

MÁRCIO RONEI CRAVO SOARES

**A CANÇÃO *TUDO O SENTIMENTO*,
de Chico Buarque e Cristóvão Bastos:
um exercício de leitura verbo-musical**

Belo Horizonte
Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais

19 de dezembro de 2007

MÁRCIO RONEI CRAVO SOARES

**A CANÇÃO *TUDO O SENTIMENTO*,
de Chico Buarque e Cristóvão Bastos:
um exercício de leitura verbo-musical**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requerimento parcial para obtenção do título de Mestre em Música

Linha de pesquisa: Estudos das Práticas Musicais

Orientador: Fausto Borém

Belo Horizonte
Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais

19 de dezembro de 2007

S676c

Soares, Márcio Ronei Cravo

A canção Todo o sentimento, de Chico Buarque e Cristóvão Bastos: um exercício de leitura verbo-musical / Márcio Ronei Cravo Soares. --2007.

159 fls., enc. ; il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música

Orientador: Prof. Dr. Fausto Borém

1. Buarque, Chico, 1944-. Todo o sentimento - Análise e apreciação - Dissertações. 2. Música popular brasileira. 3. Bastos Filho, Cristóvão da Silva. I. Oliveira, Fausto Borém de Oliveira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título

CDD: 785.9

Para você, Francisco, amor eterno, sempre.

Meus sinceros agradecimentos ao professor Fausto Borém, pela orientação deste trabalho.

Meus sinceros agradecimentos aos professores José Roberto Zan e Heloísa Feichas, que compuseram a banca de avaliação.

Caberiam, ainda, outros muitos nomes que, de algum modo, deram contribuição valiosa para que eu pudesse finalizar esta dissertação. Não os nomeio, neste momento, e de qualquer modo, eles estão aqui, dando alguma identidade a este texto.

SUMÁRIO

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS	ii
RESUMO	v
ABSTRACT	vi
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1. DO TEXTO VERBAL E A MÚSICA	20
1.1. As canções do disco <i>Francisco</i>	20
1.2. Poema e letra de música: breve reflexão conceitual	48
1.3. Do ritmo verbo-musical	60
CAPÍTULO 2. DO TEXTO MUSICAL E O VERBO	81
2.1. Melodia e ritmo musicais	81
2.2. Aspectos harmônicos	117
CONCLUSÃO	134
BIBLIOGRAFIA	137
ANEXOS	141
Anexo A - Partitura da canção <i>Todo o sentimento</i> , publicada em <i>Songbook Chico Buarque – Vol.2</i>	141
Anexo B - Transcrição da interpretação de <i>Todo o sentimento</i> , por Chico Buarque, registrada no disco <i>Francisco</i>	142
Anexo C - Notação das funções harmônicas na partitura de <i>Todo o sentimento</i>	144
Anexo D - Entrevista de Cristóvão Bastos, co-autor da canção <i>Todo o sentimento</i> , concedida a Márcio Ronei	146
Anexo E - Transcrição dos textos verbais das canções do disco <i>Francisco</i>	149

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

- Ex.1 – Motivo rítmico-melódico recorrente em *O velho Francisco*, conforme transcrição do *Songbook Chico Buarque – Vol. 1*..... **22**
- Ex.2 – Compassos iniciais da canção *As minhas meninas*, conforme transcrição do *Songbook Chico Buarque – Vol. 2*..... **24**
- Ex.3 – Modulação em trecho da canção *As minhas meninas*, conforme transcrição do *Songbook Chico Buarque – Vol. 2*..... **25**
- Ex.4 – Trecho da canção *Uma menina*, conforme transcrição do *Songbook Chico Buarque – Vol. 2*..... **26**
- Ex.5 – Refrão da canção *Estação derradeira*, conforme transcrição do *Songbook Chico Buarque – Vol. 1*..... **31**
- Ex.6 – Trecho da canção *Bancarrota blues*, conforme transcrição do *Songbook Chico Buarque – Vol. 1*..... **33**
- Ex.7 – Trecho final da canção *Ludo real*, conforme transcrição do *Songbook Chico Buarque – Vol. 3*..... **37**
- Ex.8 – Trecho final da canção *Cadê você (Leila XIV)*, conforme transcrição do *Songbook Chico Buarque – Vol. 3*..... **44**
- Ex.9 – Trecho da canção *Cantando no toró*, com deslocamento de tonicidade verbal da palavra “caindo”, correspondendo aos versos 3, 11 e 20, conforme transcrição do *Songbook Chico Buarque – Vol. 1*..... **46**
- Ex.10 – Refrão da canção *Cantando no toró*, conforme transcrição do *Songbook Chico Buarque – Vol. 1*..... **48**
- Ex.11 – Motivo ritmo-melódico anacrústico no início de *Todo o sentimento*, encontrado na transcrição do *Songbook Chico Buarque – Vol. 2*..... **66**
- Ex.12 – Interpretação musical dos versos 1, 2, 3 e 4 da canção *Todo o sentimento*, realizada por Chico Buarque..... **68**
- Ex.13 – Interpretação musical do verso 11 da canção *Todo o sentimento*, realizada por Chico Buarque..... **70**
- Ex.14 – Escrita musical do verso 10, conforme transcrição do *Songbook Chico Buarque – Vol. 2*..... **71**
- Ex.15 – Interpretação musical do verso 10 da canção *Todo o sentimento*, realizada por Chico Buarque..... **71**
- Ex.16 – Interpretação musical dos versos 12 e 13 da canção *Todo o sentimento*, realizada por Chico Buarque..... **73**
- Ex.17 – Escrita musical do verso 12, encontrada no *Songbook Chico Buarque*..... **74**
- Ex.18 – Interpretação musical dos versos 14, 15, 16 e 17 da canção *Todo o sentimento*, realizada por Chico Buarque..... **76**

