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Música.

Área de concentração: Composição.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Mazzini Bordini.  
Co-orientador: Prof. Dr. Monclar Valverde.

Salvador  
2011

416 Cerqueira, Evandro Botti de

Para fazer uma canção: um estudo sobre a composição de canções / Evandro Botti de Cerqueira, 2011.

88 f. ; il. (fig.)

Anexo.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Mazzini Bordini.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, 2012.

1. Composição (música) 2. Música popular – Brasil 3. Canção popular.  
I. Valverde, Monclar II. Castro, Ângelo III. Título.

CDD 781.3

Bibliotecária / Documentalista: Edméa Souza Cerqueira CRB/5: 981.

**EVANDRO BOTTI DE CERQUEIRA**

**PARA FAZER UMA CANÇÃO:  
UM ESTUDO SOBRE A COMPOSIÇÃO DE CANÇÕES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Música e aprovada pela seguinte banca examinadora:

---

Prof. Dr. Ricardo Mazzini Bordini (Orientador)  
Escola de Música - UFBA

---

Prof. Dr. Monclar Valverde (Co-orientador)  
IHAC - UFBA

---

Prof. Dr. Angelo Castro  
IHAC - UFBA

Salvador, 22 de Dezembro de 2011.

*Ao colegiado do PPGMUS.*

## **AGRADECIMENTOS**

À Arabela Castro pelo seu amor que ilumina meus dias.

Aos meus pais, por terem me proporcionado todas as condições para que eu chegasse até aqui.

Ao Professor Doutor Ricardo Bordini que soube me auxiliar nas horas difíceis, recebendo-me com disposição e acolhimento.

Ao Professor Doutor Monclar Valverde por ter me dado acesso ao seu trabalho de pesquisa sobre a canção, e, sobretudo, pela sua amizade.

Ao amigo e maestro Aderbal Duarte que graças a sua imensa vivência como intérprete e professor conseguiu me fazer compositor de canções.

À Professora Doutora Cristina Tourinho pela cooperação na busca de soluções para minha defesa.

Aos funcionários e colegas da Escola de Música da UFBA.

*Não é a fome ou a sede, mas o amor, o ódio, a piedade, a cólera, que lhe arrancaram as primeiras vozes . Os frutos não fogem de nossas mãos, é possível nutrir-se com eles sem falar; acoisa-se em silêncio a presa que se quer comer; mas, para emocionar um jovem coração, para repelir um agressor injusto, a natureza impõe sinais, gritos e queixumes. Eis as mais antigas palavras inventadas, eis porque as primeiras línguas foram cantantes e apaixonadas antes de serem simples e metódicas*

*Jean Jacques Rousseau.*

## RESUMO

O presente trabalho desenvolve um estudo sobre a canção popular, propondo uma sistematização para o seu processo composicional. Além de uma abordagem teórica, foi desenvolvido um guia composicional prático para ser utilizado por estudantes e cancionistas de todos os níveis de erudição. O texto divide-se em três partes. O primeiro capítulo trata de questões históricas, teóricas e estéticas acerca da canção, além de abordar os fenômenos de sua escuta e produção. O segundo capítulo é um guia prático sobre o processo composicional da canção. Nele são abordados alguns de seus perfis separadamente, como: aspectos rítmicos, melódico-fraseológicos e formais. No seu terceiro e último capítulo foi desenvolvida além da análise das canções "Punk Bossa", "Hiperlucidez" e "Eu não tenho me encontrado", composta pelo autor desse texto, um memorial descritivo acerca de sua criação.

**Palavras chave:** Música popular. Música brasileira. Canção popular. Canção.



## ABSTRACT

This work develops a study about popular song genre, and suggests a systematization of its compositional process. In addition to a theoretical approach, we developed a compositional practical guide that can be used by students and songwriters with different levels of expertise. The text is divided into three parts. The first chapter deals with historical, theoretical, and aesthetic issues about the song genre, as well as addressing the phenomena of its listening and production. The second chapter is a practical guide on the song compositional process. It covers some of its profiles separately, such as rhythmic, melodic, formal, and phraseological aspects. In his third and final chapter there is an analysis of the song "Punk Bossa", "Hiperlucidez" and "Eu não tenho me encontrado" composed by the same author of this text, and beyond that there is a descriptive history about its creation.

**Keywords:** Folk music. Brazilian music. Popular song. Songwriting.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	<b>1</b>
<b>2 ASPECTOS HISTÓRICOS E TEÓRICOS</b>	<b>2</b>
2.1 CARACTERIZAÇÃO INICIAL DA CANÇÃO	2
2.1.1 A noção de canção	2
2.1.2 Características formais da canção	3
2.1.3 Possíveis tipologias	4
2.2 PANORAMA HISTÓRICO	5
2.2.1 Grécia	5
2.2.2 Idade Média	6
2.2.3 Renascimento	7
2.2.4 Romantismo	8
2.2.5 A canção erudita do século XX	9
2.2.6 A canção erudita no Brasil	9
2.2.7 A canção popular brasileira	10
2.2.7.1 <i>O registro das composições: a canção mediatizada no Brasil</i>	11
2.2.7.2 <i>A canção brasileira de 1930 a 1950</i>	12
2.2.7.3 <i>A bossa nova: terceira triagem: corte dos excessos passionais</i>	13
2.2.7.4 <i>Anos 1960: a canção e a televisão</i>	14
2.2.7.5 <i>Os anos 1980 e 1990</i>	17
2.2.8 A canção atual	19
2.3 AS ESTRATÉGIAS POÉTICAS: MORFODINÂMICA DA COMPOSIÇÃO	22
2.3.1 Língua e musicalidade	22
2.3.2 O processo composicional	24
2.3.3 Entonação e melodia	26
2.3.4 Força e forma de expressão	28
2.4 FENOMENOLOGIA E PRAGMÁTICA DA ESCUTA: ASPECTOS PSICOLÓGICOS, ESTÉTICOS E HISTÓRICOS	31
2.4.1 A percepção da canção	31
2.4.2 O caráter histórico da recepção musical	32
2.4.3 Normas de produção e padrões de recepção	35
2.4.4 Música e prazer	36
<b>3 A PRÁTICA DA COMPOSIÇÃO DE CANÇÕES</b>	<b>39</b>
3.1 CRÍTICA AOS MODELOS COMPOSICIONAIS TRADICIONAIS	39
3.2 O PROCESSO COMPOSICIONAL NA MÚSICA POPULAR URBANA	41
3.3 ESTUDO DE CASO: JOBIM, GONZAGA E CAYMMI	43
3.3.1 A estratégia composicional de Tom Jobim	43
3.3.2 A estratégia composicional de Luiz Gonzaga	44
3.3.3 A estratégia composicional de Dorival Caymmi	46
<b>4 MEMORIAL ANALÍTICO-DESCRIPTIVO</b>	<b>48</b>
4.1 MEMORIAL DESCRITIVO E ANÁLISE DA CANÇÃO "PUNK BOSSA"	50
4.1.1 Plano formal, ou seccional, da canção "Punk bossa"	56
4.1.1.1 <i>Conclusão sobre a forma ou estrutura seccional da Canção "Punk bossa"</i>	56
4.2 MEMORIAL DESCRITIVO E ANÁLISE DA CANÇÃO "HIPERLUCIDEZ"	57

4.3 MEMORIAL DESCRITIVO E ANÁLISE DA CANÇÃO "EU NÃO TENHO ME ENCONTRADO"	63
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	67
<b>REFERÊNCIAS</b>	69
<b>APÊNDICES</b>	71
APÊNDICE A - PARTITURA DA CANÇÃO "PUNK BOSSA"	71
APÊNDICE B - PARTITURA DA CANÇÃO "HIPERLUCIDEZ"	72
APÊNDICE C - PARTITURA DA CANÇÃO "EU NÃO TENHO ME ENCONTRADO"	75
APÊNDICE D - GUIA COMPOSICIONAL	78

**LISTA DE FIGURAS**

Figura 1: primeira frase	52
Figura 2: segunda frase	52
Figura 3: terceira frase	53
Figura 4: quarta frase	53
Figura 5: quinta frase	54
Figura 6: sexta frase	54
Figura 7: sétima frase	54
Figura 8: oitava frase	55
Figura 9: nona frase	55
Figura 10: primeira frase “Hiperlucidez”	60
Figura 11: ponte “Hiperlucidez”	60
Figura 12: refrão “Hiperlucidez”	61
Figura 13: segunda sessão “Hiperlucidez”	61
Figura 14: primeira frase “Eu não tenho me encontrado”	64
Figura 15: segunda frase “Eu não tenho me encontrado”	64
Figura 16: terceira sessão “Eu não tenho me encontrado”	65
Figura 17: ponte “Eu não tenho me encontrado”	65

## 1 INTRODUÇÃO

A canção é, atualmente, uma forma de expressão bastante popular em quase todas as diferentes culturas do planeta. Embora seja uma expressão híbrida de conteúdo poético-musical, muitas vezes ela é a porta de entrada para o vasto campo da fruição puramente musical, fazendo com que ouvintes iniciantes se interessem em adentrar no mundo das sonatas, sinfonias ou temas jazzísticos. Para o cidadão comum das grandes cidades, ouvir música é ouvir canções. Trata-se de uma forma de expressão artística de grande apelo popular que muitas vezes funciona como marco inicial para a apreciação de outras linguagens, ou mesmo para desencadear a atuação artística propriamente dita, o que talvez decorra do fato de se tratar de uma expressão artística calcada na oralidade humana, tornando-se extremamente espontânea, acessível e democrática. Embora tenha tamanha importância e popularidade no atual cenário cultural, a canção possui poucos estudos analíticos e composicionais. A demanda por reflexões acerca do tema é enorme. Infelizmente, a grande maioria dos cancionistas desenvolve técnicas empíricas individuais e não compartilháveis. O mercado da canção gera emprego para cantores, arranjadores, instrumentistas e produtores fonográficos, mas mesmo assim a maioria das escolas e faculdades de música do Brasil não oferece cursos nem disciplinas sobre o gênero, criando assim um abismo entre academia e mercado, o que acaba por inviabilizar a erudição dos cancionistas populares, além de afastar o grande público do ambiente acadêmico.

## 2 ASPECTOS HISTÓRICOS E TEÓRICOS

### 2.1 CARACTERIZAÇÃO INICIAL DA CANÇÃO

#### 2.1.1 A noção de canção

A canção, em sua versão urbana e contemporânea, é uma forma de expressão artística que une três elementos distintos: texto, música e performance. Em sua dimensão musical, é normalmente um exemplo de peça tonal com textura homofônica, ou seja, melodia acompanhada por acordes. A forma de uma canção é constituída pela sucessão de blocos melódico-poéticos de curta duração, comumente chamados de estrófes, refrões, pontes, etc.

A presença de uma estrutura seccional na canção deve-se inicialmente à sua necessária transmissão oral e por isso ao seu conseqüente caráter mimético. Por outro lado, a própria progressão de acordes que sustenta a melodia sugere igualmente uma configuração de caráter cíclico. A canção mediatizada atual tem, geralmente, o seguinte padrão: tema instrumental; tema cantado; refrão; tema cantado; refrão; solo (normalmente de guitarras elétricas); refrão. Além de algumas poucas variações desse formato.

A difusão de uma canção se dá através da performance de um *cantor* que, para interpretar uma obra, utiliza-se simultaneamente de inúmeros recursos de ordem cênica, musical, retórica etc. Esses recursos podem ser percebidos, ou mesmo analisados, separadamente, como canais independentes, porém, durante a fruição de uma canção o efeito estético é experimentado como um todo. A apresentação da canção sempre se dá através de um corpo físico que age simultaneamente como executante e meio de execução. Deste modo, percebe-se que a canção só se realiza através de uma performance corporal, mesmo que mediatizada. Todas as dimensões significativas comuns à canção agem simultaneamente em prol da expressão de uma ideia inicial do compositor e interagem durante a criação e a execução de uma obra. Dessa forma, o ouvinte de uma obra é tocado não só em sua racionalidade, mas também afetado em toda sua condição passional.

A canção é geralmente composta para voz - ou vozes - acompanhada por um instrumento harmônico, para facilitar a entonação do(s) intérprete(s) e ser

executada durante uma reunião social. Por ser uma forma de transmissão oral, a canção deve facilitar a memória do executante, por isso é composta a partir de um texto curto, muitas vezes rimado, e fazendo uso de regras prosódicas. A canção é uma peça breve, em média, com três minutos de duração. A recorrência desse formato deve-se provavelmente a sua forma atual de fruição midiática.

### 2.1.2 Características formais da canção

As frases melódicas de uma canção são normalmente cantadas seguindo uma proporcionalidade métrica. Cada palavra é subdividida por sílabas entoadas que utilizam as notas de uma escala. O conjunto de notas utilizadas na melodia e na harmonia define o campo harmônico da canção. Normalmente, as sílabas são agrupadas em motivos rítmicos que são repetidos e desenvolvidos durante a peça. O intérprete, durante sua performance, normalmente faz uso de um acompanhamento instrumental, seguindo a orquestração tradicional de seu estilo. O campo harmônico e as características rítmicas do acompanhamento também fazem uso do mesmo material musical da melodia. A canção se caracteriza, pois, por uma grande unidade entre seus diversos aspectos, partindo da relação entre melodia e letra, mas indo bem além disso.

Enquanto forma musical e formato midiático, a canção não se reduz ao feliz casamento entre palavra e música: A *voz*, pela singularidade de seu timbre, torna presente o corpo e o desempenho de alguém real; a *melodia*, a seu modo e sem dizer nada, conta uma história envolvente, quando não arrebatadora; o *arranjo* e a *instrumentação* datam e localizam o acontecimento que se canta, conferindo concretude e familiaridade à ficção; as *palavras*, enfim, formam o elo simbólico de uma comunidade de falantes que são anônimos e se desconhecem, mas se reconhecem, enquanto falantes. (VALVERDE, 2007, p. 220).

Em geral, a canção é a expressão de uma subjetividade. É a porta de saída de um mundo interior e só almeja realizar-se enquanto reflexo de uma vivência particular, diferentemente de outras formas de expressão oral que também fazem uso da palavra entoada, como hinos, *jingles*, missas, sermões, etc. No entanto é preciso que se entenda que tal subjetividade não nasce por si só. Ela é construída a partir da relação do sujeito com o mundo e as pessoas que o cercam. Por isso, nota-se que cada visão interior do mundo, apesar de individual, é construída a partir de

um ambiente cultural compartilhado. Claro que a história de vida e a personalidade do indivíduo estão na base dessa subjetividade, porém é preciso que se entenda que desde seu nascimento o indivíduo respira sua cultura e conseqüentemente a expressa à sua maneira.

### 2.1.3 Possíveis tipologias

Uma abordagem categorial da canção pode envolver inúmeros pontos de vista, adotando-se diferentes critérios, tais como:

- O critério temático: canções de amor, de partida, de estrada, de retorno, de amigo, de protesto, de escárnio etc.;
- O critério estilístico (gênero musical): canções românticas, bregas, *rocks*, *forrós*, *bossas* etc.;
- O critério rítmico: *sambas*, *baiões*, *valsas*, *frevos*, *reggaes*, *polkas*. etc.;
- O critério harmônico: canções modais, tonais, politonais e, até mesmo, atonais;
- O critério cronológico: canções medievais, renascentistas, dos anos 1960, dos anos 1970;
- O critério geográfico: canções norteamericanas, francesas, italianas, brasileiras, nordestinas etc.;
- O critério seccional: segundo as partes (seções ou grupos de sistemas frasais) que se sucedem, com ou sem repetição.

A canção popular raramente é composta usando-se músicas diferentes para cada estrófe da letra. Para ajudar a memória do intérprete, as estruturas ou formas musicais de canções da música popular são tipicamente seccionais, com formas que envolvem repetição. Portanto, segundo sua forma, pode-se ter vários tipos de canções, como:



- Canções de apenas uma seção (A), onde um só grupo de frases poético-musicais se repete algumas vezes;
- Canções com duas seções distintas (AB), em que um padrão melódico sustenta vários versos (estrofes) e outro sustenta apenas um verso poético (refrão);
- Canções com três seções distintas (ABC), em que um padrão melódico sustenta vários versos (estrofes), outro sustenta o refrão e um terceiro age como ponte, transição ou presta-se ainda como uma terceira parte nova e independente.
- Canções de forma livre ou aberta, onde nunca ocorrem repetições, melódicas ou poéticas. A música é totalmente criada em função do texto. Trata-se de um tipo muito comum na tradição do *lied*.

Outros tipos de formas comuns da canção incluem a forma de trinta e dois compassos, típica do *jazz* e a tradicional estrutura de doze compassos do *blues*. Conclui-se, portanto, que as possibilidades tipológicas da canção são diversas, todavia, o presente estudo se aprofundará apenas no aspecto seccional.

## 2.2 PANORAMA HISTÓRICO

Para Carpeaux (1963), tanto a fala como o canto sempre estiveram presentes na história da humanidade. São inúmeros os exemplos de formas de expressão oral que poderíamos relacionar com a canção como a conhecemos hoje. Por isso, tentaremos nos aprofundar em apenas alguns dos antecedentes históricos da canção ocidental, para que assim possamos compreender um pouco dos motivos que levaram a canção ao seu atual formato.

Podemos dividir a história da canção em seis fases bastante representativas: a) Antiguidade (canção ou poesia lírica grega); b) Idade Média (trovadores e menestréis); c) Renascimento; d) Romantismo (*lied*); e) canção erudita do século XX; e f) canção atual (mediatizada).

### 2.2.1 Grécia

A poesia lírica talvez tenha sido a expressão literária mais importante do período arcaico na Grécia. Tornou-se uma prática artística popular que contribuiu muito para o desenvolvimento social da pólis e para seu apogeu cultural. A expressão "poesia lírica" originou-se do termo lira, o qual diz respeito a um tipo de harpa pequena que, junto com a flauta, eram usadas como instrumento de acompanhamento nas apresentações dos poetas gregos.

Monodia lírica é o nome dado à forma poética criada para a performance de um único intérprete que tanto cantava como recitava seus versos para um público de ouvintes. Diferentemente da poesia épica (na qual o poeta conta uma história) e da poesia dramática (gênero que compreende as peças teatrais), na poesia lírica o poeta expõe sua subjetividade para o espectador, expressando seus sentimentos, humores, paixões e visões de mundo.

Homero e outros poetas gregos relatam, através de alguns dos seus textos, diferentes tipos de ocasiões em que a poesia lírica era declamada ou cantada. Possivelmente, existiram na Grécia antiga diferentes reuniões sociais para as quais os poemas líricos serviriam como parte importante do ritual. Assim, podemos deduzir que a canção, mesmo nessa época, nunca esteve separada de um contexto cultural.

Seja ele sagrado ou profano, o canto servia para expandir a experiência das pessoas comuns, a fim de elevá-las a um estado diferente do habitual. A partir dos textos legados e de suas descrições, podemos supor alguns diferentes gêneros de poesia lírica grega: *hyporcheme*, *prosodion*, *dithyramb*, *paen*, *enkomion*, *epinikion*, *hymenaios*, *threnos* e *partheneion*.

### 2.2.2 Idade Média

Durante o Período Medieval (476-1492), mais especificamente na tradição poético-musical dos trovadores e menestrelis na Europa, o trovador apresenta-se como uma espécie de compositor e intérprete herdeiro da poesia lírica grega. Sob a influência dos primeiros trovadores oriundos da Occitânia, os movimentos relacionados se espalharam por toda a Europa, a exemplo do *minnesang* na Alemanha, do trovadorismo na Galícia e Portugal e dos *trouvères* no norte da França. Assim como os poetas líricos da Grécia antiga, os trovadores medievais

também fizeram uso frequente da harpa e da flauta como instrumentos de acompanhamento nas suas performances.

O conceito de amor ideal (*fin' amors*), embora não seja novo no século XII e nem seja tema exclusivo dos poetas ocidentais, tem sido considerado como uma grande contribuição da tradição trovadoresca para a cultura ocidental. Para a poderosa Igreja Católica medieval o conceito de *fin' amors* era tido como uma blasfêmia (subversiva) dos desejos carnis contra as verdades eternas do amor divino. O amante procurava refinamento (*gentillesse*) através da exaltação da figura feminina, e essa era a essência da sua experiência existencial. Para os trovadores, o amor seria um tipo de cura para o indivíduo e para a sociedade. Entre os vários temas comuns à poesia trovadoresca, podemos destacar: a idolatria à dama (*lady, madame*); o conflito do poeta com seus desejos sensuais; a decepção e desespero causado pelo amor; o amor como fonte patológica e mortal; a alegria do amor como fonte inspiradora e criativa; o poder da dama; e a personificação do amor como uma espécie de agressor (Cupido) ou deus, etc.

A constante necessidade de expressão desses diferentes temas acabou por estabelecer alguns gêneros comuns na poesia trovadoresca: *vers, canso, descort* (desafio), *dansa, tenso, pastorella, servientes* (servil ou de escárnio), talvez um gênero ancestral da atual paródia. A maioria das canções dos trovadores é estrófica (a *descort* é uma exceção), ou seja, um ou mais padrões melódicos são repetidos com diferentes versos poéticos, por toda peça.<sup>1</sup>

### 2.2.3 Renascimento

O termo Renascença refere-se ao período histórico de "renascimento" das letras e das artes como um todo. O movimento teve seu início na Itália no século XIV, tendo atingido seu auge no século XVI, influenciando não só todos os demais países da Europa, mas toda a cultura ocidental. A influência dos *trovers* e *troubadours* na criação das canções renascentistas é marcante. A partir do século XIV, tornaram-se frequentes na canção partes instrumentais de acompanhamento. A textura polifônica popularizou-se. Os trovadores renascentistas eram poetas mais

---

<sup>1</sup> Alguns dos principais trovadores medievais são: Aimeric de Peguilhan (1190–1221), Arnaut Daniel (1160–1195), Arnaut de Mareuil (1195), Bernart de Ventadorn (1147–1170), Bertran de Born (1195–1215), Cerveri de Girona (1259–1285), Folquet de Marseille (1178–1231).

sofisticados, letrados, de origem nobre. Muitos deles deixaram obras escritas, como é o caso do famoso romance de Robin e Marion, cujas canções foram inspiradas na peça de William Shakespeare, Romeu e Julieta.

Na Inglaterra, durante esse período, o alaúde tornou-se um instrumento popular nas famílias mais prósperas. Durante o tempo de Henrique VIII e no início do reinado de Elizabeth I, apareceram os primeiros manuais didáticos. Em 1596, as primeiras canções com alaúde foram incluídas nesses livros, com o acompanhamento instrumental e grafadas em tablatura. Cada sinal indicava, além da posição dos dedos, em qual das cordas se deveria tocar. Até hoje, a canção popular é geralmente escrita de maneira parecida. Alguns nomes importantes da canção renacentista foram Ottaviano Petrucci e Pierre Attaignant.

#### **2.2.4 Romantismo**

Durante o período do Romantismo (1800 - 1910), a canção se confunde com o gênero conhecido por *lied*.

*Lied* é um termo alemão que significa “canção”. Normalmente era criada para voz solista e acompanhamento de piano. Sua música tinha, em geral, estrutura homofônica e provavelmente era composta a partir de um poema pronto. Para os moldes da época, dessa maneira se poderia conseguir maior naturalidade e clareza no discurso resultante, graças à íntima união entre o texto e a música. No romantismo, o *lied* teve dois tipos de estruturas preponderantes: o estrófico, em que cada estrofe do texto tem a mesma melodia, e o livre, em que a melodia varia de acordo com as sugestões poéticas.