Ex.19 – Interpretação musical dos versos 14, 20 e 21 da canção <i>Todo o sentimento</i> , realizada por Chico Buarque, com alongamento rítmico de pronomes átonos.....	78
Ex.20 – Interpretação musical dos versos 24 e 25 da canção <i>Todo o sentimento</i> , realizada por Chico Buarque.....	80
Ex.21 – Interpretação musical dos versos 1, 2, 3, 4 e 5 da canção <i>Todo o sentimento</i> , realizada por Chico Buarque, com alongamento rítmico da quarta sílaba poética dos versos 1, 2 e 5.....	82
Ex.22 – Interpretação musical do verso 12 da canção <i>Todo o sentimento</i> , realizada por Chico Buarque, com alongamento rítmico na palavra “sentimento”.....	84
Ex.23 – Trecho da interpretação musical de Chico Buarque, com destaque para o uso de colcheias e presença de quiálteras, acelerando a articulação musical.....	86
Ex.24 – Interpretação musical do verso 6 da canção <i>Todo o sentimento</i> , realizada por Chico Buarque, com anacruse e alongamento rítmico no início do compasso.....	86
Ex.25 – Interpretação musical dos versos 9 e 10 da canção <i>Todo o sentimento</i> , realizada por Chico Buarque, com alongamento rítmico na sílaba tônica de palavras em início de compasso.....	87
Ex.26 – Transcrição dos versos 1, 2, 3 e 4 de <i>Todo o sentimento</i> , a partir de diagrama melódico de Luiz Tatit.....	92
Ex.27 – Transcrição dos versos 5, 6, 7, e 8 de <i>Todo o sentimento</i> , a partir de diagrama melódico de Luiz Tatit.....	94
Ex.28 – Transcrição dos versos 9, 10 e 11 de <i>Todo o sentimento</i> , a partir de diagrama melódico de Luiz Tatit.....	96
Ex.29 – Transcrição dos versos 12 e 13 de <i>Todo o sentimento</i> , a partir de diagrama melódico de Luiz Tatit.....	98
Ex.30 – Transcrição dos versos 12 e 13 de <i>Todo o sentimento</i> , a partir de diagrama melódico de Luiz Tatit, com trechos destacados.....	99
Ex.31 – Interpretação musical do verso 23 da canção <i>Todo o sentimento</i> , realizada por Chico Buarque.....	105
Ex.32 – Transcrição dos versos 14, 15, 16, e 17 de <i>Todo o sentimento</i> , a partir de diagrama melódico de Luiz Tatit.....	106
Ex.33 – Transcrição dos versos 18, 19 e 20 de <i>Todo o sentimento</i> , a partir de diagrama melódico de Luiz Tatit.....	109
Ex.34 – Transcrição do verso 20 de <i>Todo o sentimento</i> , a partir de diagrama melódico de Luiz Tatit, com trechos destacados.....	110
Ex.35 – Transcrição dos versos 21, 22 e 23 de <i>Todo o sentimento</i> , a partir de diagrama melódico de Luiz Tatit.....	111
Ex.36 – Transcrição dos versos 24 e 25 de <i>Todo o sentimento</i> , a partir de diagrama melódico de Luiz Tatit.....	112