O termo tem uma longa história na Alemanha. Abrange desde canções dos trovadores do século XII (*minnesang*), passando por canções populares (*volkslieder*) e hinos da igreja (*kirchenlieder*), até canções de trabalho (*arbeiterlieder*), ou canções de protesto (*protestlieder*) do século XX. Seus primeiros compositores foram Carl Loewe, Heinrich Marschner e Franz Schubert. Para muitos críticos e estudiosos, o nascimento da canção data de 19 de Outubro de 1814, o dia em que Schubert musicou o poema de Goethe, *Gretchen am spinrade*. Apesar da ascensão e proeminência na Europa da música puramente instrumental no final do século XVIII, a canção foi amplamente composta e difundida, não só por grandes músicos, mas por grandes poetas e escritores da época, como Goethe e Schiller.

### 2.2.5 A canção erudita do século XX

A história da música no século XX constitui uma série de tentativas e experiências, que levaram a uma simultaneidade de novas tendências técnicas e, em certos casos, também à criação de novos sons. Tudo isso contribuiu para que este fosse um dos mais ricos e empolgantes períodos da história da música.

*Pierrot lunaire*, um ciclo de canções composto por Arnold Schoenberg em 1912, foi uma obra absolutamente revolucionária para sua época. O pequeno melodrama para voz feminina e grupo de câmara é composto de 21 canções, onde Schoenberg emprega a técnica do canto falado (*sprechstimme*).

Anton Webern, discípulo de Schoenberg, compôs várias canções, utilizando técnicas atonais. Adotou muitas vezes o sistema dodecafônico em suas composições. Entre suas canções, destacam-se: as peças *Cinco canções com texto de Stefan George para voz e piano (1908-09)*, e *Cinco canções sagradas para voz e pequena orquestra (1917-22)*.

É notória a influência da canção francesa e do romantismo europeu entre os compositores norteamericanos desse período. Alguns dos principais nomes foram Samuel Barber, Aaron Copland e Ned Roem.

### 2.2.6 A canção erudita no Brasil

Alberto Nepomuceno nasceu em Fortaleza em 1864. Foi considerado o "pai" do nacionalismo na música erudita brasileira do século XX. Deixou inacabada a ópera *O garatuja* baseada na obra de mesmo nome de José de Alencar. Escreveu duas óperas completas, *Artemis*, e *Abul*, ambas sem temática nacionalista. Pesquisas recentes mostram que Nepomuceno compôs obras de caráter modernista, chegando a experimentar com a politonalidade nas *Variações para piano, opus 29*. Devido às suas contribuições nacionalistas outros compositores nacionais também passaram a adotar elementos da canção popular brasileira, como modinhas, choros e lundus em suas composições.

Heitor Villa-Lobos escreveu inúmeros ciclos de canções e criou arranjos instrumentais para diversas canções folclóricas brasileiras. Outros importantes

compositores brasileiros que contribuíram com canções nesse mesmo período foram Francisco Braga, Francisco Mignone e Luciano Gallet.

### **2.2.7 A canção popular brasileira**

Em Tatit (2004) é produzida uma análise muito precisa da história da canção no Brasil. Nessa obra, pode-se perceber que a mistura de diferentes práticas musicais é o elemento preponderante na formação cultural brasileira.

Nos primeiros anos após o descobrimento do Brasil, a sonoridade no país é, basicamente, derivada da fusão entre os ritmos nativos e os hinos católicos dos jesuítas, que muito se assemelham ao canto gregoriano.

Com a chegada dos escravos, no século XVII, novos elementos foram somados a essa "sopa" cultural. Com efeito, durante todo o período colonial, os rituais e manifestações pagãs africanas tornaram-se frequentes no território nacional, e não só os negros e seus descendentes participavam das rodas de batuque, mas também cidadãos brancos passaram a integrar essas cerimônias.

É nessa vivência comum que a síntese se dá. É justamente daí que brotam os primeiros sinais daquilo que, mais tarde, seria conhecido como a canção brasileira.

Tatit (2004) ainda ressalta que o processo de “cancionalização” dos batuques africanos deu-se através da introdução do acompanhamento de viola e outros instrumentos e tradições musicais ibéricas na prática local, voltada para a diversão. Somada aos instrumentos percussivos do batuque, a melodia do canto plasmava refrões, que se perpetuavam através da memória das pessoas comuns. O conteúdo das letras tentava expressar a vivência e os sentimentos cotidianos, sem nenhum tipo de controle ou reflexão.

A mesma tendência de miscigenação cultural persiste dos anos seguintes ao descobrimento até o século XX. Sobre esse processo de formação da brasilidade, Tatit comenta:

Acontece que os mais autênticos “nacionalistas” da sonoridade brasileira, na alvorada do século XX, nem sequer sabiam que a questão nacionalista já era material de intensa reflexão entre os artistas e pensadores do país e permaneceria em pauta até pelo

menos os anos cinquenta. Trata-se dos frequentadores dos terreiros de Tia Ciata e de outras tias descendentes de escravos, que a essa época transferiam para o Rio de Janeiro a cultura e os costumes gerados em Salvador. A abolição ainda era fato recente e nada mais apaziguador para a comunidade de negros e mulatos em busca de uma identidade no novo quadro social do que poder se agrupar em espaço próprio e renovar seus cultos aos santos, seus ritos percussivos, suas danças ancestrais que, a esta altura, já estavam impregnadas de séculos de colonização ibérica. De qualquer modo, os sons produzidos nesses terreiros ressoavam os velhos batuques que haviam inaugurado a sonoridade do país. (TATIT, 2004, p. 30-31).

#### 2.2.7.2 O registro das composições: a canção mediatizada no Brasil

Para Fava (2003), os primeiros anos da história das gravações podem ser chamados de “período acústico mecânico”, uma vez que, durante este, não houve qualquer interferência eletrônica ou elétrica no processo de produção de uma gravação ou na reprodução de discos.

No texto de Fava, é atribuída a Thomas Edison (1847-1931) a invenção do primeiro gramofone. O cientista norteamericano desenhou e produziu, no final de 1877, um aparelho denominado *phonograph*, que consistia num cone, em cujo vértice era colocada uma membrana ou diafragma com uma agulha no centro e um cilindro metálico revestido de estanho ligado a uma manivela que, acionada manualmente, fazia o cilindro girar, com o propósito de gravar ou reproduzir um som. É preciso ressaltar que a invenção do fonógrafo por Edison representa a origem da gravação sonora no mundo. Esse advento tecnológico representou uma mudança decisiva tanto na produção como na escuta musical.

No Brasil, a chegada das primeiras máquinas de gravação ao Rio de Janeiro, ainda no final do século XIX, veio beneficiar justamente os cancionistas populares, ao gravarem e reproduzirem seus lundus, serestas e modinhas. “Suas execuções muito simples e prontas para o registro mostravam-se compatíveis com as limitações técnicas da grande novidade”. (TATIT, 2004, p. 33).

Desse modo, a canção, enquanto forma de expressão artística, foi extremamente beneficiada pelo novo paradigma de fruição musical imposto pelas novas tecnologias. Para Tatit (2004), as necessidades da nascente indústria fonográfica e dos cancionistas populares se completavam. O crescimento do mercado de discos dependia justamente dessa simplicidade e dessa legitimação

popular que tanto caracterizavam essas pequenas peças poético-musicais. A própria tessitura das melodias populares, geralmente limitadas à região média da voz, facilitava seu registro e reprodução. As grandes orquestrações sinfônicas eram praticamente inviáveis para esse primeiro momento da indústria fonográfica, uma vez que demandavam um aparato técnico muito complexo para a época. Provavelmente por isso, a canção estabeleceu-se, a partir do fim do século XIX e até os dias de hoje, como a expressão musical mais popular. Para Tatit (2004), essa priorização pela escuta de canções, causada pela formatação tecnológica, veio a efetivar a primeira grande triagem musical brasileira.

#### *2.2.7.2 A canção brasileira de 1930 a 1950*

A década de 1930 marcou o apogeu da rádio como veículo de comunicação de massa, refletindo as mudanças pelas quais o país passava. Em 1939, época da Segunda Guerra Mundial, a rádio tornou-se importantíssima, noticiando os acontecimentos relacionados à guerra. De norte a sul do Brasil, as rádios começaram a influenciar o modo de vida das pessoas, lançando ao estrelato grandes nomes da música, como Francisco Alves, Vicente Celestino, Dalva de Oliveira, Emilinha Borba, Silvio Caldas, Dóris Monteiro, etc.

Com o objetivo de atrair novos ouvintes, as emissoras empenhavam-se em produzir programas populares, levando em consideração a opinião pública. A rádio tornou-se logo um fenômeno de popularidade.

De acordo com Calabre (2002), as emissoras passaram a receber o público em seus estúdios, pois os ouvintes já não se contentavam mais em apenas ouvir seus artistas favoritos, queriam vê-los. Para atender ao público ouvinte, além de ampliar auditórios, algumas emissoras passaram a cobrar ingressos. Nas grandes cidades, os ingressos tinham como função principal limitar o público; no interior do país, a cobrança era uma forma de conseguir a verba necessária para pagar os cachês de artistas que se apresentavam.

Na década de 1930, começou a se tornar comum a contratação de cantores pelas emissoras de rádio, iniciando-se, assim, a profissionalização dos primeiros cancionistas brasileiros. Para Tatit (2004), a segunda triagem na produção musical brasileira deu-se a partir dos anos 1930, dessa vez, não devido às limitações tecnológicas, uma vez que a qualidade das gravações e reproduções já



tinha evoluído muito, mas sim graças a dois importantes eventos da história brasileira: a institucionalização do carnaval como a maior festa popular do ano e a consolidação da rádio como principal veículo de comunicação massiva. As obras e artistas que melhor se adaptaram a esse novo paradigma conseguiram garantir, independentemente de sua qualidade artística, relevância cultural no cenário brasileiro.

### 2.2.7.3 A bossa nova: *terceira triagem: corte dos excessos passionais*

Segundo Castro (1990), as primeiras manifestações do que viria a ser conhecido como *bossa nova* ocorreram na década de 1950, na zona sul do Rio de Janeiro. Ali, compositores, instrumentistas e cantores intelectualizados, amantes do *jazz* americano e da música erudita, tiveram participação efetiva no surgimento do gênero, que conseguiu unir a riqueza do ritmo brasileiro às sofisticadas harmonias do impressionismo europeu e do *jazz* americano.

Na época do surgimento da *bossa nova*, a música popular brasileira vivia um momento de impasse, em que a passionalidade excessiva do samba canção e dos ritmos caribenhos dominavam o mercado fonográfico. Nesse contexto, um público carioca de elite, do ponto de vista econômico e cultural, redescobriu o samba nascido nos morros e nos subúrbios, criado e interpretado por músicos populares. Esse público era também ouvinte de *jazz*, que teve influência decisiva, especialmente em sua forma *cool*, no trabalho de compositores e intérpretes considerados precursores da *bossa nova*, como Dick Farney, Johnny Alf, Nora Nei, Dóris Monteiro e Maysa.

Para Castro (1990), um dos momentos mais marcantes da *bossa nova* é a gravação do disco *Chega de saudade*, em 1958. Esse disco de João Gilberto, com arranjos de Tom Jobim, foi um divisor de águas na história da música brasileira. João, com seu detalhismo e cuidado, conseguiu não somente impor um novo estilo de interpretar canções, mas também expandir a escuta de grande parte de cidadãos comuns que, através da rádio, fruíam suas canções repletas de síncopes e dissonâncias.

Assim escreve Tatit (2004) sobre a sofisticada dicção de João Gilberto:

Na verdade João Gilberto manifestava o seu fascínio pelo que era central no samba: o envolvimento da voz no ritmo, seja para reforçá-lo com seus motivos melódicos, seja para deixá-lo como apoio, em segundo plano, nos momentos de relatos enunciativos. Para que esse prazer, ao mesmo tempo lúdico e estético, pudesse ser transmitido em toda sua plenitude ao público, o músico preparava uma linha de violão já totalmente imbuída das divisões sincopadas do samba e, sobre essa base, em geral bastante regular, praticava encaixes pouco prováveis das frases melódicas, servindo-se apenas das sugestões entoativas próprias de cada verso. Diga-se de passagem que o cantor, a partir de então, só depurou sua técnica de refazer o samba-samba lentamente a cada nova canção incluída no repertório. (TATIT, 2004, p.177-178).

A partir da década de 1950, os excessos melodramáticos dos sambas canção, das marchinhas carnavalescas e dos boleros passionais perderam espaço, definitivamente, nas rádios brasileiras graças à depuração estética causada pela *bossa nova*. A partir do trecho abaixo, pode-se concluir que, graças à *bossa nova*, a música brasileira chegou a sua terceira triagem.

A Bossa Nova constituiu, assim, uma triagem de ordem estética, cujo gesto fundamental de eliminação dos excessos passou a ser constantemente reconvocado pelos agentes musicais toda vez que se faz necessário sanear alguma “exorbitância” no mundo da canção. Mesmo o improvisado, tão caro ao jazz, é considerado uma complicação inútil incompatível com a precisão da Bossa Nova. (TATIT, 2004, p.101).

#### 2.2.7.4 Anos 1960: a canção e a televisão

A democratização das formas expressivas, essa era a premissa maior da proposta tropicalista. No final da década de 1960, iniciou-se o movimento cultural, dito movimento tropicalista. O *tropicalismo* era baseado na tentativa de mostrar as contradições próprias da realidade social brasileira, evidenciando o velho e o novo, o moderno e o arcaico, o nacional e o estrangeiro, o urbano e o rural. O movimento não chegou a produzir uma síntese desses elementos, mas buscou traduzir, numa espécie de simultaneidade, a complicada fragmentação da cultura brasileira.

"Triturar" e "misturar" tudo ao mesmo tempo, esse era o propósito do movimento artístico liderado por Gilberto Gil e Caetano Veloso, juntamente com outros, como Tom Zé, Torquato Neto, Gal Costa, Nara Leão, Capinam.

Esses artistas buscavam incorporar à canção brasileira elementos da música pop internacional. Liberdade é o lema do movimento, que mudou para sempre a música popular brasileira, até então dominada pela estética da *bossa nova*.

No trecho abaixo, pode-se perceber a tendência antropofágica e inclusiva do discurso tropicalista:

Nós nos empenharíamos em subverter o ambiente da MPB [...]. Na altura das reuniões de catequese organizadas por Gil, Torquato já tinha aderido ao ideário transformador dos Beatles. Roberto Carlos, o programa do Chacrinha, o contato direto com as formas cruas da expressão rural do nordeste. (VELOSO, 1997, p.94-95).

Na década de 1960, a popularização da televisão inaugurou um novo padrão de recepção no Brasil e no mundo. O aparelho que “invadia” as casas difundia, não somente a música dos cancionistas, mas também suas imagens e performances. A rádio, que até então reinava soberana como o meio de comunicação mais importante, viu seu poder ser dividido com a TV.

Nessa década surgiram, então, os primeiros cancionistas, fruto da nova mídia. Por outro lado, a cultura pop instaurava-se mundialmente, utilizando todas as possibilidades de comunicação massiva para plasmar seus ícones. No entanto, no Brasil, a cultura *pop* sofreu uma forte resistência por parte de alguns artistas e intelectuais de esquerda que enxergavam o *rock* como uma música descartável e alienada. A política internacional polarizava-se, e o início da Guerra Fria obrigava os artistas brasileiros a assumirem uma postura politizada. O *tropicalismo*, através de uma postura mais anárquica e menos engajada, conseguiu diminuir um pouco essa rigidez, tão comum à época; assim pode-se perceber que “[...] nesse sentido o “a sorte está lançada” se o enlaca com o *tropicalismo*, que nos anos 1960 rolou na lama de águas estagnadas por uma esquerda reacionária e uma direita arbitrária, iniciando uma guerra cultural”. (ZÉ, 2003, p.57).

A questão política também dividiu a programação da TV. De um lado, a MPB, engajada e brasilianista, e, do outro, o *lê lê lê* ingênuo e americanizado. A formação dos primeiros artistas televisivos no Brasil ocorreu graças a programas de TV como *O fino da bossa* e *Jovem guarda* – apresentados, respectivamente, por Elis Regina e Roberto Carlos – como também aos festivais da canção, promovidos pelas grandes emissoras emergentes.

É fato que o *tropicalismo* conseguiu ir além dessas dicotomias políticas e estéticas e conseguiu unir na sua proposta várias possibilidades musicais, criando uma linguagem própria e única. Entretanto, para Tatit (2004), o *tropicalismo* não representa, em si, uma nova triagem musical no contexto musical brasileiro, mas sim seu oposto, uma vez que assume sempre uma postura inclusiva. Assim:

De fato, Bossa Nova e Tropicalismo firmaram-se como os dois principais gestos da moderna música brasileira, ambos necessários para abarcar a diversidade sonora que reinaria nas décadas seguintes e as flutuações estéticas que constantemente flexibilizariam as leis do mercado musical. O tropicalismo identificou e prestigiou os traços da cultura brasileira que emanavam das manifestações habitualmente recalcadas ou rejeitadas pelos grupos de demarcação. Transitou pelo “Rock internacional”, pelo “Lé, lê, lê”, pelo “Brega”, pelo experimentalismo músico-literário, pelo folclore e solidificou esse ajuntamento com a imagem da “geléia geral brasileira”. Cumpria, na verdade, a parte que lhe coube do principal postulado da Bossa Nova: “Outras notas vão entrar”, já que o movimento de Tom Jobim e João Gilberto se encarregara de outra parte: “Mas a base é uma só”. Enquanto a Bossa Nova elaborou a triagem e a decantação da música popular brasileira, o Tropicalismo promoveu a mistura e a mundanização do gênero... (TATIT, 2004, p.57-58).

Percebe-se, em Tatit (2004), que é atribuído ao *tropicalismo* uma função pluralizadora e democrática. Entretanto, Tatit esquece-se de que, na verdade, a terceira triagem já havia sido feita no início da década de 1960, promovida pelo novo meio televisivo.

A partir de então, o cancionista não era mais um fenômeno meramente musical: a televisão, o cinema e a indústria cultural o transformaram num mito, num artista de múltiplas linguagens. Sua roupa, seus gestos, seu humor e performance faziam parte integral de seu discurso.

Por mais valor e relevância que o *tropicalismo* tenha para a cultura brasileira, o seu papel parece ser um tanto sobrevalorizado em Tatit (2004). Apesar de o movimento ter um caráter de inclusão, a triagem existiu, sim, nas décadas de 1960 e 1970, ela foi imposta, sobretudo, pela TV. A ela sobreviveram apenas os cancionistas que conseguiram se adaptar a esse novo contexto. O paradigma *pop* estava instaurado mundialmente, o *tropicalismo* apenas o entendeu e o adaptou para a heterogeneidade musical brasileira, assumindo como artística qualquer tipo de expressão musical, assim como o fez a *pop art*. Todavia, a democratização

proposta por Caetano e outros integrantes do movimento nunca existiu. Sempre houve e sempre haverá embates e, como consequência disso, outras formas de triagens que, inevitavelmente, excluirão aqueles que não se adaptarem aos novos modelos instaurados.

#### 2.2.7.6 Os anos 1980 e 1990

Os anos 1980 e 1990 promoveram a quarta triagem na produção musical brasileira. A indústria cultural crescera muito nessas últimas décadas e passou a assumir um poder decisivo no surgimento e na consagração de artistas. Alguns cancionistas chegaram a atingir cifras milionárias na vendagem de seus discos. Essas receitas garantiam grandes investimentos promocionais que realimentavam o ciclo do consumo.

A essa altura, pode-se dizer que a indústria cultural, local ou estrangeira, comandava o cenário artístico. Gravadoras, distribuidoras, meios de comunicação, produtoras de eventos, blocos de carnaval e outros agentes da indústria do entretenimento passaram a atuar como *gatekeepers*, ou guardiões dos trampolins para o sucesso.

Nesse cenário, a canção, mais do que nunca, assumiu seu papel de bem de consumo, e a eficiência comercial passou a ser decisiva à sua sobrevivência artística.

Nos anos 1980, assistiu-se à ascensão do *rock* brasileiro. Vários artistas adaptavam as práticas estrangeiras à realidade cultural nacional e assim conseguiram grandes vendagens. Bandas de Brasília, do Rio de Janeiro, de São Paulo e até mesmo bandas baianas conseguiram ter suas canções veiculadas em redes de rádio e TV nacionais.

Os artistas de *rock* normalmente organizavam-se em grupos de quatro ou cinco músicos/compositores, que detinham os direitos autorais, a autonomia artística e a marca da banda. Enfim, esses artistas eram donos de grande parte de suas escolhas, ainda que sujeitos às leis de mercado.

A soberania do Rock nos anos 80 havia minado significativamente a força do canto passional nas emissoras de rádio, de modo que apenas algumas frequências em AM davam abrigo ao cantor Roberto Carlos e outros românticos da época. (TATIT, 2004, p.105).

Pode-se concluir da citação acima que a necessidade de um reequilíbrio das vertentes musicais era notória. Para Tait (2004), o excesso temático produzido pelo *rock* brasileiro nos anos 1980 fizeram as gravadoras vislumbrarem, para os anos 1990, a alternativa de apresentar um excesso passional, conhecido como música *sertaneja*. De outro lado o *axé* vindo da Bahia, procurava resgatar a alegria e irreverência das antigas marchinhas carnavalescas, associando esta expressão a uma nova roupagem mais moderna, capaz de exercer o mesmo poder de magnetismo exibido pelos cantores-dançarinos norteamericanos em seus videoclipes.

Percebe-se que os anos 1990 caracterizaram-se, sobretudo, por uma ruptura de interesses entre as indústrias local e estrangeira. Os representantes, no Brasil, das gravadoras multinacionais - como a Warner, CBS, BMG, EMI etc. - disputavam espaço com os representantes da indústria de entretenimento local, como os blocos de carnaval da Bahia, as produtoras de eventos do sudeste, as redes de comunicação do Rio e São Paulo. Nesse contexto, ocorreu a quarta e última triagem da música popular brasileira. A oposição entre regional e estrangeiro acirrou-se. O *rock* brasileiro perdeu espaço no cenário cultural por dois motivos: primeiro, por estar associado a práticas musicais estrangeiras e, portanto, “alienadas” dos interesses nacionais; segundo, porque, tradicionalmente, as bandas de *rock*, no Brasil, são formadas por integrantes mais escolarizados e, portanto, mais arredios aos controles impostos pelos produtores e donos dos meios regionais. Os blocos de carnaval da Bahia conseguiram criar e impor seus produtos musicais durante todo o ano, graças à enorme receita gerada pelo monopólio da festa carnavalesca. Por outro lado, as duplas sertanejas ascenderam vertiginosamente nos anos 1990, também em razão das altas receitas de festas e rodeios.

No final da década de 1990 o fenômeno da pirataria acabou de vez com o poder das *majors*, e o cenário cultural ficou cada vez mais complicado para a atuação independente do cancionista brasileiro.

Por sua vez, a internet chegou com força nos anos 2000 e, aos poucos, tem conseguido abalar os três pilares centrais do sucesso da canção: a produção, a distribuição e a promoção. Primeiramente, o computador democratizou a produção, ao disponibilizar as ferramentas de gravação, edição e mixagem digitais. Depois, o *Mp3* permitiu que uma canção fosse distribuída globalmente em pouco segundos, e

agora, nos últimos anos, as redes sociais conseguiram fomentar a promoção musical, criando a cultura de nichos como alternativa à cultura massiva, dominada até então pelos *hits* geradores de grandes cifras.

### **2.2.8 A canção atual**

Nesta seção, passaremos a focalizar a canção mediatizada tecnicamente, pois esse talvez seja o grande fator de caracterização da canção atual.

Com o advento do registro e da amplificação elétrica da voz, todo o panorama da produção e da fruição musical foi alterado. A partir daquele momento, era possível não só registrar o som de uma performance para fixá-lo no tempo, mas também multilicá-lo para ser comercializado massivamente.

Por sua maior facilidade de gravação, a voz foi o "instrumento" privilegiado inicialmente. Além disso, a voz era o único "instrumento" cuja origem era capaz de ser reconhecível diretamente. Nos primeiros anos desse novo cenário, a potência vocal era também exigida aos cantores, pois os equipamentos ainda possuíam uma tecnologia rudimentar, não sendo aptos a captar e reproduzir fielmente o áudio das performances artísticas. Por isso, os cantores eram as grandes estrelas desse novo ambiente cultural. Suas vozes, aliadas à nova tecnologia, fizeram surgir o fenômeno do fetichismo sobre a sua figura artística.

O disco e a rádio não só tornaram possível a fruição das obras musicais de várias regiões do planeta, mas também de épocas diferentes. O repertório disponível para audição expandiu-se imensamente, o tempo e o espaço não mais limitavam a fruição sonora. Criou-se assim o fenômeno da simultaneidade da escuta.

À medida que a tecnologia avançou, foram-se alterando rapidamente os padrões produtivos e receptivos. A transformação da arte, e em especial da música, em mercadoria de consumo, bem como a própria discussão a respeito do gosto e da qualidade deste tipo de manifestação artística não é exclusividade dos últimos cem anos, que viram nascer o *jazz*, o *samba*, o *rock* e o *pop*. Grandes compositores, como Bach, Mozart e Beethoven viram-se, em suas respectivas épocas, obrigados a enfrentar desafios políticos e econômicos em confronto com seus ideais artísticos.

O aparecimento da canção e das artes em geral como mercadoria de produção em série e as consequências a respeito de seus méritos instigou a discussão de inúmeros intelectuais. Theodor Adorno (1903-1969) foi um deles.

Nascido em Frankfurt, Adorno teve uma considerável formação musical. Estudou composição em Viena com Alban Berg, um dos grandes nomes da música europeia do século XX. Escreveu muito sobre música e tornou-se um dos grandes pensadores da chamada *Escola de Frankfurt*, que tinha como base uma orientação marxista. Deste modo, na sua escola, a música não era mais abordada apenas como produto puramente artístico, mas era vista e analisada em sua relação com a sociedade e suas estruturas econômicas, levando-o a considerar o que hoje valorizamos em sua época de modo apocalíptico, apenas como mera produção destinada ao comércio.

Humberto Eco consegue aprofundar a discussão sobre a cultura de massa no início da década de 1970. Suas ideias serviram para tipificar ao extremo as análises que se faziam na época: de um lado os "apocalípticos", que viam a cultura de massa como a anticultura, que se contrapõe à cultura num sentido aristocrático, como um sinal de degeneração. De outro lado, os "integrados", que viam nesse fenômeno a democratização do ambiente cultural, com a produção e o consumo de uma arte do povo e para o povo. O apocalíptico, geralmente de origem marxista, enaltecia o leitor e a cultura literária, erguendo-a acima da mediocridade da cultura oral. Segundo Humberto Eco (1979), o apocalíptico teria uma tendência elitista, achando-se um privilegiado, porque estava acima da massa e com esta não se misturava. O integrado, por outro lado, enaltecia a cultura não letrada, convidando o cidadão comum à passividade, ao aceitar o consumo dos produtos da cultura de massa sem uma consciência crítica.

A canção, em seu formato atual, surgiu, portanto, numa sociedade de massas e se desenvolveu no âmbito da cultura de massas. Segundo a maioria dos intérpretes, a essência desta cultura é o entretenimento. A indústria cultural, expandida ao longo do século XX, é a responsável pelo fornecimento de entretenimento para as massas urbanas. A canção atual é, pois, uma das formas de entretenimento de massa. Para existir como produto, deve ser espalhada pelos meios de comunicação, gerando celebridades e com isso a demanda, não só pelos fonogramas, mas também pelos produtos que venham a se associar ao artista. Deste modo, a canção possibilita obtenção de lucros aos investidores e empregos em toda rede produtiva. Na lógica do mercado, a canção é feita para o consumo imediato, portanto seu alcance no tempo é limitado. As canções e a imagem dos



cancionistas atuais são produzidas, distribuídas e consumidas o mais rápido possível, para assim realimentarem o ciclo, continuamente.

As canções populares nascem da iniciativa criadora dos artistas comuns, sem nenhuma erudição ou técnica compartilhável. Inicialmente, os cancionistas populares não conseguem frequentar os grandes meios de comunicação e atuam apenas em festas e reuniões de pequenos grupos sociais. Quando algum grupo ou nicho se expande demograficamente, começa a chamar a atenção dos investidores e da mídia. Forma-se uma cena musical. Uma parte da indústria do entretenimento, então, percebe o burburinho, seu ineditismo, qualidade e potencial de identificação com a grande massa, ou melhor, a sua potencialidade comercial. A indústria então absorve essa tendência e passa a investir neste novo nicho criativo, injetando capital e promovendo os elementos comercialmente viáveis deste novo produto, como a música, as atitudes, ou mesmo a vida pessoal do artista, até que esse modelo se esgote e surja um novo.

O videoclipe foi muito importante para a veiculação e promoção de canções no meio televisivo a partir da década de 1970. O formato foi inicialmente desenvolvido para lançar a canção comercialmente nos meios de comunicação. O “vídeo promocional”, como era então chamado, apresentava geralmente muitos efeitos especiais, um roteiro definido e a tentativa de sincronização da canção com imagens, tentando provocar efeitos sinestésicos nos espectadores. Já nos anos 1980 com a consolidação de um canal televisivo para veiculação diária de videoclipes (a MTV), o formato se popularizou definitivamente, fixando-se como um produto significativo da indústria cultural e mudando para sempre a recepção da canção.

Os meios de comunicação atualmente estão mudando mais rapidamente, agora com o desenvolvimento das tecnologias da informação. O tradicional modelo de comunicação massiva, baseado no envio unidirecional de um número limitado de mensagens a uma audiência homogênea, está dando lugar a um novo sistema capaz de abranger e integrar todas as formas de expressão, interesses e valores - a internet. Passamos da cultura de massa para cultura de nichos. É o que se denomina de convergência entre as telecomunicações, os meios de comunicação de massa e a informática beneficiada pela digitalização dos mais diversos tipos de informação e potencializada pelo seu alcance global, pela interatividade e integração dos meios em uma só rede. Essa nova configuração pode proporcionar o fim da

audiência massiva e o surgimento da comunicação intermediada pelo computador, caracterizada pela interatividade e pela personalização do consumo e da informação.

O antigo modelo da cultura de massa assemelhava-se a um funil, onde no seu "gargalo" encontravam-se os donos dos meios (*gate keepers*), que determinavam a qualidade e a procedência do conteúdo das mensagens. A informação emitida no começo do funil era multiplicada e distribuída para as massas, na maioria das vezes indiscriminadamente, esmagando as diversidades culturais, e criando assim uma imposição do gosto. Os poucos meios de comunicação pertenciam às elites político-econômicas e agiam como uma única vitrine, onde os consumidores poderiam ter acessos aos bens culturais. Com a internet, um novo modelo começa a se formar. A obra não precisa mais agradar à maioria. Instaura-se a cultura de nichos. O novo modelo não impõe uma única oferta, mas milhares delas.

Agora, o cancionista pode produzir, distribuir, promover e comercializar sua obra sem nenhum intermediário. Ironicamente, voltamos à era pré-Guttenberg. O artista volta a ser um artesão, criando, uma a uma, suas obras. A canção agora pode partir, sem interferências, do seu criador diretamente para o ouvinte.

## 2.3 AS ESTRATÉGIAS POÉTICAS: MORFODINÂMICA DA COMPOSIÇÃO

### 2.3.1 Língua e musicalidade

Podemos afirmar que a canção, como a conhecemos hoje, é fruto do ato de cantar. Por isso, antes de tratar do aspecto melódico da canção, faremos uma breve reflexão sobre a relação da fala e do canto nos seus primórdios, quando possivelmente ainda eram uma coisa só. A origem do canto se confunde com a origem da fala humana. A expressão "primórdios" refere-se a um momento quando os homens já estão associados em hordas e falam uma linguagem ditada pela necessidade física, que junta o grito da natureza, a gesticulação e a onomatopéia.

Não é a fome ou a sede, mas o amor, o ódio, a piedade, a cólera, que lhe arrancaram as primeiras vozes. Os frutos não fogem de nossas mãos, é possível nutrir-se com eles sem falar; acossa-se em silêncio a presa que se quer comer; mas, para emocionar um jovem

coração, para repelir um agressor injusto, a natureza impõe sinais, gritos e queixumes. Eis as mais antigas palavras inventadas, eis porque as primeiras línguas foram cantantes e apaixonadas antes de serem simples e metódicas (ROUSSEAU, 1962, p. 266).

As vogais são os sons mais básicos de nossa expressão oral, pois saem diretamente da garganta e fluem pela boca, mais ou menos, aberta. Nossa língua e palato são responsáveis pelas articulações consonantais, essas são mais complexas e exigem mais atenção e destreza. Nossos brados e sussuros não passam de vozes simplificadas e instintivas. Quando uma cultura se moderniza e se expande economicamente, crescem suas relações comerciais e políticas, a linguagem escrita assume maior importância e passa a agir sobre a língua falada, com isso modifica-se sua estrutura linguística coloquial com a intenção de torná-la mais clara e eficaz. A racionalidade substitui a emoção e deste modo cresce a utilização consonantal, extinguindo-se assim as modulações tonais e com ela suas vogais.

Curiosamente, empregamos o termo *acento*, na língua portuguesa, para designar certos valores fonéticos na falta de símbolos mais apropriados. A palavra “acento” tem origem no latim *accentus*, significando canto. Percebe-se assim que o termo refere-se, na sua essência, á modulação tonal ou entonação da voz humana, e esta atua sobre algumas sílabas para dar-lhe uma nova dimensão significativa.

Em seu terceiro romance, intitulado *Budapeste*, Chico Buarque tece comentários interessantes sobre a musicalidade, ou entonação, presente na fala. “Era impossível destacar uma palavra da outra, seria como pretender cortar um rio a faca. Aos meus ouvidos o húngaro poderia ser mesmo uma língua sem emendas, não constituída de palavras, mas que se desse por conhecer por inteiro”. (BUARQUE, 2003, p.39).

O trecho transcrito acima mostra a difícil experiência do personagem José Costa, um brasileiro, ao tentar compreender a língua dos húngaros. Nota-se que o personagem tem dificuldade para dividir em palavras o fluxo expressivo, fruto da oralidade de um nativo. A sonoridade da língua húngara chegava aos seus ouvidos como uma forma de musicalidade, sendo impossível para ele atribuir-lhe valores discretos. Para o personagem, as frases fazem sentido somente como um todo, sendo possível construir algum sentido apenas pela entonação. Como se ao ouvir a música ele conseguisse adivinhar a letra.

Percebe-se o mesmo efeito quando, por exemplo, um brasileiro ouve uma canção estrangeira no rádio. Mesmo sem compreender uma só palavra é possível para ele fruí-la como um todo, absorvendo as nuances vocais do intérprete para reconstruir o sentido da canção a seu modo.

Naquele dia entrei na sua casa com o propósito de acertar as contas e dar por encerrado aquele curso de merda. Mas antes de partir faria um pronunciamento em língua portuguesa, num português brasileiro e muito chulo, com palavras oxítonas terminadas em ão, e com nomes de árvores indígenas e pratos africanos que a apavorassem, uma língua que reduzisse seu húngaro a zero. (HOLANDA, 2003, p.78).

As palavras que seriam ditas pelo personagem de Chico teriam um efeito agressivo ao ouvido de um húngaro devido à sua sonoridade atípica. Em todas suas ameaças de agressão verbal, o personagem faria uso de palavras com muitas vogais, como nos casos das oxítonas terminadas em ão, nos nomes de árvores indígenas e nos pratos africanos. As vogais não são tão comuns na língua húngara, portanto, mesmo não sendo palavrões, as palavras ameaçadas pelo personagem, seriam capazes de causar estranheza aos húngaros, não pelo seu significado semântico, mas sim pela sua diferente entonação e excentricidade timbrística.

No que se refere à presença das palavras na textura musical das canções, podemos dizer, por um lado, que a sonoridade de uma língua constitui uma forma de musicalidade que é condição da própria compreensão linguística. Por outro lado, sabemos que, mesmo na música erudita, na maioria das vezes, as vozes são tratadas como “instrumentos humanos” e o texto não é utilizado por sua significação conceitual, mas como material sonoro para o canto. Portanto, talvez seja apropriado ter em mente a idéia nietzschiana de que “*só para os que cantam* há uma lírica, uma música vocal: o ouvinte a considera como música absoluta”. (VALVERDE, 2007, p. 215).

### **2.3.2 O processo composicional**

É importante lembrar que na prática o ato de compor não passa de uma sucessão de escolhas. Conscientemente ou não, damos preferência, por exemplo, a uma tonalidade, a uma divisão rítmica, a um modo melódico, a um intervalo, a um motivo, etc. Através de inúmeras escolhas se dá o ato criativo. Como vimos, nesse labiríntico processo, uma simples escolha abre sempre possibilidade para novas escolhas, e isso muitas vezes pode desviar o ato criativo para um ciclo inútil e desmotivante. Também devido a tantas possibilidades, é sempre difícil para o compositor perceber o momento da escolha final, onde a obra atinge sua forma máxima e perfeita, e o autor dá a canção por concluída.

No decorrer do ato criativo, selecionamos elementos em detrimento de outros, e esses elementos escolhidos possibilitam novas escolhas que seguem um efeito exponencial e contínuo. Às vezes tenta-se manter um elemento que se percebe como mais importante, e então, tal elemento, agora fixo, passa a atuar como "tema" ou "motivo" desencadeador das novas estruturas gerativas.

Uma tendência dialética é característica do processo composicional, onde atuam agentes antagônicos, que assumem papéis de estabilidade ou instabilidade. É importante para o compositor ter consciência de que o ato criativo se dá exatamente num jogo entre o caos e o controle, ou seja, entre um fluxo de preservação e repetição de estruturas e outro de variação e desconstrução das mesmas.

A oposição estética de conservação da matéria sonora reflete um primeiro compromisso com a duração, ou seja, com a estabilização dos processos fônicos, mas ao mesmo tempo não pode prescindir inteiramente dos fenômenos de instabilidade sonora que funcionam, na obra, como desvios repentinos e inesperados, como pontos de celeridade responsáveis pela dinâmica da música. O esforço dos compositores em controlar tais instabilidades e assegurar coerência interna da peça repercute, por exemplo, nas operações tonais de preparação e resolução das dissonâncias que constituem, em última instância, recursos de desaceleração. (TATIT, 2011, p.21).

No que diz respeito à criação melódica de uma canção, a simples necessidade de manutenção de estruturas fraseológicas como motivos, frases e períodos melódicos demonstram esse caráter de desaceleração explicado por Tatit. Por outro lado ao variarmos um motivo, ou darmos sequência a uma determinada estrutura melódica, estaríamos criando um efeito acelerador e criador de instabilidades sonoras na construção do sentido de uma obra.

Uma canção deve procurar manter elementos estruturais para assim assegurar uma espécie de "pacto" entre intérprete e ouvinte e conseqüentemente possibilitar a absorção da enunciação pelo ouvinte. Porém uma extenuante repetição desses elementos pode levar o ouvinte a um tédio ou fadiga auditiva, fazendo com que sua atenção se disperse. Nesse momento, cabe oportunamente uma inserção aceleradora, ou criadora de instabilidades, para que o fruidor perceba a quebra do fluxo constante, criando assim um desejo pelo seu reestabelecimento e um retorno ao conhecido.

Tendo em vista o processo composicional da canção, um aspecto que nos interessa em especial é a fronteira que separa o plano da expressão musical e o do conteúdo simbólico. Quais são e como se estruturam os elementos em cada plano, e as relações entre ambos. É fundamental atribuímos à organização melódica de uma canção a função de elemento estruturador do plano da expressão e à organização linguística (verbal) a tarefa de plasmar o plano de conteúdo.

Em seus estudos sobre uma semiótica da canção, Tatit (2011) ainda prevê a possibilidade de remissões ao estado desorganizado da fala. Para Tatit (2011), tonemas descendentes sugerem asseveração, enquanto que tonemas ascendentes ou suspensivos podem sugerir uma interrogação. Essas informações são relacionadas principalmente ao plano de expressão.

Seguido de cada escolha vem a apreciação e finalmente a experiência do efeito pelo criador. Caso isso agrade seu gosto, o elemento é mantido, caso não aprove o efeito experimentado, prontamente o artista o exclui. Há momentos em que se finca posição numa determinada escolha para então variar outros elementos, por outro lado, há momentos em que se deve justamente provocar o imprevisto e o erro, para assim tentar quebrar uma rotina desinteressante.

Por outro lado, é necessário considerar que as escolhas feitas por cada compositor não são apenas pessoais, pois representam opções que já se encontram disponíveis no trabalho de outros autores e são compartilhados culturalmente, seja pela adoção de um estilo, seja pelo enquadramento da composição em um gênero reconhecido, seja, enfim, por uma influência inconsciente, até mesmo por outros tipos de discurso, segundo a intertextualidade que caracteriza os processos de reprodução cultural. No caso da canção, poderíamos assinalar, ainda, o papel restritivo da própria língua, impondo limites sintáticos e semânticos à criatividade

musical do cancionista, mas dependendo também, em seu aspecto fonético, de uma forma típica de musicalidade.

### 2.3.3 Entonação e melodia

Antes de tudo é preciso entender a diferença entre melodia e entonação. Apesar de suas inúmeras interrelações devemos agora definir seus conceitos claramente.

Entonação é o uso da modulação de frequência sonora (*pitches*) da voz para construir uma dimensão significativa na fala humana. No âmbito coloquial, essa modulação não se dá por grandezas discretas, mas sim por inflexões com direção ascendente ou descendente, não muito precisas, variando relativamente de pessoa pra pessoa. Nota-se que na fala cotidiana o contorno das alturas nunca é precisamente definido, mas mesmo assim, é capaz de ser percebido e dotado de sentido segundo moldes culturais. O que a musicologia tradicionalmente chamou de entonação é a capacidade de afinação, ou seja, a produção precisa do *pitch* (nota) durante uma performance. Esse procedimento não existe na fala comum, não há uma altura inicial de frequência que o falante deva entoar para passar uma mensagem, seja esta, uma poesia declamada, ou uma fala qualquer.

Pequenos motivos melódicos se projetam sobre a entonação permitindo que essa seja reconhecida naquela. Segundo Tatit (1986), se transcrevermos uma fala para uma partitura encontraríamos apenas um conjunto de fragmentos melódicos sem ordenação definida. Percebe-se que Tatit não nega a variação de altura da fala, ao contrário, ele afirma que dentro da fala encontram-se "fragmentos melódicos".

Sabe-se que uma ordenação melódica se dá por algum tipo de reincidência (de perfil, de motivos melódicos, de intervalos etc.) sobre a linearidade sonora, de modo a garantir ao ouvinte uma memória daquilo que já soou e uma antevisão (ou "anteaudição") daquilo que está por soar. Este processo de significação melódica é o mais evidente. (TATIT, 1986, p.56).

Percebemos, portanto, que na fala existem ocorrências de variações de alturas, mas é necessário que exista uma organização dessa variação para que possamos chama-lá de melodia. Essa organização possui uma estrutura, uma

espécie de esqueleto "rítmico-intervalar" que pode permitir a um cancionista a criação e o desenvolvimento de motivos, frases e períodos melódicos, servindo assim como matéria prima composicional.

Se levarmos em conta a poesia, que pode ser vista como um elo entre a canção e a fala, talvez seja possível pensar em recorrência de motivos rítmico-intervalares. Isso é notório quando analisamos, por exemplo, poemas que possuem refrão cuja intenção não é apenas a de trazer novamente a semântica das palavras usadas, mas também sua sonoridade, e esse som por sua vez sendo produtor de uma nova dimensão significativa. Isso é muito frequente nas rimas. Elas podem ser vistas como motivos melódicos, sobretudo quando possuem terminações iguais em mais de uma sílaba.

Ná prática, podemos encontrar canções com características tanto melódicas quanto entoativas. Possuem um maior grau de musicalidade aquelas obras que procuram organizar seu discurso melódico a partir de motivos, frases e períodos. Por outro lado, existem também canções de caráter mais entoativo. Esse tipo de canção refere-se àquelas que fazem uso de alturas, dentro de um campo harmônico definido, mas que não apresenta estruturas nem de repetição, nem de desenvolvimento. As canções mais entoativas apenas sustentam a poesia em notas de apoio, variando para outras notas vizinhas, mas sem nunca definir padrões. Esse tipo de canção normalmente prioriza o discurso poético, facilitando a musicalização de grandes textos. Criadas deste modo as canções podem perder consideravelmente sua potência mimética, uma vez que abrem mão da dimensão fraseológica musical.

As tensões melódicas fazem do artista um ser grandioso que se imortaliza no timbre. A amplificação da voz e a equalização junto aos demais instrumentos reforçam sua dignidade e imprimem um tom de magia, necessário ao encanto que exerce no ouvinte. Mas a definição do tipo de conteúdo investido nos contornos melódicos depende do tratamento dado à frequência e a duração. A ampliação desses parâmetros concentra tensividade no desenho da curva, valorizando pelo prolongamento das vogais e pelos saltos intervalares. A redução desvia a tensividade para a reincidência periódica dos temas. A pulsação e os acentos são privilegiados assim como os ataques percussivos das consoantes, tudo em função de um encadeamento regular que convida a uma participação física (TATI, 1996, p.12).



A canção é um tema muito rico, podendo suscitar inúmeros tipos de investigações e abordagens. Em nosso guia composicional, tentaremos aprofundar as questões acerca do caráter melódico na canção, estudando aspectos da fraseologia musical e suas implicações composicionais.

### **2.3.4 Força e forma de expressão**

É fundamental entendermos que a criação de uma canção é, sobretudo, o resultado da expressão de uma disposição de caráter afetivo através de signos compartilhados socialmente. É a transformação de um "querer dizer" ainda mudo em um "dito" efetivamente explicitado para um destinatário, ou seja, a passagem de uma intenção de comunicar a uma comunicação efetiva. Assim, a expressão se dá como uma tradução de uma força em uma forma. O artista precisa plasmar a matéria sonora para dela extrair a obra, segundo sua força motivadora. É dessa relação direta com a matéria sonora e a tradição musical que se dá a criação.

Podemos entender a palavra "ex-pressão" como a ação de exprimir, manifestar ou colocar algo pra fora. Ao se relacionar com outras pessoas e com o mundo, um ser humano pode ser submetido a forças exteriores capazes de provocar nele reações emotivas, como o medo, o desejo, a paixão, a alegria, etc. Assim exerce-se uma pressão sobre ele. Quanto maior a força externa que o afeta, mais densa é sua experiência e conseqüentemente maior sua resposta emotiva. Percebemos um fluxo energético que, inicialmente, parte do mundo externo em direção ao mundo interno. Essa mesma força depois de afetar o indivíduo parte num fluxo contrário, ou seja, do mundo interior para o exterior na mesma proporção, como num processo reverso, ou seja, de ação e reação. Percebemos um fluxo energético entre dois pólos com diferentes potenciais, o homem e o mundo ou os demais sujeitos. Tal fluxo circula por um condutor (o corpo) quando entre suas extremidades houver uma diferença de potencial. A esta diferença de potencial podemos chamar de tensão. A facilidade ou dificuldade com que a carga emotiva (energética) atravessa uma pessoa (condutor) pode ser reconhecida como uma forma de resistência que numa situação limite pode romper a matéria que a represa e escapar numa catarse incontrolável e furiosa.