Ex.37 – Transcrição do verso 26 de <i>Todo o sentimento</i> , a partir de diagrama melódico de Luiz Tatit, com trechos destacados.....	114
Ex.38 – Interpretação musical dos versos 26 e 27 da canção <i>Todo o sentimento</i> , realizada por Chico Buarque, com alongamento rítmico na sílaba tônica de palavras em início de compasso.....	116
Ex.39 – Transcrição do verso 27 de <i>Todo o sentimento</i> , a partir de diagrama melódico de Luiz Tatit.....	117
Ex.40 – Transcrição dos graus harmônicos do 1º bloco de <i>Todo o sentimento</i>	118
Ex.41 – Transcrição dos graus harmônicos do 2º bloco de <i>Todo o sentimento</i>	119
Ex.42 – Transcrição dos graus harmônicos do 3º bloco de <i>Todo o sentimento</i>	120
Ex.43 – Transcrição dos graus harmônicos do 4º bloco de <i>Todo o sentimento</i>	121
Ex.44 – Transcrição dos graus harmônicos do 5º bloco de <i>Todo o sentimento</i>	124
Ex.45 – Transcrição dos graus harmônicos do 6º bloco de <i>Todo o sentimento</i>	125
Ex.46 – Transcrição dos graus harmônicos do 7º bloco de <i>Todo o sentimento</i>	128
Ex.47 – Transcrição dos graus harmônicos do 8º bloco de <i>Todo o sentimento</i>	130
Ex.48 – Transcrição dos graus harmônicos (c.37-40 e c.69-73) de <i>Todo o sentimento</i>	131

RESUMO

Estudo de análise interpretativa sobre a canção popular brasileira *Todo o sentimento*, dos autores Chico Buarque e Cristóvão Bastos, a partir das seguintes fontes primárias: gravação daquela canção no disco *Francisco* (BUARQUE, 1987), transcrição musical de *Todo o sentimento* publicada em *Songbook Chico Buarque* (CHEDIAK, 1999), transcrição melódica da interpretação de Chico Buarque registrada no disco *Francisco* e entrevista realizada com Cristóvão Bastos, co-autor de *Todo o sentimento*, transcrita nos anexos desta dissertação. Os textos verbal e musical, constituintes inalienáveis de uma canção, serão estudados à luz de referenciais teóricos de TATIT (2002b), ULHÔA (1999), PAZ (1972), GOLDSTEIN (1999) e BARTHES (1985). Objetiva-se reconhecer correspondências entre os discursos empreendidos pelos textos verbal e musical, cuja integração parece apresentar uma relação de reciprocidade.

Palavras-chave: canção, Música Popular Brasileira, análise verbo-musical, Chico Buarque, Cristóvão Bastos.

ABSTRACT

Interpretive analysis on the popular song *Todo o sentimento* (All the feeling) by Brazilian composers Chico Buarque and Cristóvão Bastos, departing from the following primary sources: its recording in the album *Francisco* (BUARQUE, 1987); its musical transcription published in *Songbook Chico Buarque* (CHEDIAK, 1999); the leadsheet of Chico Buarque's interpretation in the album *Francisco* and an interview with Cristóvão Bastos, co-author of *Todo o sentimento*, transcribed in the Appendixes of this study. The verbal and musical texts, unalienable components of a song, will be studied in the light of theoretical references by TATIT (2002b), ULHÔA (1999), PAZ (1972), GOLDSTEIN (1999) and BARTHES (1985). The aim of this study is to recognize connections between the verbal and the musical discourses, whose integration seems to present a relation of reciprocity.

Key-words: song, Brazilian Popular Music, verbal-musical analysis, Chico Buarque, Cristóvão Bastos.

INTRODUÇÃO

Ao longo do último século, muitas pesquisas foram feitas no Brasil, tendo, como objeto de estudo, as manifestações musicais populares. Hoje, é possível perceber, nitidamente, que aquelas manifestações passaram por algumas transformações de sentido quanto ao modo de classificação, incluindo aí a própria expressão Música Popular Brasileira.