Referindo-se à tragédia grega, Nietzsche menciona duas disposições contrastantes. Tais termos resumiriam dois princípios opostos: o *apolíneo* e o

*dionisíaco*. O primeiro, relacionado a Apolo, o deus da beleza e da virtude, é concebido como o figurado, o definido, o limitado; refere-se à racionalidade, ao que dá forma, portanto ao plano plástico. Já o termo dionisíaco, relacionado a Dionísio, o deus do êxtase e do excesso, é compreendido como o não figurado, ou seja, aquilo que escapa à forma, à racionalização, à limitação. Podemos entendê-lo como uma espécie de vasão, fluxo ou movimento que jamais será aprisionado, retido, ou seja, a inefável energia vital. No seu auge, a cultura grega foi, possivelmente, capaz de combinar de maneira equilibrada esses princípios antagônicos na tragédia. Porém inevitavelmente em algum momento o equilíbrio se findou, e a cultura grega tendeu ao apolíneo, assim, não só a arte, mas a civilização grega como um todo, teria entrado em decadência. Constatamos, porém, que o prevalecimento hegemônico do elemento dionisíaco pode também ser do mesmo modo prejudicial, pois por não possuir organização, sistematização e a racionalidade necessária, poderia condenar o homem à desorientação, à redundância e ao conseqüente fracasso de seus empreendimentos. Concluimos, assim, que o bom desempenho na atividade criativa depende exatamente dessa tensão entre esses princípios aparentemente tão opostos.

*Catarse* é o conceito adotado por Aristóteles para tratar dos efeitos da *tragédia*. Trata-se de um termo utilizado em vários outros contextos, como a medicina ou a psicanálise, significando, a princípio, "purificação" ou "purgação". A *catarse* refere-se também a uma espécie de redenção da essência espiritual por meio de uma descarga emotiva provocada por um drama ou conflito representado. Segundo Aristóteles, para provocar a *catarse* era necessário que o herói passasse da graça para a desgraça devido, exclusivamente, a um ato ou escolha errônea feita por ele.

De qualquer modo, o essencial para nossa discussão é reconhecer o vínculo que o filósofo estabelece entre as escolhas poéticas feitas pelo autor (desde o tema e o contexto em que se desenvolve o enredo, até os materiais utilizados e os procedimentos adotados na própria composição da obra) e o efeito estético produzido na audiência. No caso da música (e da canção), isto quer dizer que as decisões do compositor têm como pano de fundo as práticas e os meios em que se dá a experiência dos ouvintes, pois ele próprio é um ouvinte e decide o que deve permanecer na obra, em função do modo como cada tentativa soa para ele. Na tradição ocidental, desde o período barroco, a escuta musical está submetida à

vigência da tonalidade, a qual se mostrou o campo mais fértil para o desenvolvimento de uma narratividade, em sentido estritamente musical, em função do papel atrativo da tônica, que força o discurso musical a retornar ao ponto de partida.

## 2.4 FENOMENOLOGIA E PRAGMÁTICA DA ESCUTA: ASPECTOS PSICOLÓGICOS, ESTÉTICOS E HISTÓRICOS

### 2.4.1 A percepção da canção

Do ponto de vista individual, a audição de uma canção se dá como a sucessão de frases (poético-musicais), que soam, destacando-se de um pano de fundo que compreende as frases que já foram cantadas e aquelas que estão por vir. A própria canção, como um todo, delinea-se como um contorno nítido e individualizado, em contraste com o silêncio, o ruído e as outras canções que a precedem, a sucedem ou lhe são contemporâneas. A conjunção de presença e ausência, na experiência auditiva de uma canção, equivale àquela estrutura figura/fundo envolvida na percepção de um quadro, pois possui, no âmbito musical, o mesmo sentido perspectivo que a imagem tem, no plano visual.

As artes plásticas apresentam-se para nós no espaço: recebemos uma impressão global antes de detectar os detalhes, pouco a pouco e em nosso ritmo próprio. A música, porém, baseia-se numa sucessão temporal, e exige uma memória alerta. Sendo assim, a música é uma arte cronológica, assim como a pintura é uma arte espacial. A música pressupõe, antes de tudo, certa organização do tempo, uma cronomia, se me permitem esse neologismo (STRAVINSKY, 1996, p.35).

A canção pode ser percebida em diversas situações que podem ser determinantes para sua construção significativa. Por exemplo, pode-se ouvi-la dentro de um carro a caminho do trabalho, ou num show, dentro de um estádio lotado, num teatro ou ainda num pequeno *pub* enfumaçado. É possível, também, que o compositor, durante o processo de composição, anteveja a canção pronta na sua imaginação criativa.

Todos esses são modos de intencionar, que correspondem a diferentes perfis de uma mesma canção. São formas diferentes de apresentação da mesma

identidade. Assim, comenta Robert Sokolowski acerca dos modos de aparição de um dos lados de um cubo, para alguém que o observa:

Um Perfil é uma aparição ou presentificação temporariamente individualizada de um objeto. A palavra inglesa *profile* é a translação da Alemã *Abschattung*, a qual pode significar *profile* (perfil) ou *sketch* (esboço). Em última instância, então, o cubo é dado para nós em um dos muitos modos de seus perfis. (SOKOLOWSKI, 2000, p.27).

Assim se dá o fenômeno da percepção da canção. Ora o foco recai na sua melodia, ora sobre o seu conteúdo semântico, ora sobre o seu arranjo, ora sobre o timbre do cantor. Importante observar que ela é intencionada sempre através de um perfil de cada vez. Se uma canção está sendo tocada e um ouvinte chama a atenção de outro para determinada parte da letra, ou da melodia, ele irá focalizar no mesmo aspecto que o primeiro, entretanto, a experiência será diversa para cada um, se é certo que cada audição, ou perfil, é momentânea. Quando se ouve, por exemplo, alguém assobiando a melodia da tradicional “Parabéns a você”, pode-se dizer que essa melodia continuaria sendo uma presentificação da mesma canção para as pessoas que já a conhecessem. Já para alguém que nunca a tivesse ouvido, ela poderia ser intencionada como um simples assobio, assim continuaria existindo independentemente da canção, agora apenas como som.

#### **2.4.2 O caráter histórico da recepção musical**

Como vimos, a audição de uma canção é única e individual, porém ocorre dentro de um horizonte receptivo que é compartilhado culturalmente, pois é certo que a audição da canção obedece a certa expectativa social fundada em padrões culturais estabelecidos e materializada em formatos midiáticos diversos.

A experiência estética não ocorre no encontro entre um sujeito genérico e uma obra abstrata, ou entre um sujeito absolutamente singular e um objeto material, simplesmente dado, mas dentro de determinados locais, configurações, instituições e relações pragmáticas. Ao mesmo tempo, é preciso reconhecer que não se trata de formatos sucessivos, a canção popular não derrubou a sinfonia, ela simplesmente colocou a sinfonia no seu devido lugar, enquanto música de concerto, assumindo também o seu lugar, enquanto música de entretenimento. (VALVERDE, 2007, p.148).

Deve-se levar em conta que toda iniciativa presente tanto na escuta (recepção) como na composição (emissão) da canção é construída a partir de um horizonte cultural comum. Deve-se atentar, portanto, para o fato de que o aspecto coletivo da escuta e sua dimensão histórica e socioantropológica são condição imanente da experiência musical. Por outro lado, será esta mesma condição coletiva, embora no plano da comunidade, que constituirá a referência dos julgamentos de valor, que sempre acompanham a experiência estética.

Segundo alguns dos fundadores da chamada Estética da Recepção, são consideradas arte ligeira aquelas obras que não requerem do receptor nenhuma mudança no seu horizonte de expectativa, cabendo-lhe aceitar os maneirismos produzidos para a satisfação do gosto dominante no momento do aparecimento dessa obra. Em outro lado, estariam aquelas obras que, partindo das convenções hegemônicas, extrapolam-nas paulatinamente, de modo a ampliar o horizonte de expectativas inicial. Este seria o caso típico de êxito estético, uma vez que levaria efetivamente o receptor (leitor, espectador, ouvinte) a viver uma experiência real, capaz de provocar uma verdadeira transformação.

No entanto, segundo a Teoria da Recepção, há ainda obras que, no momento de seu lançamento, não podem ser relacionadas a nenhum público específico, pois ultrapassam o horizonte de expectativas conhecido e seu público somente então começa a ser criado, lentamente. Tais obras teriam sua consagração estabelecida retrospectivamente, quando suas propostas estilísticas já se tornaram conhecidas e reconhecidas. A *bossa nova* é um bom exemplo disso. Ela trouxe para os brasileiros, tradicionais ouvintes do samba, uma nova concepção harmônica original do *jazz* americano e de compositores impressionistas europeus. Deste modo, obras como “Chega de Saudade” e “Garota de Ipanema” foram eternizadas, porque foram capazes de se impor, ao mesmo tempo em que apresentaram ao público um novo estilo e uma nova atitude frente à música popular.

O ouvinte mais acostumado com determinada forma de expressão fruirá melhor, e com mais segurança, uma obra que lhe é apresentada seguindo a mesma estrutura que lhe é comum. O compositor mais familiarizado com a realidade histórica que o cerca produzirá uma canção mais assimilável aos seus ouvintes e será capaz de levá-los ao um novo nível de escuta, caso acrescente algo novo a essa tradição.

Podemos perceber que a dialética entre produção e recepção impõe-se como questão fundamental para uma reflexão não só sobre a canção, mas sobre qualquer outro formato artístico ou comunicacional. Para o compositor não é suficiente atentar apenas para as questões de ordem técnica ou formal. É inegável a importância da sofisticação poética do artista, porém, como pudemos perceber, uma reflexão objetiva sobre a obra não pode ser indiferente à sua recepção. Resumidamente, podemos concluir que o sentido de uma canção não é o que o compositor diz, mas, especialmente, o que atinge o seu público, que não é um ouvinte isolado, mas uma comunidade de ouvintes.

Mas, de forma alguma, no campo artístico, um determinado período ou poética irá anular ou superar os períodos anteriores ou as demais poéticas: as “humanidades” não comportam e não resistem a um prisma evolucionista ou positivista. Assim, no campo da música, ocorre que cada obra ou conjunto de obras, de acordo com certo estilo, sistema, estrutura, enfim, conforme sua visão de mundo, vai propor, ao mesmo tempo, uma realidade sonora e uma maneira de ela ser apreciada. Em outras palavras, cada poética, dentro do contexto sócio-cultural que lhe é pertinente, apresenta uma relação entre os elementos escolhidos e o seu modo de apreensão. Não é possível ouvir Bach como ouvimos Beethoven, pois eles propõem formas distintas de se comunicar. Assim, se as análises das teorias estéticas são importantes, é preciso ter em mente, no entanto, que não podem dar conta de todas as questões, por um motivo muito simples: as obras como mediadoras entre indivíduo e coletividade, entre época e era, entre poética e estética, terão seus sentidos ressignificados de acordo com seus momentos históricos de atuação (SEINCMAN, 2008, p.10-11).

Na atual sociedade tecnológica, vivemos cercados por canções durante nosso dia a dia. Podemos ouvir canções nas igrejas, *shoppings*, estádios, danceterias, consultórios médicos, academias de ginásticas, em comerciais de televisão etc. É curioso notar que quanto mais a canção nos cerca menos ela nos afeta. Quanto mais frequentemente ouvimos as canções que nos cercam, menos participamos de sua realização. Ouvinte e intérprete foram separados definitivamente pela sociedade moderna. Porém nem sempre foi assim. A prática popular do samba de roda, natural do Recôncavo Baiano, é um bom exemplo de como a canção mobilizava as pessoas comuns, a cantar, compor e fruir canções simultaneamente. As pessoas só tinham acesso àquele ritual em dias especiais. Ao entrar numa roda de samba, elas podiam criar e recriar as tradicionais cantigas, ao mesmo tempo em que podiam se divertir e festejar. Percebemos assim que nas

sociedades pré-tecnológicas, o limite entre fazer música e ouvir música não é rigidamente definido.

### **2.4.3 Normas de produção e padrões de recepção**

Percebemos que tanto o ato de ouvir a canção como o ato de compô-la está intimamente ligado ao seu momento histórico e cultural. Possivelmente para os antigos gregos o conceito de métrica ou ritmo poético era quase indissociável do conceito musical dos modos. Na utilização dos modos melódicos mais comuns (o dórico, o frígio e o lídio), métrica, poesia e ritmos musicais eram concebidos para ter influência significativa sobre a psique humana da época. Provavelmente, os poetas gregos eram capazes de associar algumas métricas e modos melódicos a alguns determinados comportamentos e humores dos seus ouvintes.

É certo que a escuta passiva nos atinge de modo muito sutil e inconsciente, já a escuta ativa é muito mais profunda e transformadora. Uma vez intencionada, ou seja, focalizada pela nossa atenção, uma única performance de uma canção pode emanar centenas de componentes capazes de serem processados e armazenados. As questões que permanecem são: Como conseguimos dar conta de tanta informação durante uma escuta ativa? Por que a escuta ativa de algumas canções pode modificar nossa audição para sempre?

Triunfamos sobre esse caos não ouvindo, passivamente, com nossos troncos do cérebro, mas escutando, ativamente, com o córtex cerebral, que busca dispositivos e padrões familiares na música. A audição é conduzida pela antecipação. Mesmo quando uma peça é inteiramente nova para nossos ouvidos, nós a entendemos porque percebemos partes constitutivas que já conhecemos bem. Um objeto musical não é tanto algo que bate em nossos cérebros, e sim muito mais, algo que nossos cérebros vão lá e captam, através de sua antecipação (JOURDAIN, 1997, p. 315).

Na verdade, se levarmos em conta a importância dos aspectos sensoriais e afetivos que estão presentes na recepção musical, não se trata de reunir informações, mas em operar uma síntese auditiva, capaz de captar a estrutura, enquanto ela acontece. Isto é um dom da própria percepção, mas, no caso da canção, graças à sua curta duração e a seu enquadramento tonal (forma de organização musical baseada justamente na antecipação...), estamos diante de um

formato extremamente envolvente, no qual o sentido do todo se impõe com muita facilidade.

Enquanto microestrutura tonal exemplar, a canção potencializa a circularidade e a dinâmica de antecipações estabelecida pelo encadeamento harmônico em que se sustenta a melodia e, por conseguinte, a própria letra. Em suma, a canção exerce uma atração tão forte porque é o formato de narrativa musical mais sintético e mais pregnante plasmado no Ocidente, o que fez dela o modo mais universal pelo qual o indivíduo das culturas urbanas vive a sua experiência contraditória e a comunidade, atravessada por profundas diferenças, proclama sua singularidade (VALVERDE, 2007, p. 224).

Concluindo, podemos dizer que só compreendemos aquilo que já conhecíamos. Reconhecemos as coisas novas naquelas advindas em experiências anteriores. Por isso, nossa memória é tão importante para a fruição não só da canção, mas de qualquer outra expressão musical, pois ela forma, junto com a imaginação, a base virtual da experiência presente, segundo a mesma estrutura figura/fundo que nos serviu para decorever o contorno que caracteriza a canção.

#### **2.4.4 Música e prazer**

Segundo Borges (2000), a expressão musical deve ser refletida de maneira diferente das outras linguagens artísticas: na música, forma e conteúdo são inseparáveis. Pode-se traduzir o significado de determinado texto, porém é impossível que se consiga relatar o significado de uma peça puramente musical. Para Borges, a melodia seria apenas um modelo fruto das emoções que foi criada e que despertará. Deste modo, a poesia se assemelharia à música, pois também seria intraduzível e irredutível a um único significado, uma vez que desperta, além de prazer, diferentes sentimentos a cada novo leitor e a cada nova leitura.

Perguntar pela possibilidade de produção de prazer em música é perguntar pela sua natureza emocional e psicológica, pelos seus mecanismos de significação, evidenciando desta forma semelhanças e incompatibilidades entre os mecanismos de significação da música e do discurso (LIMA, 2005, p.56).

Prazer, emoção e significação, essas são as dimensões possíveis durante uma experiência musical, de acordo com Costa Lima (2005), pois a música é capaz de comover pessoas, de gerar emoções e, simultaneamente, de fazer sentido para o



intelecto e de ser dotada de uma importante carga simbólica. Nota-se também no efeito musical duas possibilidades opostas, um efeito “falável”, ou seja, capaz de ser compartilhado através do discurso verbal, e outro efeito “não falável”, portanto intraduzível. O discurso musical teria uma lógica própria e, de um modo diferente do discurso semântico ou visual, a expressão musical seria capaz de afetar o ouvinte de maneira mais direta, agindo não só sobre seu intelecto, mas sobre seu inconsciente e suas emoções. Por isso, percebemos uma grande dificuldade de falar de música. Uma vez que isso dependeria de um esforço capaz de promover uma analogia entre diferentes tipos de discursos. Toda fala carrega um conteúdo. Quem fala, fala sobre algo. Assim, a “coisa” falada já estaria intencionada, como coisa destacada do mundo, presente na nossa consciência e por isso ganhando uma identidade própria e passível de categorização. A “coisa” pode ser bonita, feia, imoral ou apaixonante, etc, como toda a música pode ser. A representação do efeito musical através do discurso verbal significa apenas um dos inúmeros perfis do fenômeno musical, por isso é capaz de dar conta de uma única parte de cada vez da experiência frutiva. A carga total é infinita e nos deixa perplexos, talvez por isso nos remova tanto por dentro. Mesmo sem nunca chegar a nenhuma conclusão racional, as pessoas são afetadas pela música. Elas podem sentir “prazer” ou mesmo “desprazer” com uma música. É por esse motivo que acontece o fenômeno estético.

A questão da representação do efeito “não falável” da música através do discurso verbal evidencia uma relação simbólica entre discursos de diferentes qualidades. Representação, segundo o texto de Costa Lima (2005), seria a possibilidade de um objeto reaparecer, de outro modo, como dado intencionado ou focalizado, em nossa consciência. A relação entre música e consciência nos faz entrar no campo da psicologia para viabilizar uma maior investigação. Apesar de Freud não ter escrito propriamente sobre o assunto, existem importantes contribuições de psicanalistas.

Um dos prováveis atributos do ‘Paraíso familiar e inacessível’ que é a música, de acordo com vários psicanalistas, seria justamente uma proteção natural contra o perigo da articulação verbal, e uma sensação especial de liberdade daí advinda. O convite para evasão do domínio verbal foi muitas vezes associado com a possibilidade de regressão benigna a experiências tão primárias quanto a mágica do movimento onde a ausência original de limites entre o eu e a realidade exterior poderia ser revivida (LIMA, 2005, p. 58).

É certo de que a formação do nosso primeiro espaço sonoro se dá ainda no ventre materno. Nossa experiência musical inicia-se antes do nosso nascimento. É de forma “primitiva” que, nesse momento, alguns elementos da linguagem musical começam a aparecer para nossa consciência. Talvez o pulsar do coração materno já possa ter uma relação como nosso “andamento” padrão de sessenta ocorrências por minuto. Na linguagem musical, considera-se rápido ou *allegro*, andamentos superiores a cento e vinte pulsos por minuto (BPM 120). É possível também que a voz da mãe já construa uma noção intervalar, no bebê, ainda no seu estágio fetal. Podemos perceber uma espécie de função arquetípica desempenhada por esse material sonoro. Eles servem como símbolos iniciais de referência para toda nossa vida como ouvintes, evidenciando assim o caráter icônico da nossa simbologia musical.

A cada audição, nos remetemos a uma estrutura comparativa primária formada quando nosso ego começa ainda a se esboçar. Fazemos, então, uma espécie de regressão a cada audição. Cada retorno implica um tipo de dissolução fruitiva de nossa própria identidade diante do mundo. Talvez, daí, possamos estabelecer algumas conclusões acerca das origens do prazer fruitivo despertado durante a audição de uma peça musical ou mesmo de uma canção. Resta observar que, ao contrário do que acontece nas formas de música instrumental, a textura sonora da canção inclui as palavras, não só como símbolos, mas como parte da matéria plástica a ser moldada pelo compositor. Por essa razão, podemos dizer que o cancionista se aproxima mais do poeta que do prosador, pois não trata a palavra essencialmente como uma ideia, mas como uma forma sensível.

### 3 A PRÁTICA DA COMPOSIÇÃO DE CANÇÕES

#### 3.1 CRÍTICA AOS MODELOS COMPOSICIONAIS TRADICIONAIS

A prática composicional da canção atual difere bastante dos modelos composicionais consagrados pela tradição erudita. Técnicas seriais, algorítmicas, de contraponto e de fuga, infelizmente, pouco ajudam na criação de canções. A homofonia é a principal característica da dimensão musical da canção e a oralidade humana sua principal matéria prima. A performance do cancionista é o seu veículo de expressão. O envolvimento corporal do compositor é essencial. Talvez, por isso, os poetas líricos gregos empunhavam suas harpas, os menestréis medievais, seus alaúdes e os roqueiros, suas guitarras. O envolvimento físico do criador mostra-se essencial no processo composicional da canção, uma vez que é justamente no corpo do compositor que está sua carga passional. Essa força não deve ser desperdiçada, os elementos fóricos são indispensáveis na criação de sentido. A força motivacional do criador age como um “catalizador” na prática composicional. Cansionistas costumam cantar suas dores, seus amores, suas despedidas ou revoltas. É justamente essa carga emotiva inicial que impulsiona a criação dos primeiros motivos musicais. Qualquer recurso composicional que reduza essa força passional pode ser extremamente inibidor do ato criativo. A perpetuação de uma peça depende exatamente de seu sucesso mimético, por isso, talvez, o uso de partituras ou gráficos costuma ser tão evitado pelos cancionistas populares.

É preciso saber diferenciar a canção atual de outras formas de expressão baseadas no canto. Entende-se uma missa, um aboio, uma ópera ou mesmo uma cantiga de ninar, não como uma canção, mas sim como peças que fazem uso de um mesmo ancestral comum da canção, o canto. Podemos definir a canção, em sua forma atual, como uma peça homofônica, seccional, feita de blocos melódico-poéticos, tonal e que se realiza através de uma performance normalmente mediatizada. Claro que existem exceções, mas, via de regra, é assim que a canção é entendida para a maiorias das pessoas hoje em dia.

Apesar da grande importância do atonalismo para a música erudita europeia, este recurso não se fez relevante na prática composicional de canções populares ao longo do século XX. O termo “atonalidade” geralmente descreve

composições escritas de 1908 até os dias atuais. Nesse tipo de abordagem composicional tenta-se evitar a hierarquização das alturas, a centralidade e a polarização provocada pela relação tônica/dominante. Surgiram ao longo do século XX inúmeros procedimentos composicionais, que tentaram estabelecer novas relações harmônicas, que se afastassem das tradições tonais e modais. Vários compositores e estudiosos empreenderam esforços na construção de novos métodos ou processos composicionais, que tentassem evitar o jogo da tensividade tonal. Tanto na teoria pós-tonal apresentada por Straus, como no serialismo, parte-se de um conjunto, série ou classe de notas, para, a partir de sua estrutura intervalar, gerar inversões, transposições e outras formas de variação do material temático. No caso da canção popular, normalmente, os materiais temáticos são provenientes dos contornos entoativos presentes na fala. São esses contornos que plasmarão os motivos fazendo uso das escalas e modos como vocabulário básico.

Em Straus (2000), são os conjuntos de classes de notas que fornecem o material bruto para a melodia e a harmonia. Como escalas tonais, os conjuntos de classes de notas fornecem o “vocabulário” com o qual será desenvolvida a criação. Assim como na música tonal e modal, as composições seriais, como um todo, também procuram explorar a relação parte/todo para proporcionar sensação de unidade aos ouvintes. Mesmo sem fazer uso de relações tonais, o caráter mimético musical é preservado por uma similaridade entre as macroestruturas (períodos, sessões, etc.) e as microestruturas (intervalos, motivos, etc.). A própria escolha de uma série já significa que uma determinada estrutura será preservada durante a peça. Tanto na prática composicional dos cancionistas como na dos serialistas em geral, tenta-se criar unidade através da relação parte/todo. O que difere é o “vocabulário” utilizado. O sentido é construído pela tematização, ou seja, pela reiteração, variação ou negação de estruturas sensíveis.

Em Schoenberg (2004), é desenvolvida de maneira bastante didática a teoria harmônica, tal como é ensinada atualmente em boa parte das escolas de música erudita. Nessa obra, pode-se perceber uma considerável influência de Rameau, uma vez que Schoenberg esforça-se em dar um fundamento natural às questões harmônicas, entendendo-as como uma consequência direta da série harmônica. O mesmo perfil de compreensão harmônica também é adotado em outra obra de Schoenberg (2001). Neste estudo, pode-se perceber que, ao esforçar-se na tentativa de sistematizar as regras harmônicas baseando-se apenas nas relações

físicas do som, Schoenberg conseguiu conceber o atonalismo, entretanto acabou por afastar-se da dimensão cultural imanente às escalas e modos. Priorizar o estudo harmônico através apenas do seu veio físico-acústico pode ser oportuno em termos científicos, porém muitas vezes pode acarretar um afastamento em termos composicionais das tradicionais formas de escuta erguidas culturalmente. No caso da canção popular, as regras harmônicas e melódicas são dadas pela conjuntura cultural, cabe ao cancionista compreendê-las e usá-las de modo criativo e oportuno, procurando nunca negá-las totalmente, mas talvez expandí-las, ou mesmo adaptá-las para outros contextos. Agindo com coerência nesse jogo de estruturas de recepção pré-definidas pela cultura, o compositor popular talvez possa assim também expandir as possibilidades de audição, levando os ouvintes a um novo nível de escuta, muitas vezes, sem que estes percebam.

Para Stravinsky (1996), o próprio termo *atonalidade* já seria um termo questionável, uma vez que o prefixo de negação “a” indica um estado de indiferença em relação ao termo *tonalidade*, negando-o sem poder renunciar a ele inteiramente. Para Stravinsky (1996), a palavra *atonalidade* não corresponderia ao que têm em mente aqueles que normalmente a empregam. Mesmo que seja estabelecida uma nova ordenação harmônica e melódica, isso não pressupõe que essa lógica de produção desencadeie uma ordenação equivalente de escuta. Para Stravinsky, o termo que melhor descreveria essa prática musical seria música *antitonal* e não música *atonal*. Como a canção atual desenvolve-se normalmente num ambiente tonal, fica evidente que uma teoria composicional de caráter antitonal se afastaria automaticamente da canção enquanto forma de expressão popular.

### 3.2 O PROCESSO COMPOSICIONAL NA MÚSICA POPULAR URBANA

A dimensão musical da canção caracteriza-se por uma textura homofônica. Portanto, qualquer pretensão metodológica acerca da criação de peças deve aprofundar-se na relação “melodia x harmonia”, e ao mesmo tempo deve dar conta da relação “melodia x fala”, tendo em vista que é justamente a oralidade a principal matéria prima da canção. Um método composicional da canção deve esforçar-se na compreensão dos contornos entoativos presentes na fala, os quais devem ser analisados, catalogados e utilizados na construção das frases musicais.

Os esforços empreendidos pelo pesquisador Luiz Tatit, através de seus inúmeros livros dedicados à canção, conseguiram ater-se à relação “melodia x fala”, atribuindo a essa relação o conceito de “figurativização”. Tatit não só deu nome a esse tipo de relação, como também destacou duas outras importantes dimensões presentes nesta linguagem, a passionalização e a tematização. Além de aprofundar-se no domínio técnico da construção melódica e da textura homofônica, qualquer esforço metodológico sério, que se destine à composição de canções, deve abranger essas três dimensões inauguradas por Tatit.

Melodia é outro tema tradicionalmente pouco abordado pela musicologia. Perricone (2000) traz um dos poucos métodos composicionais que trata essa questão com a sua devida importância, provando que a criação melódica para canções é uma habilidade, que pode ser desenvolvida por qualquer pessoa, e não um dom especial e incompartilhável.

Perricone (2000) faz uso de técnicas comprovadas no curso de *songwriting* da *Berklee School of Music* (Boston), onde estudantes de todos os níveis podem aprender a criar melodias interessantes e de fácil memorização. Além disso, este método aborda a textura homofônica de modo muito simples e prático, aprofundando-se na relação “melodia x harmonia” e adequando-a ao contexto da canção popular. O método de Perricone é adotado pela *Berklee* em vários cursos há mais de dez anos e para exemplificar suas lições faz uso de canções consagradas da música *pop* internacional. Além de servirem como introdução à teoria musical, os exercícios propostos pelo método possibilitam a autoaprendizagem e o desenvolvimento da percepção musical, uma vez que mesclam ao uso das partituras várias tarefas práticas de musicalização e solfejo.

A metodologia adotada pela *Berklee* na formação de cancionistas (*songwriters*) é pioneira, por isso muito de suas experiências devem ser absorvidas por pretendentes a cancionista e teóricos do assunto. Além de ser extremamente eficiente no ensino da canção, tanto nos cursos técnicos quanto nos de nível superior, a *Berklee School of Music* mantém no seu quadro docente inúmeros cancionistas consagrados, como Paul Simon e Quincy Jones. Esses renomados artistas além de contribuírem compartilhando suas técnicas composicionais, dividem suas vivências pessoais, o que, além de enriquecer o aprendizado dos alunos, acaba por diminuir a distância entre academia e mercado.

A formação de um cancionista profissional é uma tarefa complexa, porém possível. Mesmo que todas as universidades brasileiras, até hoje, tenham dado as costas para a canção, essa mantém-se como a forma de expressão musical mais popular no Brasil e no mundo.

Nos dias atuais, um cancionista deve dar conta tanto de questões técnicas, como de questões culturais e mercadológicas. Por isso, a intenção básica do guia composicional proposto por este estudo é tentar somar à visão pragmática de Perricone (2002) e da *Berklee* as contribuições teóricas de Tatit, tentando, assim, criar um terceiro caminho, que sirva como uma alternativa metodológica para a composição de canções.

### 3.3 ESTUDO DE CASO: JOBIM, GONZAGA E CAYMMI

A canção popular desempenhou um papel importantíssimo na formação sociocultural do povo brasileiro, daí ter-se tornado uma área muito rica e instigante para a pesquisa. Todavia, é importante lembrar que ainda são raros os estudos poético-musicais focalizados na análise estilística da nossa canção. As ferramentas de análise consagradas pela tradição musicológica não conseguem dar conta das inúmeras dimensões estéticas presentes numa canção.

Ao longo de vários anos de pesquisa, Luiz Tatit vem desenvolvendo um interessante modo de analisar canções. Na busca das constantes estilísticas presentes no processo de composição dos autores, ele tenta compreender, sobretudo, os efeitos de sentido criados a partir da associação de letra e música.

Esta dissertação pretende, agora, proceder a um levantamento acerca das estratégias composicionais de alguns dos cancionistas analisados em Tatit (2002).

#### 3.3.1 A estratégia composicional de Tom Jobim

Antonio Carlos Jobim é consagrado como um dos fundadores da *bossa nova*. O compositor imprimiu nas suas criações uma linguagem pouco explorada pela conhecida MPB e expandiu consideravelmente os padrões de escuta do povo brasileiro, na sua época.

Entre outros elementos, Jobim trouxe ao samba a sofisticação harmônica do impressionismo europeu e do *cool jazz* norte americano.

Tom Jobim pôs toda sua competência musical (teórica e intuitiva) a serviço da canção. Contingências da época, influência do Jazz, efervescência de um novo conceito de música popular aproximando os músicos da noite do público universitário, tomada de consciência de uma nova ordem técnica de gravação, amizades pessoais, - alguns ou a totalidade desses fatores devem ter contribuído para o engajamento de Jobim à canção. De qualquer forma, não se pode deixar de constatar que a preocupação deste músico era voltada para o mesmo objeto de criação dos cancionistas. (TATIT, 2002, p.108).

Dentre as principais estratégias composicionais de Jobim, destacam-se:

1. Melodias com saltos intervalares incomuns;
2. Harmonias dissonantes e constantes modulações;
3. Arranjos de grande expressividade com a utilização de poucas notas;
4. Ritmos sincopados;
5. Dilatação tonal.

Apesar do grande controle técnico, Jobim nunca abriu mão do uso de sua própria carga emotiva em suas composições. Sua vivência erudita não atrapalhava sua espontaneidade, assim como o domínio dos recursos técnicos era apenas o fruto do domínio integral da linguagem. A internalização das regras e conceitos, de modo orgânico e natural, conseguiu quebrar a dialética “racionalidade x passionalidade”, fazendo de Jobim um cancionista completo.

É certo que Jobim, durante seus processos de criação, não ficava pensando em todas as regras para compor. Analogicamente, é como quando se começa a dirigir um automóvel, em que inicialmente se realiza todos os movimentos de modo tenso e deliberado e depois, com a prática, tornam-se automatizados e naturais.

### **3.3.2 A estratégia composicional de Luiz Gonzaga**

Luiz Gonzaga do Nascimento nasceu no dia 13 de dezembro de 1912, em Exu, no sertão pernambucano. Gonzagão, filho do também sanfoneiro Januario, será sempre uma grande referência para os músicos e cancionistas brasileiros. Luiz Gonzaga escreveu seu nome na história da Música Popular Brasileira ao resgatar a cultura popular no período pós-guerra.



O baião reinou no Brasil de 1947 a 1957, tendo sido responsável pela maior vendagem de discos em todo o país, na época. O Rei do Baião, como ficou conhecido, divulgou a cultura nordestina por todo o país, sendo que no início de sua carreira também tocava polcas, mazurcas, valsas e *foxtrot*.

Muitos estudiosos atribuem a origem da palavra “baião” a uma corruptela da palavra “baiano”. Trata-se de um ritmo muito popular, especialmente no nordeste brasileiro. Ele provém de uma das modalidades do lundu, estilo musical criado a partir dos batuques africanos produzidos pelos escravos.

Tradicionalmente, o baião não é uma expressão unicamente musical, mas sim uma espécie de coreografia, que é desenvolvida ao mesmo tempo em que se canta.

Para Tatit (2002), a grande contribuição do baião à música popular brasileira foi a concepção de uma canção nos moldes radiofônicos, porém com forte tendência à tematização rítmica. Ele ainda ressalta a oportuna combinação entre tematização e passionalização promovida pelo baião, como é possível constatar no trecho abaixo:

No fundo, trata-se de uma oportuna fusão entre a tradicional dança de umbigada (baião ou baiano) e a toada, canção sentimental de caboclo que, vez por outra, os compositores urbanos (Sinhô, Lamartine Babo, Ary Barroso, etc.) abraçavam para expressar nostalgia (TATIT, 2002, p.149).

Pode-se perceber em clássicos como *Asa Branca* e *Assum Preto* que a melodia é intensamente marcada por acentos sobre pontos cíclicos e essa repetição rítmica acaba por contagiar todo o corpo do ouvinte. Em ambas as canções, a melodia é constituída de encadeamentos de motivos cuja reiteração produz uma intensa tematização.

Por outro lado, a estruturação fraseológica na música de Gonzaga é muito clara e definida, assim como a sua preferência pela construção de frases musicais com quadratura simples e equilibrada. Tudo isso faz com que as seções das suas canções sejam normalmente assimiladas de forma rápida e profunda, o que garante a perenização da sua obra.

Gonzaga apresenta, ainda, canções com forte tendência à passionalização. Sem perder de vista a reiteração das estruturas melódicas, o compositor promove

um alto grau de dramaticidade em suas melodias, ao criar tensão através de picos e sustentações de notas agudas.

Dentre as principais estratégias composicionais de Luiz Gonzaga destacam-se:

1. Melodias com alto grau de tematização;
2. Harmonias tonais e modais;
3. Arranjos com grande apelo rítmico;
4. Ritmos sincopados;
5. Criação de dramaticidade pela expansão do registro vocal.

### 3.3.3 A estratégia composicional de Dorival Caymmi

Dorival Caymmi ficou famoso por cantar sua terra, o mar, a praia, a jangada, os pescadores, *lemanjá*, o vento. Sua predileção por temas arquetípicos talvez seja decorrente de sua grande admiração pela cultura popular, pelo folclore brasileiro, que o marcou profundamente através das cantigas de trabalho, canções de roda e cirandas infantis. Essa propensão ao uso de uma simbologia atávica talvez o tenha tornado tão popular e acessível.

Caymmi possuía uma voz grave e profunda; seu timbre suave e performance discreta foram suas grandes marcas. Costumava cantar acompanhando do violão, prática que acabou influenciando decisivamente João Gilberto e toda a MPB.

Ainda antes de João Gilberto, Caymmi já possuía uma harmonia sofisticada para sua época, empregando inusitadas modulações de semitom e dissonâncias de sexta e sétima maiores sobre acordes menores.

Outra característica importante da dicção de Caymmi é seu equilíbrio passional, nunca tratando questões amorosas de maneira extremada. Assim o descreve Tati:

Trata o sentimento com delicadeza e cuidado como se assim preservasse a integração de seu ser com a natureza. As emoções culturalmente marcadas, como ciúme, frustração, vingança, desprezo, não fazem parte de sua dicção. Só aquelas que brotam espontaneamente em qualquer idade, em qualquer época, em qualquer circunstância. Busca a emoção humana essencial, sem vícios, tão antiga e natural quanto a natureza (TATIT, 2002, p.106).

Para manter o equilíbrio dramático, Caymmi mantém-se normalmente num registro médio. Quando precisa enfatizar algum trecho poético, ascende todo o contorno da frase, sempre evitando saltos intervalares bruscos. As suas oscilações melódicas procuram sempre representar a fala cotidiana, utilizando comumente uma tessitura vocal com limites estreitos. Mesmo quando quer ser dramático, Caymmi o faz dentro dos limites estipulados na canção.

Outra importante característica composicional de Caymmi é sua tendência por tematização. Suas melodias geralmente possuem um motivo bem definido, que é reiterado ou variado dentro da obra.

Constantemente, o compositor baiano lança mão de seções bastante contrastantes. As partes possuem andamentos, tonalidades e divisões rítmicas totalmente independentes, soando, muitas vezes, como uma colagem de duas canções diferentes. Porém, Caymmi o faz sempre de modo majestoso. Mesmo totalmente independentes, as seções possuem uma quadratura perfeita e motivos melódicos estreitamente vinculados à fala popular.

A tematização também é uma constante em sua obra, tanto na dimensão melódica como na poética. Caymmi constrói personagens de grande apelo popular (João Valentão, Marina, Mãe Menininha, etc.) e para todos eles procura manter um mesmo motivo melódico, facilitando, assim, o processo mimético de suas canções.

O segredo da música de Caymmi é a simplicidade e a funcionalidade. Seu maior dom como compositor é sua intuição. Embora cantasse sua terra, acabava por encantar o mundo, tendo tornado suas canções universais e eternas.

Dentre as principais estratégias composicionais de Dorival Caymmi, destacam-se:

1. Temáticas arquetípicas;
2. Influência folclórica;
3. Intensa tematização (tanto nas letras como nas melodias);
4. Seções contrastantes;
5. Equilíbrio passional;
6. Figurativização motívica;
7. Tessitura vocal dentro dos limites coloquiais.

#### 4 MEMORIAL ANALÍTICO-DESCRITIVO

Quando ouvimos uma canção, experimentamos o seu efeito estético como um todo. Ainda desguarnecidos de uma abordagem reflexiva, apenas fruimos a canção e nos deixamos levar pela sua beleza. A ação analítica sempre ocorre *a posteriori*, para o bem de nosso deleite. Quando tentamos racionalizar o momento da fruição, criamos uma barreira para nossa sensibilidade e acabamos por desperdiçar toda carga emotiva da obra. É importante que o cancionista saiba que qualquer proposta de análise da canção é sempre um esforço puramente racionalista. Abordamos o fenômeno perceptivo através de nosso intelecto e "estraçalhamos" o objeto em partes, para então esmiuçar cada um de seus perfis separadamente. Jamais conseguiremos descrever a força pela qual fomos afetados durante a primeira audição. É o efeito dessa força inicial que nos toca na mais profunda subjetividade, que nos permite dizer: "gosto" ou "não gosto". Percebemos então que toda experiência frutiva de uma canção guarda uma subjetividade incompartilhável, pois depende de inúmeros fatores individuais, históricos, culturais, etc. Ainda assim, o processo analítico pode ser útil tanto para fruidores como para produtores de canção, pois a prática analítica nos coloca em contato profundo com a obra analisada, e isto intensifica o hábito receptivo, e como toda produção começa na recepção, a prática analítica pode assim ajudar na prática composicional.

Contribuições da semiótica e da musicologia podem ser úteis na análise de uma canção. Descrever apenas os elementos harmônicos, rítmicos, melódico-fraseológicos presentes numa obra, é apenas um esforço analítico sob o veio musicológico; isto significa, necessariamente, restringir-se às suas racionalidades, ater-se às suas partes, sem dar conta do todo, abandonando a carga passional da obra e a força da sua fruição inicial.

Analisar uma canção sob um ponto de vista semiótico é tentar compreender não só os elementos que promovem efeito sobre a racionalidade do ouvinte, mas sobre todos os elementos que atuam na construção do sentido. Para analisar uma canção, é fundamental promover uma reflexão capaz de dar conta também dos seus conteúdos passionais. Para isso, inicialmente, é preciso ter consciência de alguns de seus perfis individualmente, para então analisá-los conjuntamente, em suas especificidades e relações.

Uma análise apropriada, que una contribuições da semiótica e da tradição musicológica, deve ater-se a uma investigação capaz de encontrar padrões ou estruturas geradoras de oscilações tensivas, também em seus perfis "musicológicos", como: harmonia, ritmo, melodia, timbre, etc. Sob um ponto de vista semiótico, todos estes "planos" são capazes de carregar em si um nível missivo próprio de sua natureza. Ao promover manobras de continuidade e descontinuidade entre seus elementos, colaboram na construção das oscilações tensivas provocadas pela obra no ouvinte. Uma vez analisados separadamente, tornam-se também capazes de elucidar e descrever as variações tensivas de cada perfil. A carga passional de uma obra pode ser observada através de uma visão geral sobre as nuances tensivas de cada perfil e da relação que se estabelece entre tais.

Para cada perfil da canção, usaremos não só procedimentos analíticos próprios da musicologia tradicional, também, tentaremos explicitar os elementos do nível missivo de cada um deles, evidenciando estruturas de repetição, variação, etc.

Pretendemos não só analisar a canção intitulada "Punk Bossa" em alguns dos seus planos, mas construir o memorial descritivo do seu processo composicional, para assim poder extrair algumas conclusões não só acerca de suas racionalidades, mas ainda acerca de sua carga emotiva.

Abordaremos separadamente alguns de seus elementos, como:

1. Plano poético (letra);
2. Plano harmônico;
3. Plano formal ou seccional (estrófes, refrões);
4. Plano melódico-fraseológico;
5. Plano rítmico.

A capacidade de analisar uma obra não garante uma fluência na produção da mesma. Porém, pode ser útil como ferramenta capaz de construir um "vocabulário" de técnicas e soluções adotadas por outros poetas e cancionistas. Analisar uma canção nada mais é que promover um esforço intelectual e analítico sobre os perfis, ou partes, de uma canção separadamente, com a finalidade de extrair desse processo alguns procedimentos composicionais, que possam ser incluídos ao seu vocabulário composicional, para que, uma vez automatizados e

incorporados "organicamente", possam ser úteis para futuras iniciativas composicionais.

#### 4.1 MEMORIAL DESCRITIVO E ANÁLISE DA CANÇÃO "PUNK BOSSA"

A canção "Punk bossa" foi composta de um modo peculiar. Criada a partir de uma proposta estética de síntese, como podemos perceber já no seu título, a receita originou inicialmente um texto. Depois da sua leitura, extraiu-se sua música. Foi inicialmente concebida como um todo para então se desenvolver em suas partes. Como o seu próprio nome já diz, essa canção pretende fundir duas linguagens artísticas e culturais diversas: o *punk rock* e a *bossa nova*. Trata-se de uma canção protótipo, atípica por sua essência transgressora. Por isso ela foge, deliberadamente, dos enquadramentos tradicionais. "Punk bossa" foi concebida mais perto do canto falado do que do plano melódico-fraseológico. Devido ao seu motivo cromático e às suas constantes modulações, ela quebra também com a centricidade tonal tradicional das canções atuais. Sua forma seccional não se desenvolve em estrófes ou refrões, mas sim num único bloco melódico-poético, que segue, do começo ao fim, sem repetições. Da mesma forma, nem a letra, nem o campo harmônico, nem as frases musicais são retomadas em nenhum momento na canção, o que faz dela um fluxo expressivo contínuo.

Para respeitar a tradição da estética *punk*, a letra da canção tenta ater-se na descrição de uma vivência urbana e atual, evidenciando alguns problemas comuns aos habitantes das grandes cidades, como o alcoolismo e a solidão. São descritas na poesia as angústias existenciais de uma personagem fictícia chamada Amarillis. A letra da canção foi criada primeiro, para só depois de pronta ser musicada. Para facilitar a construção da melodia, foram criadas frases curtas, sem uso de rimas e sem respeitar nenhuma forma poética tradicional. O plano semântico foi construído a partir de uma descrição, bastante espontânea e natural, de um observador do comportamento e sentimentos de uma mulher atual. Deste modo, a letra acaba por sugerir uma inevitável comparação com o clássico da *bossa nova* "Garota de Ipanema". Porém a musa agora aparece de um modo mais realista e sem idealismos. Seguindo a estética *punk*, a letra é direta, crua e sem ornamentações. Nela, foi descrita a vivência da personagem, de maneira coloquial, sem metáforas, nem nenhuma outra figura de linguagem ou recurso simbólico. A

receita poética é simples e direta, por isso mesmo surpreendente, uma vez que na tradição da *bossa nova* a tradição poética obedece a um paradigma completamente oposto.

Para que possamos entender melhor a proposta poética da obra e construir uma análise sob o ponto de vista de seu plano poético, faz-se importante uma breve leitura da letra da canção:

“Punk bossa”

(Vandex)

*Amarillis tem problemas.*

*Amarillis tem problemas.*

*Ela é uma mulher que tem problemas como todo mundo*

*E quase não tem tempo pra sí.*

*Ela não consegue arranjar um amor.*

*Pois é difícil pra ela achar alguém com os mesmos interesses.*

*Mas na verdade ela é louca pelo ex-namorado.*

*E seus amigos mais chegados*

*Se preocupam quando ela bebe só.*

*Amarillis bebe só!*

*Amararillis bebe sozinha!*

Percebemos um simples relato sobre alguém que nos parece conhecido e próximo. Através da sua singeleza e simplicidade, é possível uma rápida identificação com o drama existencial da personagem, uma vez que as características descritas são muito comuns à maioria dos cidadãos cosmopolitas.

O gesto cromático e descendente do motivo principal imita o contorno entonativo presente no modo de lamentar do povo baiano. A letra surpreende uma vez que descreve o desequilíbrio de um drama existencial intenso, e é cantada suavemente sobre uma base rítmica sincopada e uma sofisticada condução harmônica, mais comuns à *bossa nova*. A tradição poética da *bossa nova* é caracterizada pela contenção, contrária a emocionalismos excessivos. Tal como os poetas concretos, que quebraram definitivamente com as tradições retórico-discursivas e subjetivistas na literatura, os artistas da *bossa nova*, principalmente João Gilberto, passaram a sua estética pela oposição dos sambas-canções e dos

boleros melodramáticos do período anterior, e da maneira operística e virtuosa de interpretar estas canções.

Podemos perceber que no seu plano poético, a canção "Punk bossa" possui um alto grau tensivo, uma vez que faz uso de pouquíssimas reiteraões. A sua temática carrega um alto grau tensivo, pois quebra com a tradição bossanovista, uma vez que desconstrói um modelo idealista de descrição da musa. A falta de rimas, a irregularidade métrica, a inexistência de quadratura fraseológica, ou mesmo de qualquer forma estrutural poética conhecida, tudo isso evidencia um altíssimo grau de tensão na sua poesia.

Como podemos perceber na Figura 1, a primeira frase da canção já expõe seu motivo principal e é conduzida pela progressão dos acordes de segundo e quinto grau do campo harmônico de Lá maior.