Para nossos intelectuais modernistas, por exemplo, cumpria, ao recolherem e classificarem gêneros de música popular nos interiores geográficos do país, descobrir uma brasilidade autóctone, genuína, de função identitária. Estudiosos como Mário de Andrade dedicaram largo esforço na tentativa de “achar” o Brasil nos diversos ritmos e gêneros musicais derramados pelo solo pátrio. A respeito dessa postura nacionalista e suas estratégias, Carlos Sandroni dedicou boas páginas em *Feitiço decente*, ensaio de grande fôlego que privilegia o samba. Do mesmo autor, o artigo *Adeus à MPB*, publicado em 2004, observa que, durante a primeira metade do século XX, a expressão “música popular” esteve vinculada a certas manifestações musicais assentadas, atualmente, sob a insígnia “música folclórica”:

a primeira coisa a notar é que até os anos 1940 usava-se correntemente no Brasil a expressão “música popular”, com sentido similar ao que hoje prevalece na França. O melhor exemplo desse uso é o livro de Oneyda Alvarenga, *Música Popular Brasileira*, que dedica apenas vinte de suas 374 páginas à música urbana (SANDRONI, 2004, p.26).

Ao se referir a Mário de Andrade, comenta Sandroni (2004, p.27):

É o autor do que talvez seja o primeiro ensaio dedicado, no Brasil, à música dos discos (“A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos”, escrito em 1937 [...] Mas não pode

haver dúvidas sobre o predomínio do mundo rural em sua caracterização do popular [...]

Embora Mário também empregasse a palavra “folclore” para se referir a seu assunto predileto, e tenha empregado, pelo menos uma vez, o qualificativo “popular” para falar de música urbana, o mais comum era que empregasse a expressão “música popular” quando o assunto era rural, e “popularesca”, quando urbano.

É inegável o vínculo de parte da criação musical popular com valores culturais de fundo preponderantemente religioso e folclórico de nossa tradição. Por outro lado, os modos de produção e recepção de certo grupo de canções, de caráter eminentemente urbano, feito geralmente por compositores ligados ao ambiente universitário brasileiro e dirigido a uma audiência mais “intelectualizada”, reconfiguraram o espaço da canção no Brasil. Um traço marcante dessa mudança foi a larga difusão da criação musical proporcionada pelo surgimento de veículos de comunicação como o rádio e, posteriormente, a televisão, vinculados a uma crescente atuação da indústria fonográfica. A mídia terá contribuído para a promoção de um reposicionamento do que, a partir da segunda metade do século XX, foi possível compreender como Música Popular Brasileira, conforme escrevem Sandroni, em *Adeus à MPB*, e a professora e pesquisadora Martha Tupinambá de Ulhôa, em seu artigo *Nova história, velhos sons: notas para ouvir e pensar a música brasileira popular*, que indica: “A música popular, na concepção utilizada aqui, é ligada a um sistema de produção integrado à indústria cultural” (ULHÔA, 1997, p.86).

Embora não discutamos o assunto nesta dissertação, interessa-nos mencionar que Carlos Sandroni, em *Adeus à MPB*, avança na reflexão em torno da expressão Música Popular Brasileira. Segundo o autor, a partir dos anos 1990, essa expressão parece perder a força identitária e unificadora que possuiu anteriormente, quanto ao reconhecimento de certo grupo de canções, compositores, intérpretes e público. Por um lado, Sandroni destaca que

manifestações musicais urbanas de diversa coloração – o autor cita o rap de São Paulo, o pagode carioca, o axé baiano, entre outros – passaram a ocupar, em maior ou menor grau, a atenção da estrutura midiática brasileira. Por outro lado, “[...] a distinção ente música popular e música folclórica no Brasil esteve ligada também à idéia de que a primeira estava viva, e a segunda, morta” (SANDRONI, 2004 p.34). Com essa observação, Sandroni refere-se ao fato de que produções musicais reconhecidamente folclóricas têm sido absorvidas pelo *show business*. O autor cita vários exemplos de artistas que, representando grupos sociais que guardam certa distância de práticas culturais da vida urbana, gravam discos e empreendem turnês nacionais e internacionais.

A reflexão, apenas sinalizada no texto de Sandroni, demanda um desenvolvimento amplo de que, definitivamente, não nos ocuparemos neste trabalho. Para a delimitação do horizonte conceitual desta dissertação, importa-nos apontar que a Música Popular Brasileira com a qual lidaremos está circunscrita à produção que toma forma, sobretudo, a partir dos anos 1960, de que, dentre outros nomes, Chico Buarque e Cristóvão Bastos fazem parte.

Como dissemos, a urbanização de nossa cultura foi responsável pelo surgimento de compositores de formação teórica diversa, trazendo para a música popular elementos de uma linguagem erudita, propondo novos temas e estruturas verbais para as canções, além de uma sensível transformação do material musical, com harmonias mais elaboradas e arranjos sofisticados, inscrevendo certa mudança conceitual na expressão Música Popular Brasileira. É reveladora, a esse respeito, a presença de poetas compondo em parceria com instrumentistas, sobretudo a partir da segunda metade do último século, como Vinícius de Moraes e, recentemente, Arnaldo Antunes. Sobre aspectos

referentes a esses novos parâmetros verificados no processo criativo da música popular feita no Brasil, citamos o artigo *Os “simples” e as classes cultas na MPB*, de Luiz Werneck Vianna e o já referenciado *Adeus à MPB*, de Sandroni.