Figura 1: primeira frase

A ma ri lis tem — pro ble — mas

Fonte: o autor.

Na Figura 2, a segunda frase, ainda em lá maior, é conduzida pelos primeiro, sexto, quinto bemolizado e quarto grau do campo harmônico inicial. O acorde de mi bemol aparece como uma aproximação cromática, ou seja, um paralelismo que se dirige ao acorde de ré (quarto grau de lá).

Figura 2: segunda frase

A ma ri lis tem — pro ble — mas

Fonte: o autor.

Como podemos perceber no exemplo abaixo, a terceira frase da canção é conduzida pelos segundo, quinto e primeiro grau da tonalidade inicial, reiterando o campo harmônico de lá maior.



Figura 3: terceira frase

The musical notation for the third phrase is on a single staff. Above the staff, the chords are labeled: B min7, E7, and A Maj7. The melody consists of eighth and quarter notes. Below the staff, the lyrics are: "E la é u - ma \_\_\_\_\_ mu lher \_\_\_\_\_ Que tem pro ble mas".

Fonte: o autor.

Na Figura 4, a quarta frase é conduzida pelos sexto, quinto, primeiro, quarto e quinto grau da tonalidade de mi menor, caracterizando assim a primeira modulação da canção já no seu início. O acorde de dó maior funciona como pivô, pois pode ser considerado tanto como terceiro grau de lá (empréstimo modal), como sexto grau de mi menor.

Figura 4: quarta frase

The musical notation for the fourth phrase is on a single staff. Above the staff, the chords are labeled: CMaj7, B7, E min7, A min7, and B sus4. The melody consists of quarter and eighth notes. Below the staff, the lyrics are: "co mo to do mun do \_\_\_\_\_ E qua se não tem \_\_\_\_\_ tem po \_\_\_\_\_ pra sí \_\_\_\_\_".

Fonte: o autor.

A quinta frase sofre uma modulação direta, ou seja, sem preparação, para si bemol maior. Essa modulação direta foi possível devido ao salto ascendente de mi até si bemol compreender um intervalo de trítone e assim atingir a metade exata da escala de mi. O ouvido espera a quinta justa, mas é surpreendido pela quarta aumentada. Trata-se de um tipo de modulação conhecida no repertório da *bossa nova*, sendo utilizada em canções como "O Barquinho" e "Samba Triste". Como podemos perceber no quinto exemplo, a progressão é construída pelos primeiro, quarto, sétimo (bemolizado) e sexto grau de si bemol. O último acorde é um empréstimo modal e não outra modulação, pois, por estarmos no campo harmônico de si bemol, seria esperado um acorde de sol menor, mas o ouvido é surpreendido pelo acorde de sol maior. Trata-se de um acorde homônimo, um breve empréstimo modal, que logo se encerra e não desenvolve um novo campo harmônico.

Figura 5: quinta frase

$B^{\flat}Maj7$                        $E^{\flat}7/9$                        $A^{\flat}Maj7$                        $G Maj7$

E la não con se — gue ar — ran jar — uma mor

Fonte: o autor.

Podemos perceber na Figura 6 que na sua sexta frase a canção sofre sua quarta modulação, agora para fá maior. A frase é conduzida pela progressão dos acordes de primeiro, quarto, segundo, quinto e quarto grau do novo campo harmônico.

Figura 6: sexta frase

$F Maj7$                        $B^{\flat}Maj7$                        $G min7$                        $C7/9$                        $F Maj7$                        $B^{\flat}Maj7$

É di fí cil pra — E la — a char a guém Com mes mos in te res — ses. —

Fonte: o autor.

Na Figura 7, a sétima frase sofre outra modulação, pela quinta vez, voltando para lá Maior.

Figura 7: sétima frase

$C Maj7$                        $A^{\flat}dim$                        $F^{\sharp}min7$                        $F7(b5)$                        $A Maj7$                        $D Maj7$

Mas na ver da de — ela é lou ca — pe lo ex — na mo ra do

Fonte: o autor.

Na oitava frase a canção sofre sua sexta modulação, indo para dó Maior, partindo de lá menor, que funciona como um acorde pivô na frase, uma vez que pertence tanto ao campo harmônico de lá (como empréstimo modal da tônica) como ao campo harmônico de dó como sexto grau.

Figura 8: oitava frase

E seus a mi go mais che ga dos Se preo cu pam quan do e la Be bi só.

Fonte: o autor.

Na nona frase, a canção retorna para o motivo inicial agora na tonalidade de mi maior, sofrendo sua sétima modulação. A frase é conduzida pelo segundo e quinto grau de mi maior.

Figura 9: nona frase

A ma ri lis be be só. ó

Fonte: o autor.

Na décima e última frase, o motivo inicial retorna ainda em mi maior, porém, ao seu término, sofre oitava e última modulação para dó maior.

Podemos concluir que a canção comentada, apesar de ser considerada uma peça tonal, sofre uma intensa sequência de modulações através de um processo de dilatação tonal. O caráter modulatório da canção evita um centro tonal único, o que causa um efeito de instabilidade. Para obter esse efeito, a peça muitas vezes se utiliza de acordes homônimos como pivô, uma vez que esses acordes são comuns tanto à tonalidade anterior como à posterior. Apesar de sua curta duração (aproximadamente dois minutos) a canção sofre oito modulações seguidas. Essa constante mudança de centro tonal caracteriza uma grande tensividade no plano harmônico, uma vez que não há reiteração de nenhum centro. Essa frequente tensão é muitas vezes compensada pela reapresentação do motivo principal. A repetição do motivo, mesmo que em outras tonalidades, ajuda a fruição do ouvinte, pois o leva a uma espécie de "lugar conhecido", permitindo assim alguns instantes de relaxamento. Apesar de a reiteração motívica atenuar o efeito modulatório, é característica intrínseca do plano harmônico dessa obra a tensividade.

#### 4.1.1 Plano formal, ou seccional, da canção "Punk bossa"

Percebemos na canção "Punk bossa" apenas um único bloco melódico-poético. A canção é apresentada em apenas uma seção, sem estrófes ou refrões, começa e vai até o final em um só fluxo expressivo. Normalmente, o refrão atua como elemento redundante. Na maioria das vezes, o refrão é repetido, ciclicamente, servindo de "porto de chegada" para os ouvintes. Esta é a sua tradicional função na forma da canção. É através de sua reiteração que é promovida a desaceleração do nível tensivo da estrutura seccional da peça. Qualquer relação de significação sonora está associada à correspondência entre os domínios de duas variáveis. O efeito psicológico é sempre obtido pela oscilação entre esses pontos extremos. Porém, podem existir entre eles diferentes nuances e gradações, capazes de estabelecer valores intermediários entre os pólos de tensão e relaxamento. Na questão formal ou seccional da canção, os pólos gerativos são obtidos através da relação "estrófe x refrão". O refrão, agindo como elemento de contenção, e as estrófes e demais seções como elementos de aceleração.

##### 4.1.1.1 Conclusão sobre a forma ou estrutura seccional da canção "Punk bossa"

Podemos concluir que a canção analisada, ao desenvolver-se em um único movimento e por não fazer uso de refrões ou de qualquer outra estrutura reiterativa, assume um alto grau de tensividade também em seu plano formal.

O motivo principal aparece logo no começo da primeira frase, como podemos ver na Figura 1. O cromatismo presente no motivo colabora decisivamente no sucesso das modulações, uma vez que ajuda a "mascarar" a escala principal com várias notas de passagem estranhas ao tom.

A construção fraseológica da peça não obedece a uma quadratura constante, uma vez que na maior parte das vezes a frase antecedente não é sucedida de sua conseqüente. Isto fragmenta a estrutura fraseológica e não permite a construção de períodos. Um novo material melódico é sempre acrescentado a cada frase. Porém, algumas vezes podemos perceber que ao longo da peça ocorre uma reexposição do motivo principal. Tal repetição do motivo, ainda que transposta, serve como elemento de contenção, oferecendo certo efeito de relaxamento uma vez que remete o ouvinte a um "lugar conhecido".

Podemos concluir que na questão fraseológica percebe-se a existência de um motivo, que aparece repetidas vezes, mas que não possui uma proporção fraseológica, ou quadratura evidente; aparece e some sem nenhuma regularidade de ocorrência. O mesmo motivo abre para outros motivos e outras tonalidades. Isto faz com que a canção se assemelhe mais ao canto falado. Devido à sua irregularidade fraseológica e a sua oralidade marcante, podemos concluir que também no plano melódico-fraseológico "Punk Bossa" possui um alto grau de oscilação tensiva.

O próprio nome já delimita as possibilidades rítmicas da canção. Seguindo a tradição da bossa, a peça desenvolveu, tanto a rítmica da sua melodia como a do seu acompanhamento, com elementos característicos do samba. Entre estes, podemos notar, além do compasso binário, e das síncopes, frequentes acentuações da melodia no segundo tempo do compasso. A ocorrência dessa ênfase do tempo fraco deve-se normalmente à figura rítmica executada pelo surdo nas levadas de samba. A divisão sempre síncopada da letra mostra também antecipações bem próprias do samba. Na canção analisada, as acentuações silábicas da letra frequentemente atencem o tempo forte, para assim, ao mesmo tempo, respeitar as características prosódicas da palavra e manter a regularidade métrica própria do samba.

No seu plano rítmico, a canção "Punk bossa" mostra-se bastante equilibrada. Sempre dentro de uma subdivisão par, o pulso da canção é constante, e sua agógica não apresenta grandes oscilações.

Podemos concluir que no plano rítmico, contrariamente aos demais, a canção repete um mesmo padrão, sempre oscilando de modo discreto, e por isso, não carregando uma representativa carga tensiva.

#### 4.2 MEMORIAL DESCRITIVO E ANÁLISE DA CANÇÃO "HIPERLUCIDEZ"

"Hiperlucidez"

(Vandex)

*Sou eu que me cuido*

*E de noite no escuro*

*Descubro que o mundo que eu mudo*

*Sou eu.*

*Sou eu que me puxo  
De um sono profundo  
Num instante descubro  
Segredos da vida que nunca mais  
Vai me devorar.*

*Só me interessam os passos que eu tive que dar  
Pra chegar a mim mesmo*

*Só tenho dois braços pra mover o mundo  
Só tenho dois olhos pra enxergar no escuro  
Não tenho palavra pra dizer o quanto  
Não sei o que há por trás desse muro,  
Mas eu pulo*

*Estranho caminho os desertos da mente  
Confundem, escondem, impedem  
O meu despertar.*

*Só me interessam os passos que eu tive que dar  
Pra chegar a mim mesmo*

*Quem me salvará do sono se toda gente dorme?  
Quem me lembrará de dar corda nos tais despertadores?  
Quem me guiará na selva dos meus traidores?  
Quem arrancará essa alma desse corpo pequeno?  
Sou eu! Eu juro!*

*Yeah, Yeah, Yeah...*

“Hiperlucidez” é um desabafo solitário e, ao mesmo tempo, um hino à individualidade humana. Trata-se de uma canção fruto de uma subjetividade fragilizada por sua própria impotência frente à inexorabilidade do mundo real. A letra retrata uma triste constatação das limitações humanas, sejam de ordem física ou psicológica. A canção mostra que é justamente na busca da própria essência individual que reside a única possibilidade de transcendência humana. A mensagem

poética da canção “Hiperlucidez” faz referência direta à necessidade de um “despertar”, ou seja, propõe a conquista de um estado de elevação psíquica a partir da caminhada em direção do autoconhecimento.

A psicologia admite dois estados de consciência: sono e vigília. Entretanto, desde a origem da humanidade até os dias atuais, existem muitos testemunhos sobre a existência de estados de consciência superiores ao estado de vigília. É justamente a esse estado de “supervigília” que o texto se refere. O próprio título já revela esse caráter transcendental.

O homem só é capaz de atuar no mundo através da sua consciência, todavia essa acaba por aprisioná-lo, privando-o de ir além de seus limites. O dia a dia e a luta pela subsistência acabam por impor uma sobrevalorização ao estado de vigília comum, em que a consciência mostra-se como única ferramenta para a sobrevivência.

É justamente o conflito diante de tal condição de impotência frente à crueza da realidade que a letra da canção revela. O refrão *Só me interessam os passos que tive que dar pra chegar a mim mesmo* é repetido inúmeras vezes durante a execução da canção, exatamente para funcionar como lembrança recorrente acerca da importância da procura individual por transcendência.

Por outro lado, verifica-se que a modernidade nasceu do esquecimento, da ignorância da necessidade de tal procura. A temática da canção revela, então, esse conflito “individualidade x modernidade”, em que o homem, vítima de sua própria consciência, vê-se aprisionado. Diante disso, a canção possui uma dramaticidade latente e uma tendência à passionalização. A escolha pela utilização de uma harmonia claramente tonal acentua a tensividade criada pelo drama existencial revelado na letra. Uma coisa acaba por ajudar a outra. Escolhas poéticas e harmônicas integram-se na construção do sentido.

Analisando-se a relação letra/melodia da primeira frase da canção “Hiperlucidez”, percebe-se, logo na primeira estrofe, um incremento tensivo causado pelo desenvolvimento ascendente do motivo inicial. Observa-se, ainda, na figura abaixo, que o intervalo de terça do motivo inicial expande-se para um intervalo de quarta e em seguida atinge o sexto grau da escala (sol).

Figura 10: primeira frase “Hiperlucidez”

Fonte: o autor.

Esse deslocamento ascendente da melodia acentua a tensão instaurada na letra que, logo nas primeiras frases, revela uma profunda subjetividade. A tensividade melódica exprime o caráter disfórico do trecho, ao constatar sua impotente e solitária condição existencial.

Na segunda estrofe, é mantido o mesmo conteúdo melódico. A letra ainda explora a importância do autoconhecimento como única saída transcendental, como se identifica no trecho abaixo:

*Sou eu que me puxo  
De um sono profundo  
Num instante descubro  
Segredos da vida que nunca mais  
Vai me devorar.*

No final da segunda estrofe, a extensão da última sílaba da palavra “devorar” promove o alongamento da vogal “A”, que se eleva, nota após nota, formando um arpejo da dominante do sexto grau. Tal aumento tensivo instaura-se para produzir no ouvinte uma acentuação passional. Vê-se, no trecho abaixo, como o arpejo de RÉ maior serve de ponte (*bridge*) para o refrão em sol menor.

Figura 11: ponte “Hiperlucidez”

Fonte: o autor.



Já, no exemplo abaixo, a letra do refrão procura resumir todo o sentido da canção numa só frase:

*Só me interessam os passos que eu tive que dar  
Pra chegar a mim mesmo*

Trata-se de um apelo em prol da individualidade esquecida em meio à luta pela sobrevivência. A canção tenta exaltar a importância da busca da própria essência de cada um, sendo que o refrão sintetiza esse apelo, utilizando na melodia o mesmo motivo inicial, porém agora transposto para o sexto grau da tonalidade, com o propósito de aumentar a dramaticidade do apelo.

Figura 12: refrão “Hiperlucidez”

The musical notation for the chorus of "Hiperlucidez" is shown on a single staff in G minor. The melody consists of a sequence of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The lyrics are: "Só me'in-te-re-sam os pa-ssos que'eu ti-ve que dar \_\_\_\_\_ pra che-gar a mim mes - mo". Above the staff, the following chords are indicated: Gm, F#alt, G/F, EØ, AØ, Abalt, and Gm.

Fonte: o autor.

Por sua vez, a terceira estrofe de “Hiperlucidez” faz uso de outro contorno melódico e de um novo motivo. Esse trecho rompe com a tematização melódica tão explorada nas estrofes iniciais. O motivo intervalar de terça ascendente é substituído por uma progressão ascendente de intervalos conjuntos.

Figura 13: segunda sessão “Hiperlucidez”

The musical notation for the second session of "Hiperlucidez" is shown on a single staff in G minor. The melody consists of a sequence of eighth notes: Bb4, C5, D5, Eb5, F5, G5, F5, Eb5, D5, C5, Bb4. The lyrics are: "só te-nho meus bra-ços Pra mo-ver o-mun-do Só te-nho dois o-lhos pra en-xer-gar no'es-cu-ro". Above the staff, the following chords are indicated: Bb, Cm, Dm, and Eb.

Fonte: o autor.

A continuidade do movimento ascendente impõe uma nova tematização, assim como a progressão harmônica conduz lentamente ao novo estado tensivo.

A partir daí, a letra enumera exemplos da impotência causada pelas limitações dos sentidos e da consciência humana.

À medida que o movimento melódico ascende maior é a sensação de aprisionamento por parte do ouvinte. A dramaticidade estende-se ao máximo através do desenvolvimento melódico e harmônico. Ao término desse gesto, pela primeira vez na peça, aparece o acorde de dominante da tonalidade principal (fá maior). Nesse mesmo compasso, a melodia atinge ao seu registro mais alto, coincidindo com a palavra “Eu”. Este é um momento de grande força expressiva, em que letra, melodia e harmônia integram-se plenamente na construção do sentido.

Após esse auge expressivo, a canção chega à sua metade. Um *intermezzo* instrumental retoma o motivo inicial e a canção retoma a melodia da parte “A” com a letra abaixo:

*Estranhos caminhos, desertos da mente  
Confundem, escondem, impedem  
O meu despertar.*

A crítica estende-se agora à racionalidade. O texto sugere que as limitações transcendentes são impostas, não só pelos sentidos e pela consciência (vigília), mas também pela própria racionalidade em si. Após essa constatação, a canção retoma o refrão, que apregoa a máxima individualista:

*Só me interessam os passos que eu tive que dar  
Pra chegar a mim mesmo.*

A parte “C” é retomada e a letra dispara várias perguntas ao ouvinte.

*Quem me salvará do sono se toda gente dorme?  
Quem me lembrará de dar corda nos tais despertadores?  
Quem me guiará na selva dos meus traidores?  
Quem arrancará essa alma desse corpo pequeno?*

A melodia ascendente promove um contorno semelhante à entonação da fala cotidiana. Esse processo de figurativização funciona como legitimador do discurso, uma vez que consegue camuflar a melodia, trazendo o discurso para mais perto da fala.

Além disso, as progressões melódica e harmônica promovem um novo acréscimo de dramaticidade. Chega-se, então, ao ponto mais alto do registro vocal, em que a densidade do acompanhamento também promove uma maior tensividade. Eis o auge tensivo da canção. Nesse momento, já perto do final, melodia, harmonia, letra e acompanhamento unem-se para conduzir o intérprete à sua última e mais expressiva frase:

*Sou eu! Eu juro!*

A coda encerra a canção com uma nova base instrumental, utilizando o vigoroso acompanhamento em “tutti”. E ainda, para reforçar o caráter de festa e autoconsagração, o cantor brinca com a palavra “yeah”, entoada numa região bastante aguda e sobre uma progressão modal, como se comemorasse a conquista do seu autoconhecimento.

#### 4.3 MEMORIAL DESCRITIVO E ANÁLISE DA CANÇÃO "EU NÃO TENHO ME ENCONTRADO"

“Eu não tenho me encontrado”

(Vandex)

*Ah! eu não tenho me encontrado*

*Nem nas coisas que acho certo*

*Nem nas coisas que acho errado*

*E sombra jovem da minha morte*

*Me seduz e me apavora*

*Meu coração atormentado*

*Insiste em me dizer as horas*

*Eu hoje vou dormir até mais tarde*

*Porque tenho meus planos já traçados*

*Ninguém mais me prende a nada*

*Nada mais me prende a nada.*

*Eu hoje vou me juntar a estranhos  
 Vou só onde der vontade  
 Vou matar a fome só com a carne  
 Vou até Deus cobrar minha parte!*

*Eu não tenho me encontrado* é uma canção fruto de um conflito ético-existencial. A carga dramática contida na questão dialética do certo e do errado é fielmente representada na relação letra/melodia. Trata-se de um relato de estado disfórico. A letra descreve uma personalidade em crise que ao revelar sua descrença na vida e nas pessoas acaba por encontrar-se aprisionado num estado depressivo.

O motivo melódico inicial é a estrutura tematizadora principal da peça. A frase melódica principal conduz a frase poética que é intensamente reiterada ao longo de toda peça. O refrão é repetido inúmeras vezes, justamente para reforçar o caráter de agonia e sofrimento. A primeira execução do refrão é feita inicialmente de modo bem contido, a frase inicia-se em pianíssimo e assim é repetida duas vezes até a primeira modulação.

Figura 14: primeira frase “Eu não tenho me encontrado”

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody begins with a half note G4, followed by a whole rest. The second measure contains a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The third measure contains a quarter note F#4, a quarter note E4, and a half note D4. The lyrics are: "Ah! eu não te-nho me'en-con-tra - do". The dynamic marking *pp* is written below the staff.

Fonte: o autor.

Subtamente, o tema melódico inicial contrai-se agora em modo menor, mas a letra continua a mesma. A nota da melodia atinge seu ponto mais agudo, sendo executada agora num fortíssimo, para evidenciar ainda mais o estado disfórico.

Figura 15: segunda frase “Eu não tenho me encontrado”

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of two sharps (D major). The melody begins with a half note D5, followed by a whole rest. The second measure contains a quarter note E5, a quarter note F#5, a quarter note G5, a quarter note F#5, a quarter note E5, and a quarter note D5. The third measure contains a quarter note C#5, a quarter note B4, and a half note A4. The lyrics are: "Ah! Eu não te - nho me'en-con - tra - do!". The dynamic marking *ff* is written below the staff.

Fonte: o autor.

A canção possui três seções que diferem por seus distantes campos harmônicos. A parte inicial está em ré maior. A segunda parte carrega o mesmo motivo melódico, porém agora transposto para o tom de sí bemol maior. A terceira e última seção é a mais tensa da canção. A modulação para o campo harmônico de dó maior aumenta ainda mais a instabilidade do trecho.

Figura 16: terceira sessão “Eu não tenho me encontrado”

E'a som-bra jo - vem da mi-nha mor-te me se-duz e a pa-vo-ra

Fonte: o autor.

A terceira parte é o cume tensivo da peça. Outro fator que reforça essa dramaticidade é a aceleração provocada pela subdivisão métrica da melodia. As consoantes cortam velozmente o fluxo expressivo intensificando a sensação agonizante também presente no nível semântico da poesia. Tudo vai se intensificando, letra, divisão métrica, dinâmica, tonalidade, até o climax da canção, que se encontra justamente na ponte que sai da terceira parte para o retorno do refrão, agora novamente na tonalidade principal de Ré maior.

Figura 17: ponte “Eu não tenho me encontrado”

Eu ho-je vou me-jun-tar a es-tra-nhos vou-só on-de der von -tade-vou ma-tar-a fo-me só-coma-car-ne vou a tè deus

Fonte: o autor.

Depois de atingir seu climax expressivo, a canção repete o refrão mais uma última vez, e a frase principal da poesia e título da peça é mais uma vez reiterada.

*Eu não tenho me encontrado  
Nem nas coisas que acho certo  
Nem nas coisas que acho errado*

Nesse momento, a canção encerra-se suavemente. O refrão, que insiste em retornar, aparece agora em pianíssimo. Evidencia-se o estado depressivo provocado pelas inúmeras questões éticas e existenciais que envolvem o ser humano. A canção encerra-se como um último suspiro de um homem em conflito com seu tempo.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho ampliou a minha visão crítica acerca da canção. Percebi que por sua tradição ser oriunda dos antigos poetas líricos gregos, trovadores, etc., sua essência expressiva está intrinsecamente ligada a uma performance corporal, onde são igualmente importantes elementos de ordem musical, cênica e até mesmo retórica. A canção só existe através de um cancionista que deve se valer de uma extrema habilidade em coordenar diferentes formas geradoras de sentido. A canção não está ligada somente à música, mas sim à música que há na oralidade humana. Embora faça uso de elementos puramente musicais, o cancionista não é só um músico, mas sim uma mistura de poeta, ator, cantor, instrumentista, contador de histórias, retórico e mito. A oralidade é sua matéria prima, seu ponto de partida, para a persuasão de um público que ao ser emocionado o eleva a um *status* superior.