Data da última metade do século XX, também, o início profissional dos compositores com os quais trabalharemos. Chico Buarque, desde os anos 1960, vem compondo canções, sozinho ou em parceria. Participou de festivais de Música Popular Brasileira, publicou livros e escreveu textos de dramaturgia, além de assinar uma extensa discografia como compositor e intérprete, tornando-se um profissional de alta apreciação, reconhecido por público e crítica no Brasil e no exterior.

Cristóvão Bastos é pianista, compositor e arranjador. Já compôs e fez arranjos para trilhas sonoras cinematográficas e possui parcerias, em composições cancionais, com Edu Lobo, Aldir Blanc, Paulinho da Viola, Paulo César Pinheiro, entre outros. Participou de gravações musicais com inúmeros artistas da Música Popular Brasileira e seu trabalho, como compositor e arranjador, já foi premiado em várias edições e categorias do Prêmio Sharp, reconhecido evento de premiação de música brasileira na atualidade.

A canção *Todo o sentimento*, composta por Chico Buarque e Cristóvão Bastos, é o objeto de estudo desta dissertação. Além de ter ganhado registro de vários intérpretes, os próprios autores gravaram, em suas respectivas carreiras-solo, aquela canção. Cristóvão Bastos lançou, em 1997, o disco *Avenida Brasil*, seu primeiro disco-solo, em que há uma versão instrumental para *Todo o sentimento*. Em tempo, destacamos que Bastos compôs o texto

musical, ficando, a assinatura do texto verbal, para Chico Buarque. A gravação feita por Buarque tem, a nosso ver, dois dados importantes a serem considerados: foi a primeira versão lançada daquela música, em 1987, no disco *Francisco* e, das gravações realizadas pelos próprios autores, a de Chico Buarque é a única que apresenta os textos verbal e musical. Por esses motivos, nossa fonte sonora primária, para efeito de análise, será a gravação encontrada no disco *Francisco*. Realizamos uma transcrição musical a partir da interpretação de Chico Buarque para *Todo o sentimento*, encontrada naquele disco. Essa transcrição melódica feita por nós será, também, nossa fonte primária de estudo, com a qual vinculamos a harmonia proposta por Almir Chediak em sua transcrição de *Todo o sentimento*, publicada no segundo volume de *Songbook Chico Buarque*, de 1999. Consta que, no trabalho de pesquisa para as transcrições musicais que publicava, Chediak realizava consulta aos próprios compositores, o que atribui credibilidade aos resultados obtidos. Em entrevista (BASTOS, 2007) concedida a nós, localizada nos anexos desta dissertação, Cristóvão Bastos declarou não estar precisamente recordado, mas que, muito provavelmente, ele revisou a harmonia de *Todo o sentimento* publicada no *Songbook Chico Buarque*.

Assumindo as indicações harmônicas propostas por Chediak, trabalharemos com nossa transcrição melódica de *Todo o sentimento*, feita a partir da interpretação vocal de Chico Buarque, extraída do disco *Francisco*, sem desconsiderar a versão melódica disponibilizada em *Songbook Chico Buarque*. cremos em que, na verificação de diferenças entre as duas versões da escrita musical, poderemos ampliar a leitura que pretendemos fazer da canção, sem nos afastarmos do registro cancional encontrado no disco *Francisco*, já que essa é a gravação que nos importa nesta dissertação.

É parte de nossa cultura reconhecer e valorizar a obra de diversos compositores de Música Popular Brasileira que produzem peças musicais de alto valor estético. A eleição desses compositores, no meio acadêmico, como fonte de pesquisas é, por exemplo, uma das formas de valorização de nossa música. Entretanto, é perceptível que a seara musical de Chico Buarque, e mais ainda a de Cristóvão Bastos, possui poucas investidas acadêmicas que proponham um estudo conjunto dos textos verbal e musical de suas canções. Sobre o cancionário buarqueano, por exemplo, não raramente são publicados artigos, ensaios, livros inteiros que se debruçam sobre suas composições a partir de investidas analíticas que, em geral, abordam apenas os textos verbais das músicas. Não deixamos de validar o esforço de vários estudiosos, interessados na produção de uma fortuna crítica que corresponda ao êxito criativo das canções de Chico Buarque. Muitas pesquisas sobre esse compositor têm revelado, com competência, o alto índice de elaboração das letras assinadas por ele. Do mesmo modo, investigações sobre o material musical das canções – melodia, harmonia, ritmo, em suas mais variadas nuances – iluminam outros pontos, igualmente importantes, da realização composicional buarqueana. Nesse sentido, nossa tentativa será a de contribuir com essas discussões, buscando contemplar os dois constituintes fundamentais da matéria cancional, definidos por elementos musicais e lingüísticos, texto verbal e texto musical.