Este trabalho também me fez perceber que cada dimensão geradora de sentido dentro do discurso geral do cancionista atende a uma lógica comum: a oscilação tensiva. Em todos os seus planos, sejam de ordem harmônica, melódica, poética, etc., existem estruturas que se repetem e outras que representam mudanças. Cada reiteração de material representa uma espécie de gozo ou relaxamento, uma vez que traz o fruidor de volta a um lugar comum, e, na preservação do elemento uno, garante a identidade completa do sujeito. Por outro lado, toda forma de cisão ou ruptura com estruturas conhecidas cria a alteridade e também o desejo de retorno à integridade do ser. É justamente no jogo entre esses pólos de "integração e cisão", "reiteração e mudança", "tensão e relaxamento" que se dá a criação de sentido de uma obra. Qualquer elemento artístico dentro de uma canção, que, em sua natureza, seja totalmente novo, será considerado inevitavelmente "feio". Uma vez que atua como um bloqueio e não consegue conduzir o ouvinte a novo nível de escuta.

Este estudo conseguiu dar conta de uma boa parte de assuntos relativos à canção. Além da construção do guia composicional, foram abordados separadamente diferentes perfis de natureza musicológica, histórica ou mesmo filosófica. Porém, infelizmente, não foram incluídos nesse estudo importantes temas relativos à canção, como a questão da performance, a questão da beleza e do juízo de valor. A canção é um vasto campo de investigação, que merece ser aprofundado

contínuamente uma vez que representa uma forma de expressão de inegável riqueza e popularidade.



## REFERÊNCIAS

- BORGES, Jorge Luis. Pensamento e Poesia. In: \_\_\_\_\_. **Esse ofício do Verso**. Tradução: José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BUARQUE, Chico. **Budapeste**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CALABRE, Lia. **A Era do Rádio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- CAMPBELL, Joseph. **The hero's journey**. New York: New World Library Press, 2003.
- CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1963. V.5.
- CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade**, São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Coleção Debates).
- GREEN, Douglass M. **Form in tonal music**. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1979.
- GROUT, D. J.; PALISCA, C.V. **História da música ocidental**. Trad.: A. L. Faria. Lisboa: Gradiva, 1994.
- HENDERSON, Scott. **Melodic Phrasing**. [Filme-Video]. Produção de Alfred Pub Co. Van Nuy, 2007. 01 Video Cassete (90 min.): VHS, NTSC, Son., Color.
- JOURDAIN, ROBERT. **Música, cérebro e êxtase**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.
- JUNG, Carl Gustav. **O Homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.
- KACHULIS, Jimmy. **The songwriter's workshop: melody**. Boston: Berklee Press, 2002.
- KASHA, Al; HIRSHHORN, Joel. **If they ask you, you can write a song?** New York: Simon and Schuster, 1979.
- LIMA, Paulo Costa. **Invenção & memória: ensaio música, um paraíso familiar e inacessível**. Salvador: Edufba, 2005.
- MUGGIATI, Roberto. **Rock, o grito e o mito: a musica pop como forma de comunicação e contracultura**. Petrópolis: Vozes, 1973.
- NIETZSCHE, Friederich. **A origem da tragédia**. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1994.

PERRICONE, Jack. **melody in songwriting**: tools and techniques for writing hit songs. Boston: Berklee Press, 2000.

RIEMANN, Hugo. **Practical guide to the art of phrasing marks**. New York: G. Shirmer Publishing, 1890.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Ensaio sobre a origem das línguas**. São Paulo: Globo, 1962.

SADIE, S.; TYRRELL, J. (Eds.). **The new grove dictionary of music and musicians**. Londres: Macmillan, 2001.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. São Paulo: Edusp, 1993.

\_\_\_\_\_. **Funções estruturais da harmonia**. Tradução: Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2004.

\_\_\_\_\_. **Harmonia**. São Paulo: Unesp, 2001.

SCLIAR, Ester. **Fraseologia musical**. Porto Alegre: Movimento, 1982.

STRAVINSKY, Igor. **Poética musical**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

STRAUS, Joseph. **Introduction to post-tonal theory**. New Jersey: Prentice Hall, 2000.

TATIT, Luis. **Canção**: eficácia e encanto. São Paulo: Atual, 1986.

\_\_\_\_\_. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê, 2004.

\_\_\_\_\_. **Musicando a semiótica**. São Paulo: Annablume, 2011.

VALVERDE, Monclar. **Estética da comunicação**. Salvador: Quarteto, 2007.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ZÉ, Tom. **Tropicalista lenta luta**. São Paulo: Publifolha, 2003.

## APÊNDICES

### APÊNDICE A - PARTITURA DA CANÇÃO “PUNK BOSSA”

## Punk Bossa

♩ = 55

Vandex

B min79 E79  
 A ma ri li tem\_\_\_ pro ble\_\_\_\_\_ mas  
 8 A Maj7 F#min7 EbMaj7 D7 B min7 E79  
 A ma ri lis tem\_\_\_ pro ble\_\_\_\_\_ mas E la é u - ma\_\_\_ mu lher\_\_\_  
 14 A Maj7 C Maj7 B7 E min7  
 Que tem pro ble mas co mo to do mun do\_\_\_ E qua se não tem  
 20 A min7 B sus4 B79 BbMaj7 Eb79 AbMaj7 G Maj7  
 \_\_\_ tem po\_\_\_ pra sí\_\_\_ E la não con se\_\_\_ gue ar\_\_\_ ran jar\_\_\_ uma mor  
 27 F Maj7 BbMaj7 G min7 C79 F Maj7 BbMaj7  
 É di fí cil pra\_\_\_ E la\_\_\_ a char a guém Com mes mos in te res\_\_\_ ses\_\_\_  
 34 C Maj7 Abdim F#min7 F7(b5) A Maj7 D Maj7  
 Mas na ver da de\_\_\_ ela é lou ca\_\_\_ pe lo ex\_\_\_ na mo ra do  
 40 A min7 G7 C Maj7 F Maj7 D min7 G7 C Maj7  
 E seus a mi go mais\_\_\_ che ga\_\_\_ dos\_\_\_ Se preo cu pam quan do e la Be bi só\_\_\_  
 46 G13 7 F#min7 B7 F#min7 Ab7(b5)  
 A ma ri lis be\_\_\_ be só\_\_\_ ó A ma ri lis be\_\_\_ be so\_\_\_  
 53 G7 AbMaj7 DbMaj7 C9 C6/G  
 \_\_\_ zi nha.

APÊNDICE B - PARTITURA DA CANÇÃO “HIPERLUCIDEZ”

Hiperlucidez  
(Vandex)

B $\flat$  B $^{\circ}$  Cm A $\flat$



Sou eu que me cui - do e de noi - te noes-cu\_\_\_ ro\_\_\_ Des-

E $\flat$ /B $\flat$  E $\flat$ /B E $\flat$ /C D



cu - bro\_\_\_ queo - mun - do\_\_\_ que'eu mu - do\_\_\_ Sou Eu Sou

B $\flat$  B $^{\circ}$  Cm A $\flat$  E $\flat$ /B $\flat$



eu que me pu - xo de'um so - no - pro - fun - do nu'ins - tan - te des-cu-bro se -

E $\flat$ /B B $\flat$ /C E $\flat$ /D $\flat$  D



gre-dos da-vi-da que nun-ca mais vai me de - vo - ra a a

Gm F $\sharp$ alt G/F E $\emptyset$  A $\emptyset$  A $\flat$ alt



a! Só me'in - te - re - sam os pa - ssos que'eu ti - ve que dar\_\_\_ pra che - gar a mim

Gm Gm F $\sharp$ alt Gm/F E $\emptyset$  A $\emptyset$  A $\flat$ alt



mes - mo mas só me'in - te - re - ssam os pa - ssos - qu'eu - ti - ve que dar\_\_\_ pra che - gar a mim

Gm A $^{\circ}$  B $\flat$  Cm Dm



mes - mo só te - nho meus bra - ços Pra mo - ver o - mun - do Só te - nho dois o - lhos

E $\flat$  F Gm A $^\circ$  E $\flat$ /B $\flat$

pra en-xer-gar no'es-cu-ro Não te-nho pa-la - vra Pra di-zer o quan-to Não sei o que há por

B $\flat$ /B E $\flat$ /C F7 F $^\circ$  B $\flat$  B $^\circ$

trás de - sse mu - ro mas eu pu - u - lo!

Cm A $\flat$  E $\flat$ /B $\flat$  E $\flat$ /B E $\flat$ /C D

Es - tra - nho ca-mi - nho os de - ser tos da men - te - con - fun-dem es -

D B $\flat$  B $^\circ$  Cm A $\flat$  E $\flat$ /B $\flat$

com - dem im - pe - dem o meu des - per - tar a a

B $\flat$ /B E $\flat$ /C E $\flat$ /D $\flat$  D

Só me'in - te - re - ssam os pa - ssos que'eu ti - ve que dar pra che - gar a mim

Gm F $\sharp$ alt Gm/F E $^\circ$  A $\emptyset$  A $\flat$ alt

mes - mo mas só me'in - te - re - ssam os pa - ssos que'eu ti - ve que dar pra che - gar a mim

Gm Gm F $\sharp$ alt Gm/F E $\emptyset$  A $\emptyset$  A $\flat$ alt

mes - mo mas só me'in - te - re - ssam os pa - ssos que'eu ti - ve que dar pra che - gar a mim

Gm A° B♭ Cm

mes - mo Sal - va - rá do so - no se to - da gen - te dor - me quem me

Dm E♭ F Gm

lem - bra - rá da cor - da dos tais des - per - ta - do - res quem me guia - rá - na sel - va dos meus trai - i - do - res

A° E♭/B♭ E♭/B E♭/C F7

Quem a - rran - ca - rá - e - ssa - al - ma de'um cor - po pe - que - no sou eu! \_\_\_\_\_ eu

F# B♭ D♭ E♭ B♭ B♭

ju - u - ro! — Yeah ye ye ye yeah yeah yeah ye ye ye yeah! Yeah ye ye ye

D♭ E♭ B♭

yeah yeah yeah yeah ye ye yeah!

# APÊNDICE C - PARTITURA DA CANÇÃO "EU NÃO TENHO ME ENCONTRADO"

## Eu Não Tenho Me Encontrado (Vandex)

*Andante*

Ah!  
*pp* eu não te-nho me'en con-ntrado - - - - -

- - - - - nem nas coi - sas que'a - cho cer - to

Nem nas coi - sas que'a - cho e - rrado - - Ah!

eu não te-nho me'en-con-trado

Nem nas cois-sas que'a - cho cer - to Nem nas coi-sas que'a - cho e - rrado

Ah!  
*ff* Eu não te - nho me'en-con - tra - do!

Nem nas coi - sas que'a - cho cer - to

Eu Não Tenho Me Encontrado  
(Vandex)

*Andante*

Ah! eu não te-nho me'en con-ntrado - - - - -  
*pp*

- - - - - nem nas coi - sas que'a - cho cer - to

Nem nas coi - sas que'a - cho e - rrado - - Ah!

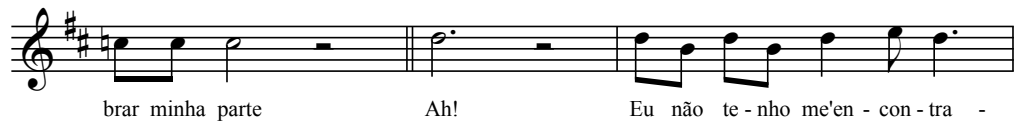
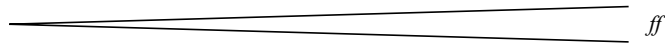
eu não te-nho me'en-con-trado

Nem nas cois-sas que'a - cho cer - to Nem nas coi-sas que'a - cho e - rrado

Ah! Eu não te - nho me'en-con - tra - do!  
*ff*

Nem nas coi - sas que'a - cho cer - to





## APÊNDICE D – GUIA COMPOSICIONAL

A iniciativa criadora de uma canção pode ser deflagrada tanto a partir de um motivo poético, quanto musical ou mesmo emocional. Pode-se construir uma melodia após já se ter um texto pronto, ou, partindo-se de uma estrutura homofônica (melodia/harmonia) previamente composta, pode-se adaptar uma letra, ou, ainda, é possível construir ambos ao mesmo tempo, seguindo uma inspiração afetiva. Durante o processo composicional em que se tenta criar, simultaneamente, letra e música, ambos os tipos de discurso têm influência recíproca. Desse modo, atuam conjuntamente na construção do sentido da canção e também na produção do seu efeito estético. Assim, certo verso pode sugerir um determinado contorno melódico, enquanto a passagem de uma sílaba a outra pode sugerir um salto intervalar ascendente ou descendente, no plano melódico. Por outro lado, a finalização de uma cadência harmônica pode induzir a um desfecho semântico ou narrativo do texto, e assim por diante. É importante para o compositor ficar atento à entonação natural da sua própria língua, pois toda expressão coloquial já possui uma entonação própria da cultura à qual pertence. Desse modo, cabe ao criador de canções ter a sensibilidade para perceber o contorno intervalar de uma frase falada, para dar a mesma valores musicais discretos, ou seja, notas, e, assim, usá-la como motivo inicial de uma composição.

### A.1 ASPECTOS RÍTMICOS: MÉTRICA E PROSÓDIA

As leis que regulam o movimento dos sons exigem a presença de um valor mensurável e constante: a métrica, elemento puramente material, através do qual o ritmo, elemento puramente formal, se realiza. Em outras palavras, a métrica resolve a questão de em quantas partes iguais será dividida a unidade musical que denominamos compasso, enquanto o ritmo resolve a questão de como essas partes iguais serão agrupadas dentro de um determinado compasso. Um compasso de quatro tempos, por exemplo, pode ser composto de dois grupos de dois tempos, ou de três grupos: um tempo, dois tempos, um tempo, e assim por diante... (STRAVINSKY, 1996, p.35).

O aspecto rítmico está presente na nossa vida cotidiana de várias maneiras. Todos os seres humanos possuem vários ritmos biológicos regidos internamente pelo corpo. A respiração, os batimentos cardíacos, a alternância entre

o sono e a vigília são exemplos de eventos fisiológicos com base temporal. Mesmo no simples ato de andar somos ritmados, inconscientemente. Na música instrumental, na poesia e também nas canções, assim como na vida em geral, o ritmo está presente.

Trata-se por métrica poética a medida ou contagem dos sons dos versos. Normalmente, pode variar de duas sílabas poéticas até doze. É importante salientar que o número de sílabas métricas nem sempre corresponde ao mesmo número de sílabas gramaticais. A contagem das sílabas métricas obedece aos seguintes princípios:

- Conta-se até a última sílaba tônica da última palavra do verso;
- Os ditongos crescentes constituem apenas uma sílaba métrica;
- Duas ou mais vogais, que se encontrem no fim de uma palavra e no início da outra, unem-se numa só sílaba métrica.

A lista geral de classificação silábica da métrica poética pode ser:

- Monossílabo : uma sílaba;
- Dissílabo : duas sílabas;
- Trissílabo : três sílabas;
- Tetrassílabo: quatro sílabas;
- Pentassílabo ou redondilha menor: cinco sílabas;
- Hexassílabo ou heróico quebrado: seis sílabas;
- Heptassílabo ou redondilha maior: sete sílabas;
- Octossílabo: oito sílabas;
- Eneassílabo: nove sílabas;
- Decassílabo: 10 sílabas;
- Hendecassílabo: 11 sílabas;
- Dodecassílabo: 12 sílabas poéticas;
- Bárbaro: 13 ou mais sílabas poéticas.

Tratamos por ritmo a frequência de repetição de algum fenômeno. Esse termo é comum também para referir-se à variação da frequência de repetição desse

fenômeno no tempo, no caso da música, os sons, no caso da poesia, as sílabas. Tratamos por rítmica o pensamento sobre o ritmo destinado a organizar eventos no tempo, tornando assim o ritmo proporcional, cíclico e inteligível.

A unidade rítmica característica da poesia é o "pé". Na Antiguidade, o poeta declamava seus poemas acompanhado pela lira e marcando o ritmo das sílabas com o próprio pé, por isso esse nome lhe foi dado. O pé compreende duas ou mais sílabas métricas. Percebemos que os pés funcionavam como um tipo de motivo rítmico, em ostinato, sobre o qual o poeta se apoiava para organizar as sílabas de seus versos numa proporção cíclica. Os pés, ou motivos, rítmicos mais frequentes seriam:

- Troqueu - formado por uma sílaba longa (forte) e uma breve (fraca);
- Iambo ou jambo - formado por uma sílaba breve (fraca) e uma longa (forte);
- Dátilo - formado por uma sílaba longa (forte) e duas breves (fracas);
- Anapesto - formado por duas sílabas breves (fracas) e uma longa (forte).

Podemos concluir que a métrica descreve a quantidade de sílabas de uma frase ou verso (trissílabo, decassílabo, etc.). Já, o ritmo poético seria dado pela frequência das acentuações de algumas das sílabas dos versos. Ou seja, a métrica subdivide a frase proporcionalmente em sílabas e o ritmo acentua cíclicamente algumas de suas sílabas.

### **A.1.1 Aspectos prosódicos**

A principal responsabilidade sobre o estudo da entonação e por essa melodia da fala cabe à prosódia. Durante o fluxo da expressão oral, podemos perceber, além de certa proporcionalidade temporal, acentuações silábicas e inflexões tonais. Cabe a prosódia a medida do tom e também dos acentos, mostrando sobre que sílabas deve-se pausar, levantar ou fixar o tom de voz, evidenciando assim quais sílabas devem ser longas e quais devem ser curtas. O estudo prosódico abrange todas as propriedades acústicas da fala humana que não conseguem ser expressadas pela transcrição ortográfica e gramatical. A prosódia

pode refletir várias características do falante, como, por exemplo: o seu estado emocional, a intensão da enunciação (declaração, pergunta, ou comando), a presença de ironia e sarcasmo, ênfase, contraste, etc. Percebemos que o estudo prosódico é fundamental para uma boa pronúncia da língua e conseqüentemente para a criação de canções, tendo em vista seu discurso poético, sua natureza oral e sua performance interpretativa.

Toda palavra possui sílabas fortes e fracas que, muitas vezes, não podem ser distinguidas na forma escrita da palavra, e só podem ser apreendidas através da vivência pessoal através da cultura oral.

Quanto à posição da sílaba tônica, podemos classificar as palavras:

- Oxítonas: Pelé, café, hangar, cajá, vovó, recém, refém, sutil, avião, pão, novel;
- Paroxítonas: pônei, jóquei, avaro, táxi, barbárie, ímã, erudito, volátil, Mário, fortuito, ônix.
- Proparoxítonas: pêssego, ávido, lâmpada, fenômeno, límpido, ácido, tíquete, revólveres, déficit, êxito, vermífugo, zéfiro, zênite, idólatra.

É preciso que o compositor procure manter as sílabas fortes das palavras também sobre os tempos forte das frases musicais, para não descaracterizá-las e assim dificultar seu entendimento.

Ao musicar um texto já pronto, onde, por exemplo, existam versos interrogativos, para respeitar a natureza prosódica da frase poética, e consolidar a intensão de pergunta, o término da frase melódica deverá possuir um salto ascendente. Outro exemplo de aspecto prosódico importante que deve ser lembrado ao musicar textos prontos é que, para manter o caráter vocativo de uma enunciação, deve-se usar na melodia saltos intervalares ascendentes. Por exemplo, se a letra a ser musicada possuisse o seguinte verso poético "Pe-dro, ve-nha pa-ra cá ", está clara a intenção vocativa (de chamado) do autor. Para que a melodia mantenha essa mesma intenção, deverá conter um nota mais aguda para a sílaba "Pe" do que a usada para a sílaba "dro". Quanto maior o salto intervalar maior será o reforço vocativo. Perceba que a acentuação ocorre já na sílaba mais forte da palavra. Se ao invés de "Pe-dro" o nome chamado fosse "An-to-nio", a nota mais aguda e com maior duração recairia sobre a sílaba "to". Outro exemplo de prosodia emocional é a

intenção de "bronca" ou de reclamação; na língua portuguesa ela quase sempre sugere um contorno melódico descendente. Trata-se por prosódia emocional a expressão de sentimentos através de elementos prosódicos; foi constatada por inúmeros estudiosos e pesquisadores da fala. É possível deduzir que a prosódia emocional antecedeu a evolução da linguagem humana. Podemos constatar que mesmo os animais podem expressar sentimentos fortes em tons diferentes. A raiva e a impaciência geralmente por tons baixos, já o medo e a dor por notas altas.

Como pudemos mostrar nos exemplos anteriores, na língua portuguesa existem inúmeras nuances prosódicas (entoativas), que devem ser observadas para se compor uma canção. É preciso entender que as regras prosódicas são usadas para facilitar a clareza e a compreensão do discurso verbal, porém muitas vezes um erro prosódico pode causar um efeito artístico interessante. É importante que, sobretudo, o cancionista tenha consciência de suas escolhas, para, às vezes, até mesmo manter uma falha prosódica em favor de algum outro elemento composicional.

## A.2 ASPECTOS MELÓDICOS E FRASEOLÓGICOS

Melodia pode ser definida como uma sequência de alturas sonoras discretas (notas) dispostas em tempo musical. É criada de acordo com convenções culturais e representa um fenômeno humano universal e atávico. Trata-se de uma sucessão linear de tons ou alturas musicais, que é percebida como uma entidade única. Resumidamente, podemos defini-la como a combinação de altura e ritmo. Numa textura homofônica, como é o caso da canção, é considerada o primeiro plano em relação ao acompanhamento. Melodias geralmente consistem de uma ou mais frases musicais ou motivos, e geralmente são repetidas ao longo de uma canção de várias formas. O conjunto de frases forma os períodos ou sentenças. Período é uma unidade autossuficiente de um discurso, que lida com um ponto de vista ou ideia particular. Os períodos melódicos desenvolvem uma ideia musical relativa ao sentido geral da obra e funcionam como uma espécie de parágrafo musical. Na canção estrófica, cada período musical é aplicado a um ou mais versos poéticos.

O principal dispositivo de expressão passional da canção é o perfil da sua curva melódica. A predominância de saltos intervalares e o aumento das durações sugerem um regime desacelerado, regido pela esfera do "ser", potencializador das

manifestações de tensões passionais contidas na poesia. Por outro modo, podemos notar que uma melodia com notas curtas e poucos saltos compreende um regime acelerado, controlado pela esfera do "fazer". Na maior parte de seus textos sobre a relação entre semiótica e canção, Luiz Tatit denomina essas esferas do "ser" e "fazer" como passionalização e tematização, respectivamente.

O encontro da estabilidade (gramatical) linguística com a instabilidade (musical) entoativa, independentemente do conteúdo veiculado, incita de imediato nossa vasta experiência com a linguagem oral provocando um efeito inevitável de "realidade" enunciativa: alguém diz alguma coisa aqui e agora. A presença deste efeito, com maior ou menor intensidade, em toda e qualquer canção popular, garante a essa linguagem um grau extraordinário de aproximação às práticas naturais. (TATI, 2011, p.11).

Sobre o discurso melódico e suas implicações fraseológicas, Schoenberg, em seu livro *Fundamentos da composição*, comenta:

A menor unidade estrutural do discurso melódico é a frase, uma espécie de molécula musical constituída por algumas ocorrências musicais unificadas, dotada de uma certa completude e bem adaptável à combinação com outras unidades similares. O termo frase significa, do ponto de vista da estrutura, uma unidade aproximada àquilo que se pode cantar em um só fôlego. Seu final sugere uma pontuação, tal como um ponto ou vírgula. (SCHOENBERG, 1993, p.67).

A voz humana determina aquilo que pode ser entoado. Uma melodia de fácil assimilação, ou *cantabile*, é construída dentro da tessitura vocal leiga, pois é considerado melodioso justamente aquilo que pode ser cantado, facilmente, pela maioria das pessoas.