Passaremos, a seguir, à observação de alguns trabalhos analíticos realizados a partir da obra musical de Chico Buarque, na tentativa de retratar, minimamente, as investidas mais freqüentes de que sua produção cancional tem sido matéria.

É de 1974 a publicação de *A poética de Chico Buarque*, texto com o qual o professor Anazildo Vasconcelos da Silva concluiu um curso de mestrado em Literatura Brasileira. Na introdução de sua pesquisa, diz o autor: “O principal objetivo de nosso trabalho é abordar a poesia de Chico Buarque, do ponto de vista literário [...]” (SILVA, 1974, p.XIII), indo mais adiante: “O segundo objetivo de nosso trabalho é ressaltar o valor literário da letra poética da MPB, optando pela necessidade de incorporar à Literatura Brasileira a obra de muitos letristas” (SILVA, 1974, p.XV). Anazildo Vasconcelos da Silva orienta seu estudo a partir da associação entre letra de canção e poema, identificando como poetas compositores como Ronaldo Bôscoli, Newton Mendonça, Antônio Carlos Jobim e João Gilberto, por exemplo. No curso de seu trabalho, transcreve e analisa textos verbais de canções de Chico Buarque, denominando-os de poemas. O interesse do pesquisador assume o compromisso de situar a canção popular a partir de um estatuto literário, gesto proposto a partir da consideração das letras cancionais. Recentemente, Anazildo Vasconcelos da Silva ratificou seu ponto de vista em um breve artigo em que escreveu:

[...] a MPB integrava definitivamente [...] o percurso literário brasileiro como uma etapa de manifestação do Modernismo, advertindo que o historiador de nossa literatura que não levasse isso em conta, perderia a perspectiva crítico-evolutiva da poesia brasileira (SILVA, A. V., 2004, p.176)

Na mesma década em que Anazildo Vasconcelos da Silva escreveu *A poética de Chico Buarque*, Affonso Romano de Sant’Anna publicou a primeira edição de *Música popular e moderna poesia brasileira*. Apesar de o título do livro apresentar duas expressões relacionadas pela conjunção aditiva, o texto propõe que a primeira seja considerada em função da segunda. Sobre a obra musical de Caetano Veloso, por exemplo, diz o autor, referindo-se ao disco *Gal*

e Caetano Veloso, de 1967: “Existe um propósito literário nas composições [...] Composições como ‘Minha senhora’ reafirmam seu desejo de inserção dentro de uma tradição poética [...] os textos querem ser poéticos [...]” (SANT’ANNA, 1986, p.105). Em outro ponto do livro, Sant’Anna faz breve comentário do texto verbal da canção *Agnus Sei*, de João Bosco e Aldir Blanc, do qual citamos:

[...] além da referência à parte da missa (“Agnus Dei”), aparece a referência a outra parte “Dominus”, mas a expressão religiosa está deformada também pelo acoplamento de significados. **Ouvindo simplesmente a música, esse efeito pode passar despercebido**, porque o leitor/ouvinte já reconhece a matriz original e tende a ouvir a palavra como algo já conhecido” (SANT’ANNA, 1986, p.256, grifo nosso).

A argumentação do autor parece sugerir que terá mais possibilidades de alcançar uma compreensão refinada daquela canção aquele que, fixando-se menos no texto musical, concentrar sua atenção no texto verbal. Citamos, ainda, outro trecho de *Música popular e moderna poesia brasileira*:

Um texto como “De palavra em palavra” revelaria a influência direta dos poetas de vanguarda com quem Caetano [Veloso] aprendeu os rudimentos da poesia concretista, conforme declarou em várias entrevistas. O que aparece no disco é apenas uma oralização do texto [...] (SANT’ANNA, 1986, p.258).

Que artistas de diferentes linguagens se comuniquem e possam influenciar ou inspirar as produções uns dos outros, isso parece ser muito comum, já que chegamos a um momento cultural em que tais diálogos são, inclusive, declarados, opondo-se à originalidade romântica, exaltada no século XIX.

Mário de Andrade, em carta aberta a Raimundo Moraes, assim se explica em relação à acusação de plágio contra **Macunaíma**: *Copiei sim, meu querido defensor. O que me espanta e acho sublime de bondade, é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem restringindo a minha cópia a Koch-Grünberg, quando copiei todos [...] Confesso que copiei, copiei às vezes textualmente.* (PAULINO, WALTY e CURY, 1998, p.22, grifo do autor).

O fragmento acima, extraído de *Intertextualidades: teoria e prática*, trata da postura antropofágica do Modernismo de 1922. Essa postura será grau de comparação, por parte da crítica brasileira, entre modernistas e integrantes do Tropicalismo, movimento artístico que, na música, elencou nomes como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e Capinam.

Em *Música popular e moderna poesia brasileira*, Affonso Romano de Sant'Anna transcreve depoimento de Nelson Motta sobre o pensamento tropicalista:

[...] comer tudo, antropofagicamente como queria o nosso guru da época, Oswald de Andrade. O teatro do *Rei da vela* [peça de Oswald de Andrade], o cinema de *Terra em transe* e o LP *Tropicália* [...] representam a síntese do pensamento e da visão estética e crítica (SANT'ANNA, 1986, p.238).

O Tropicalismo foi um movimento artístico aglutinador, interessado nos mais variados modos de dizer, crítica e parodisticamente, a realidade nacional de sua época. Desse modo, não deve causar estranhamento que artistas como Caetano Veloso buscassem referências em áreas diversas, o que não significa dizer que, ao adquirir conhecimentos literários, por exemplo, aquele compositor estivesse interessado em compor poemas em vez de canções, ou seja, em fazer literatura em vez música.

De passagem, citamos uma polêmica entrevista feita com o poeta e professor de Literatura Bruno Lúcio de Carvalho Tolentino, publicada originalmente na edição nº 1436, de 20 de março de 1996, da revista *Veja*. Em tom severo, ao falar sobre uma possível classificação de letras de canção como poema, diz o intelectual: “É preciso perguntar dia e noite: por que Chico [Buarque], Caetano [Veloso] e [Jorge] Benjor no lugar de Bandeira, Adélia Prado e Ferreira Gullar?”

(TOLENTINO, acessado em 13 out. 2007). Censurando, veementemente, a adoção de letras de canção como criação poemática, Tolentino refuta o argumento de que tais letras teriam alcançado, nas últimas décadas, maior êxito estético do que poemas publicados no mesmo período, sugerindo que a preferência de parte da crítica literária e de estudos acadêmicos por compositores de música popular esteve comprometida com o alcance de público dos músicos, capitalizado por uma indústria do entretenimento, além de haver falta de conhecimento:

Quem já ouviu falar de Alberto Cunha Melo, que vive escondido no Recife, e é nosso maior poeta desde João Cabral? São dele estas palavras: "Viver, simplesmente viver, meu cão faz isso muito bem" (TOLENTINO, acessado em 13 out. 2007).

O posicionamento de Bruno Lúcio de Carvalho Tolentino, embora insular dentro da crítica brasileira, apresenta um provocativo questionamento a respeito do modo como composições literárias e musicais vêm recebendo investidas teóricas por parte considerável da intelectualidade brasileira. No desenvolvimento de nossas argumentações, tentaremos dialogar com o ponto de vista sugerido por Tolentino.

Prosseguimos, citando outro trabalho dedicado às canções de Chico Buarque, o livro *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*, ensaio de grande fôlego da professora Adélia Bezerra de Meneses, considerada uma especialista na obra de Chico Buarque. O ensaio citado abarca boa parte da obra musical buarqueana, considerando, para efeito de análise, unicamente o conteúdo verbal das canções. Essa proposta de trabalho é confirmada pela própria autora: "[...] as canções de Chico Buarque foram abordadas apenas enquanto

letras, isto é, encaradas na sua dimensão de poemas” (MENESES, 1982, p.43).