De acordo com Schönberg (1993), podemos encontrar dois tipos diferentes de material melódico: melodia e tema. Em contraste com a construção melódica presente nas canções, os temas, em regra geral, evitam uma grande diferenciação motivica. Os temas instrumentais presentes na música ocidental a partir do século XVIII utilizam preferencialmente motivos contrastantes para assim permitir seu posterior desenvolvimento estrutural no desenvolvimento da peça. Segundo Schoenberg (1993), para sintetizar a diferença entre melodia e tema pode-se usar uma interessante analogia: uma melodia pode ser comparada a um "aforismo", em seu rápido avanço do problema para a solução, um tema, por sua

vez, assemelha-se mais a uma hipótese científica, que para convencer precisa de uma série de testes e de apresentação de provas.

Uma sucessão qualquer de sons estabelece um conflito musical que pode, pela sucessão de outros sons, ser prolongado, ou resolvido, possibilitando sensação de fim ou conclusão. Uma melodia se baseia principalmente nos seus intervalos e em sua harmonia imanente para construir uma ideia musical. Tende à redundância e se prolonga através da repetição de seus motivos melódicos e por isso é quase sempre simétrica e ritmicamente regular. Já o tema se apoia sobre seus intervalos, sua harmonia e especialmente sobre seu ritmo. O ritmo possibilita o uso de ideias musicais de outro modo e por isso o tema não precisa da repetição como a melodia. Quebra um pouco a linearidade tendendo a ser desenvolvido, mais que "repetido". Normalmente, o tema é mais curto, irregular e assimétrico. De acordo com Schönberg (1993), a melodia restabelece o repouso através de uma espécie de equilíbrio. Percebemos, na prática, que o tema é concebido para ser desenvolvido, já a melodia é autossuficiente, ou seja, limita-se apenas a existir do seu jeito, para assim ser mais facilmente lembrada.

A voz cantada impõe limites na criação melódica. Grandes saltos intervalares, dissonâncias, mudanças bruscas de registro devem ser evitadas se o objetivo do compositor é ter sua música cantada e acessível. É através da constatação desses limites impostos que é possível perceber uma configuração melódica necessária na canção, e, principalmente, na canção popular. Essa exigência é maior na canção do que em qualquer música puramente instrumental. Pressupõe-se que uma canção será cantada, e a voz possui algumas limitações próprias. A primeira está relacionada com a própria constituição da canção. Ao pensarmos em canção, nos vemos obrigados a pensar em letra e por consequência em prosódia e métrica. Isso acaba por definir a matéria prima rítmica de uma canção. Por isso, num processo composicional de uma canção, haverá menor liberdade com o ritmo do que em outra composição instrumental qualquer. Consequentemente, é natural que o material melódico das canções tenha uma tendência melódica e não temática.

É importante que se entenda que para a canção fazer sentido para o ouvinte, em todo seu potencial significativo, e possa provocar nele o efeito esperado, é preciso que o apanhe em sua completude sensível/racional, é preciso perceber que a letra, por si só, solicita mais a intelectualidade e o desempenho racional do



ouvinte, enquanto que o contorno melódico da canção e a inflexão tonal da fala, expressadas normalmente pelo uso das vogais, atingem mais sua emoção. Pode-se concluir que, para o cancionista, é fundamental desenvolver uma percepção aguçada das inflexões tonais utilizadas na fala cotidiana de sua cultura. As vogais são uma importante ferramenta composicional. Sua oportuna utilização dentro das seções de uma mesma canção poderá muitas vezes enriquecê-la. Poderão ser criados contrastes interessantes, como por exemplo, entre uma estrofe em que uma letra muito extensa exija maior subdivisão rítmica e um refrão que culmine em uma nota longa, utilizando uma vogal aberta. Este contraste pode ser bem interessante, pois criará uma tensão através da aceleração rítmica da melodia da primeira estrofe. Esta tensão ainda poderá ser valorizada por uma progressão harmônica oportuna que conduza o refrão a seu merecido clímax. A criação de uma melodia de fácil assimilação depende da:

- Riqueza intervalar e motívica (evitar insistências e redundâncias);
- Utilização frequente de notas longas;
- Concatenação oportuna dos registros vocais;
- Criação de contorno que progrida mais por graus conjuntos que por saltos;
- Prefêrencia por intervalos não aumentados ou diminutos;
- Adesão à tonalidade e aos campos harmônicos vizinhos;
- Utilização de intervalos naturais de uma tonalidade;
- Aplicação gradual de modulações;
- Precaução na utilização de dissonâncias.

É preciso também tomar cuidado com os limites da tessitura vocal. O registro mais alto da voz é frágil, pois exige maior esforço do intérprete, logo ele deve ser usado com prudência e deve ser reservado para o clímax da canção. É preciso também fazer uso do trecho poético, ou parte da letra, que, ao se apoiar nesse registro, potencialize o ápice expressivo. O registro mais grave deve também ser usado com prudência. O registro médio não possui uma grande força expressiva mas é o registro de mais fácil utilização. A voz necessita de um tempo mínimo para soar plenamente, por isso, notas rápidas são mais difíceis e devem ser evitadas no

começo de uma performance. Percebemos que a criação de uma canção popular dotada de uma notável riqueza melódica depende de:

- Expressividade;
- Simplicidade;
- Naturalidade;
- Entonabilidade;
- Unidade;
- Proporcionalidade;
- Equilíbrio.

A grande maioria das canções possui uma melodia para sustentar sua poesia. Toda melodia é formada por períodos, frases e motivos musicais. Os motivos dão origem às frases, as frases dão origem aos períodos, e o conjunto dos períodos, finalmente, dá origem à melodia da canção. Como podemos perceber, uma melodia possui uma microestrutura, o motivo, que se desenvolve simetricamente até uma macroestrutura, a melodia final. Essa relação, entre parte e todo, além de ser responsável pela unidade da obra, é também responsável pela capacidade de fixação dessa mesma obra na memória do ouvinte, uma vez que, ao ouvir o primeiro motivo, pode-se deduzir seu desenvolvimento naturalmente e sem esforço. Ao analisarmos os aspectos históricos da canção, constatamos que, quase sempre, a tradição de transmissão oral prevalece. As obras são espalhadas tanto por intérpretes como pelos meios de comunicação sempre através de performances vocais. Mediatizadas ou não, as canções se perpetuam caso sejam fixadas na memória das pessoas. Tanto a letra como a melodia, se bem construídas, podem ajudar na popularização e eternização de uma obra. É como se a melodia ajudasse a lembrar da letra e a letra ajudasse a lembrar da melodia. Esse guia se propõe apenas a investigar com profundidade a dimensão melódico-fraseológica da canção, portanto abordaremos agora um pouco dos aspectos fraseológicos da melodia.

Dá-se ao estudo das relações melódicas, de partes e de todo, o nome de fraseologia musical. Aprofundaremos um pouco dessa questão teórica para que os compositores passem a ter consciência das estruturas melódicas de suas canções,

e com isso utilizem esse artifício, puramente lógico, conjuntamente com sua intuição criativa e sensibilidade, para incrementar assim suas habilidades composicionais.

Para possibilitar o estudo fraseológico musical da canção, será primeiramente necessário o esclarecimento e a definição dos seguintes termos:

- Motivo;
- Frase;
- Começo de frase;
- Final de frase;
- Frases antecedentes e consequentes;
- Frases paralelas e contrastantes;
- Períodos.

Toda forma musical possui um padrão estrutural. Esse esquema pode aparecer esboçado na mente do compositor antes mesmo dele iniciar seu processo composicional. Frases, períodos e períodos duplos são combinados dentro desses padrões estruturais. Tais padrões também identificam a forma da música.

Música não pode ser tratada como uma ciência exata. A forma de uma composição pode parecer às vezes ambígua e promover assim várias interpretações. Esse guia aprofundará apenas alguns tipos de estruturas e de formas a fim de ajudar cancionistas em seus processos composicionais.

O motivo é definido como a mais curta estrutura musical. Geralmente possui duas ou três notas que serão desenvolvidas ao longo da obra. Suas características rítmicas e intervalares agem como elemento unificador dentro da estrutura composicional.

Segundo Green (1979), podemos entender o termo "frase musical" como uma estrutura musical linear e relativamente curta, que, ao alcançar um ponto de relativo repouso, expressa um pensamento musical mais ou menos completo. As duas propriedades que caracterizam a frase musical são o sentido de "completude" e o sentido de "ponto de chegada", pois permitem seu reconhecimento dentro de estruturas musicais maiores, como, por exemplo, o período e o tema. Não há um modo preciso de identificação de uma frase musical, sendo causa frequente de controvérsias, sua definição depende mais do bom senso do músico. Uma frase é

composta de motivos, que podem ser repetidos, variados ou simplesmente usados em sequência. Possui um caráter de completude e sua extensão, normalmente, resume-se ao maior tempo que uma respiração pode sustentar. A figura abaixo demonstra a primeira frase da música "Quase triste":

Figura A.1

Fonte: o autor.

A meta imediata da frase musical é definida pela cadência. A progressão de acordes impõe seu desfecho. Quanto maior seu sentido conclusivo, mais forte é considerada a cadência. No contexto tonal, pode-se considerar que uma cadência que acaba no acorde de tônica e em posição fundamental é mais forte do que aquela que finaliza em outros graus e inversões.

Uma frase compreende normalmente dois ou quatro compassos. O andamento e o compasso de uma composição afetarão sua duração. Quanto mais rápido o andamento e menos tempos tiver o compasso, maior será o número de compassos da frase.

Uma frase musical é comparável a uma oração ou sentença do contexto linguístico. Uma frase constrói um clima de tensão progressivamente até um clímax para resolvê-lo num ponto de relaxamento. Antes de dar prosseguimento ao discurso, algumas frases fazem uso de uma pequena pausa após seu término. Outras têm uma terminação conclusiva e de descanso. É característico da finalização fraseológica um alargamento da pulsação (ritardo) e uma redução na atividade rítmica. Notas longas são frequentes no final de frases para acentuar a sensação de completude.

Existem dois tipos de começo de frase, o tético e o anacrústico. O uso do ritmo no primeiro compasso da melodia, normalmente, já evidencia tal característica.

O começo de frase tético (no tempo) acontece quando a primeira nota da frase recai sobre um tempo forte, diz-se na linguagem popular: na cabeça do tempo (*downbeat*).

O começo de frase anacrústico, por sua vez, acontece quando a frase é iniciada em qualquer outro ponto antes do tempo forte do primeiro compasso.

Existem dois tipos de finais de frase, o final de frase masculino e o feminino. Costuma-se chamar de final de frase masculino quando o ataque da última nota da melodia coincide com o tempo forte do último compasso. Já o final de frase feminino existe quando o ataque da última nota da melodia não coincide com o tempo forte do último compasso. Normalmente, o final de frase feminino possui menos força que o masculino, pois ao deslocar a nota conclusiva para frente enfraquece a resolução da cadência harmônica e perde a acentuação rítmica do acompanhamento.

A frase antecedente corresponde ao primeiro fluxo entoativo expressado num só fôlego. Comparando à expressão linguística, a frase antecedente seria a primeira afirmação do discurso. Normalmente, acaba com uma meia cadência ou cadência imperfeita. Necessariamente deve prosseguir para o pensamento musical ser concluído.

Figura A.2

C                      G/B                      A min                      G

Voz

Já                      não-en - xergo                      o                      ser                      sol

Fonte: o autor.

A frase conseqüente corresponde à segunda frase. Normalmente, se encerra com uma cadência perfeita, ou seja, do quarto ou quinto grau para o primeiro grau da tonalidade. Fazendo uma analogia ao discurso verbal, a frase antecedente seria a pergunta e a conseqüente a resposta.

Figura A.3

D min                      G                      E min

Nem                      mais-um                      co - po do                      teu - mar

Fonte: o autor.

Existem dois tipos de construções de frases musicais, construções paralelas e contrastantes.

Construções paralelas acontecem quando tanto a frase antecedente como a consequente possuem o mesmo contorno melódico e disposição rítmica. A segunda frase ou consequente é sempre uma prolongação, ou sequência, da antecedente ou primeira frase. Frases musicais são contrastantes quando não há similariedade rítmica ou de contorno entre a frase antecedente e a consequente.

Períodos consistem normalmente em duas frases musicais. Às vezes podem ter mais de duas frases. Compreendem uma frase antecedente e uma consequente.

Um período duplo é feito de dois períodos simples, podendo estes conterem frases paralelas ou contrastantes.

### **A.2.1 Estrutura melódica da frase**

Algumas frases musicais não são suscetíveis de subdivisão. Elas consistem num fluxo sonoro ininterrupto. Esse tipo de frase embora exista com certa frequência no repertório melódico instrumental não é comum na tradição composicional da canção.

Muitas frases são subdivididas simetricamente e a presença de pausa entre elas evidencia sua estrutura fraseológica. Motivos, frases e períodos normalmente guardam uma lógica comum entre si, onde a parte menor assemelha-se à maior, assim como esta se assemelha ao todo. Isso torna capaz a fixação melódica na memória do ouvinte e assim garante também a unidade da obra.

Um motivo é caracterizado basicamente pelo seu contorno melódico e sua estrutura rítmica. Algumas melodias são contruídas apenas por um único motivo. Porém, são mais comuns melodias contendo dois ou três motivos.

Toda canção é feita de frases melódicas, e estas, por sua vez, são constituídas de motivos. Percebe-se então que é essencial para a criação de canções, a partir da melodia, o domínio sobre a concepção e a variação motivica.

Variação significa manter uma parte de uma estrutura e modificar outra. Para que algo seja compreendido como variação, isso deve guardar uma parte de sua composição e modificar outra. Assim, nossa memória é ativada ao reconhecer a

estrutura mantida e ao mesmo tempo nossa atenção é fixada pelas surpresas apresentadas.

A variação motívica pode se dar por inúmeros processos, entre eles podemos destacar:

- Ornamentação;
- Repetição;
- Sequência;
- Transposição;
- Omissão de notas;
- Mudança de intervalar;
- Inversão intervalar;
- Retrógrado;
- Inversão do retrogrado;
- Aumentação ou diminuição rítmica;
- Combinação desses elementos.

Segundo Green (1979), uma frase pode ser desenvolvida pela sua expansão em um mais de suas partes. Uma expansão no começo da frase pode ser chamada de "Introdução", no meio da frase uma leva o nome de "interpolação", já quando esta expansão acontece no final de uma frase ela é conhecida por "extensão".

Podemos ter basicamente quatro métodos de **introdução** frasal:

- Acrescentando compassos do acompanhamento;
- Acrescentando um ou mais acordes;
- Acrescentando notas sem característica melódica definida que conduzam à frase;
- Pela antecipação do motivo de abertura da frase.

A frase com interpolação deve aparecer previamente na peça para se apresentar ao ouvinte inicialmente na sua forma padrão, assim, este pode fixá-la em

sua memória. Só desse modo a interpolação será reconhecida como variação da frase e não como material novo.

Podemos ter **interpolação** frasal por:

- Prolongamento da duração de nota do acorde;
- Expansão por interpolação motívica, ou seja, acréscimo de sequências motívicas no meio da frase;
- Acréscimo de outras notas ou livre improvisação no meio da frase.

Para extensão de frase podemos ter dois métodos básicos:

- Adição de elementos após a conclusão da cadência final (coda). Um método frequente de “prolongamento” de frase é o de simplesmente repetir o acorde final sucessivamente;
- Adiamento da conclusão cadencial com adição de notas antes do desfecho.

Pode ser usado com uma cadência deceptiva, ou seja, quando o movimento surpreende o ouvido partindo da dominante para qualquer outro acorde que não o de tônica. Isso adia a resolução e possibilita o acréscimo de sequência motívicas e outras notas que prolongarão a frase.

### A.3 ASPECTOS FORMAIS

A forma seccional mais comum da canção é a ternária (a-b-a). A primeira seção “a” é conhecida por estrófe, ela possui uma sentença ou um período melódico que serve para vários versos poéticos. Comumente, o período referente à seção “a” termina no I, V ou III graus da tonalidade ou nos seus relativos menores. O início deve definir claramente a tonalidade escolhida, devido ao contraste subsequente da seção “b”, ou refrão.

A seção “a”, que é a recapitulação, termina normalmente na tônica. Raramente, desenvolve uma repetição melódica idêntica. A cadência final é diferente da primeira seção e normalmente conclusiva.



Em termos melódicos, o refrão é uma seção contrastante. A harmonia é o fator primordial para a criação desse contraste. Enquanto a seção "a" estabelece a tônica, a seção "b" a contrapõe utilizando outra região. Outro elemento muito usado para estabelecer contrastes é fornecido pela mudança de compasso, ou, ainda, pelo uso de variações derivadas do motivo melódico exposto na primeira seção.

É importante salientar que toda canção é composta de frases e períodos melódicos, que procuram se desenvolver de modo simétrico para assim facilitar a reconstituição mimética dos futuros intérpretes. É possível encontrarmos canções com número ímpar de períodos e/ou frases melódicas, porém a quadratura fraseológica é sempre oportuna, uma vez que pode permitir a memorização de padrões melódicos aos pares.

Para Tatit (2011, p.103), a tematização na canção caracteriza-se pelo investimento na segmentação, na recorrência ou na reiteração de motivos estruturais tanto na letra como na melodia. Justamente no início de uma canção é que são apresentadas suas estruturas temáticas fundamentais. Uma melodia tem sempre um ponto de partida, seja uma nota inicial, um ritmo, um motivo ou frase, ou seja, partimos sempre de uma estrutura de base para então desenvolvê-la. Ao se deparar com tais estruturas iniciais, o ouvinte se depara com questões como: 1) Para onde essa melodia vai?; 2) Onde ela começa?; e 3) Como será sua jornada? Essas mesmas questões podem ser observadas pelo veio antropológico, na jornada mitológica de um herói. Segundo algumas conclusões de Campbell (2003), pode-se chegar, por analogia, a algumas conclusões úteis à construção melódica da canção. No âmbito melódico, a resposta para a primeira pergunta poderia ser: para algum tipo de resolução. Para a segunda questão, a resposta poderia ser: começa em qualquer lugar que se queira começar. Para a terceira pergunta, a resposta poderia ser: de qualquer modo, desde que exista um aumento de instabilidade ou tensão antes da resolução final.

Para Henderson (2007), a palavra chave para criação melódica é: "repetição". Se começássemos a executar notas aleatoriamente, ainda que afinadas e pertencentes a uma escala conhecida, essas notas não formariam uma melodia, nem tão pouco conseguiriam segurar a atenção de um ouvinte por algum tempo. A repetição é fundamental na fixação e no desenvolvimento melódico. Porém, essa repetição quase nunca é literal, ou seja, não se deve repetir integralmente um gesto inicial. Para Henderson (2007), o sucesso da melodia deve-se à manutenção de

certas estruturas e à concomitante variação de outras. É justamente a percepção do elemento comum que torna possível ao ouvinte fazer a ligação entre as frases musicais, e assim ter sua atenção fixada nesse processo. Para Henderson (2007), a repetição pode se dar em diferentes níveis dentro da mesma melodia. Há três elementos fundamentais para a construção melódica - o ritmo, o contorno e a escolha (de escalas, arpejos, modos, etc.).

O que deve existir então, no gesto inicial de uma melodia, que venha justificar sua audição completa? Como criar uma melodia interessante? Para Perricone (2000, p.102), o gesto musical inicial deve conter de modo latente tanto um elemento de estabilidade quanto um elemento de instabilidade. Exemplificando, pode-se dizer quais notas do acorde são mais estáveis do que notas não pertencentes ao acorde, uma vez que estas demandam resolução. O gesto inicial deve ser sedutor e intrigante e deve conter de modo latente uma necessidade de expansão. Se não houver instabilidade no gesto de abertura, então não haverá necessidade de procura por resolução. Fazendo outra analogia com a saga mitológica do herói, podemos dizer que no início da narrativa deve acontecer uma perda para o herói, ou mesmo um grande problema a ser resolvido; sem isso, a jornada do personagem principal não poderá desenvolver-se. Então, do ponto de vista melódico, a melodia poderia começar em uma nota instável, ou mover-se rapidamente para uma nota dessa natureza. O motivo poderia ser ritmicamente sincopado. Ou, ainda, um acorde de dominante poderia harmonizar o trecho e assim trazer certa instabilidade. Não importa qual elemento musical tenha sido utilizado, contanto que algum tipo de instabilidade seja sugerido inicialmente. Sem instabilidade (dissonância ou tensão) não há nenhuma razão para se ir a qualquer lugar. É o equilíbrio desses opostos (tensão/relaxamento) que justamente impulsiona o progresso de uma peça. Para Henderson (2007), o conteúdo rítmico de uma frase é o elemento mais importante para sua assimilação. O ritmo é o pulso, a respiração, a estrutura mais essencial de uma melodia. A regularidade e a proporção das frases é também primordial na construção melódica. As frases musicais podem ser repetições umas das outras em sequência, ou podem ser exatamente iguais e serem executadas sobre uma harmonia diferente. Uma nota não resolvida no final de uma primeira frase pode ser claramente resolvida no final de outra, e assim por diante. É justamente essa quadratura e proporção fraseológica que tornará possível à memória do ouvinte resgatar de um pequeno trecho musical todo o seu

desenvolvimento. Uma frase assimilada pode reavivar outras, e essas mesmas primeiras frases podem fazer brotar da memória a melodia por completo.

Para que a música esteja viva deve ter uma estrutura temática clara. Pode ser regular ou irregular, tanto faz sua natureza, o importante é que seja definida desde o início. O compositor deve pensar sobre isso com antecedência. Qual é o ritmo desta frase inicial? Qual é o ritmo harmônico que vai conduzi-la? O ato de compor está intimamente ligado à capacidade de tomar estas e outras decisões com antecedência. Pra onde a melodia vai? De onde veio? Isso só depende do próprio compositor e da sua disposição em correr riscos. A verdadeira criação está no risco, na novidade. É justamente aí onde tudo começa, o resto é apenas uma consequência disso, um desenvolvimento desse esforço inicial da imaginação.

#### A.4 ROTEIRO COMPOSICIONAL

Tentaremos agora sugerir uma ordem de procedimentos composicionais para se criar uma canção a partir da melodia.

1. Definição do campo harmônico (tonalidade, modo ou conjunto de notas a serem utilizadas na composição);
2. Escolha da divisão métrica (binária, ternária), compasso, células rítmicas e outros elementos temporais;
3. Escolha de uma progressão harmônica, que evidencie ou caracterize facilmente o campo harmônico escolhido;
4. Incorporação "física" da tonalidade e da célula rítmica;
5. Improviso de motivos através do canto ou instrumento;
6. Escuta do efeito;
7. Seleção do primeiro motivo para construção da primeira frase melódica;
8. Definição da primeira frase e da sua progressão harmônica;
9. Variação, repetição ou desenvolvimento da primeira frase (anterior);
10. Improviso para seleção de frase seguinte;
11. Escuta, ou teste, da segunda frase (seguinte);
12. Definição da segunda frase e da sua progressão harmônica;

13. Definição do primeiro período;
14. Repetição dos procedimentos anteriores para criação de novas frases e períodos;
15. Escuta e seleção dos novos períodos. (É importante lembrar que nesse ponto cada par de períodos, normalmente, pode encerrar uma seção. Podemos, nesse momento, talvez, já definir melodia e a harmonia da primeira estrofe da canção);
16. Repetição dos procedimentos anteriores para criação de novas seções (estrófes ou refrões);
17. Definição da forma seccional da canção (AB, ABA, ABAC, etc.);
18. Execução repetida da melodia final;
19. Avaliação da experiência do efeito melódico final;
20. Registro da melodia final;
21. Inserção da letra sobre a melodia final (escolhas métricas e prosódicas);
22. Escuta e avaliação final da canção;
23. Registro final da canção.