No ano de 2000, a mesma pesquisadora publicou *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*, em que detém seu olhar no exame de personagens femininas criadas pelo compositor, reafirmando sua estratégia analítica de abordagem exclusiva dos textos verbais das canções. Na orelha do livro *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*, a esse músico é atribuída a denominação de poeta. Ao fazer menção à “[...] alta poesia de Chico Buarque” (MENESES, 2000, p.15), observa a pesquisadora, em nota de rodapé que citamos integralmente:

Quando se fala em “poesia” em Chico Buarque, alude-se a mais do que a “poema”. No entanto, suas composições serão encaradas aqui somente enquanto letras. Na canção popular, palavra cantada, letra e melodia formam um todo único. Separá-lo, privilegiando um dos elementos, como farei, significará, num certo sentido, uma mutilação, sobretudo porque a música é produtora de significado. No entanto, parto do pressuposto de que, dada a sua grande penetração, as canções de Chico já fazem parte integrante da sensibilidade musical do brasileiro contemporâneo, tornando-se, assim, na maioria dos casos, simplesmente impossível “ler” tais letras, sem cantá-las mentalmente. Faço, assim, nessa abordagem temática de letras que aqui proponho, apelo não apenas à boa vontade, mas à memória musical do leitor (MENESES, 2000, p.15).

A argumentação da autora reconhece a lacuna existente em seu texto, operando um recorte deliberado na matéria cancional, a fim de que sobressaíam aspectos pertinentes às letras cancionais que aborda.

O livro *Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque*, de Lígia Vieira César, apresenta uma aproximação entre as produções musicais de Chico Buarque e de Bob Dylan, cantor e compositor dos Estados Unidos. Na introdução de seu livro, a autora utiliza a expressão “análise literária” (CÉSAR, 2007, p.20), indicação da natureza do estudo empreendido. Mais à frente,

ainda na parte introdutória do trabalho, é utilizada a expressão “poemas-canções” (CÉSAR, 2007, p.19). Lígia Vieira César apresenta, ao longo das 207 páginas de seu texto, a mesma estratégia usada por Adélia Bezerra de Meneses: apenas o material verbal das canções é analisado, justificando o termo, equivocado em nossa opinião, “poemas-canções”, muito pouco apropriado quanto ao aspecto definidor dos elementos constituintes de uma canção. Lígia Vieira César também destina a Chico Buarque a denominação de poeta.

Um ponto delicado de *Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque* aponta para uma questão conceitual acerca do objeto cancional. Na apresentação do trabalho de Lígia Vieira César, Heloísa Buarque de Hollanda, professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, observa a importância de “[...] uma discussão inadiável: a viabilidade de uma poética que desfaça os limites entre a poesia e a música, entre a oralidade e a escrita” (apud CÉSAR, 2007, p.12), posicionamento que parece estar assumido por Lígia Vieira César, ao citar o pesquisador Robert Shelton: “There is certainly nothing unique in fighting for the acceptance of quality song lyrics as oral literature” (CÉSAR, 2007, p.18). A proposta sinalizada por Heloísa Buarque de Hollanda e Robert Shelton parece estar orientada pelo reconhecimento de traços poéticos, no sentido literário da expressão, na obra de certos compositores. Entretanto, não parece haver incompatibilidade entre poesia e música, nem necessidade de readequação conceitual, no sentido de agregar a classificações literárias textos verbais de canção. Parece haver, sim, certa confusão no uso de conceitos como poesia, poema e letra de canção, por exemplo. Abordaremos, adiante, esses conceitos, na tentativa de contribuir com a discussão.

Invertendo os termos da expressão usada por Lígia Vieira César, mas não a natureza da abordagem, *Chico Buarque: um moderno trovador* faz referência ao material musical buarqueano como “canções-poemas” (CALADO, 2000, p.12). A autora, Luciana Eleonora de Freitas Calado, busca aproximar composições musicais de Chico Buarque de exemplos classificados como Literatura Medieval. Diz Calado:

Uma primeira associação deu-se pela própria condição da sua poesia [referência a canções de Chico Buarque], composta para ser cantada, marca essencial da ‘Canção’ (Chanson) medieval, que constitui o termo genérico referente à poética trovadoresca (CALADO, 2000, p.12).

Prossegue a autora:

Não se deve desconsiderar a importância de uma avaliação musical na análise de uma letra de música – em especial em músicas de Chico Buarque – já que é bastante divulgado, através de entrevistas, seu talento na construção simultânea de letra e música. No entanto, a análise está centrada nas letras de música do compositor, sem neutralizar os comentários de cunho melódico, julgados importantes na análise literária. Tal escolha parece a mais apropriada, uma vez que se está privilegiando a ‘função poética da linguagem’, para fins de uma análise comparativa das letras de música de Chico Buarque com as canções dos trovadores medievais (CALADO, 2000, p.13).

Várias são as observações a serem feitas com relação aos excertos de Luciana Eleonora de Freitas Calado. Primeiramente, ela cita o que parece ser apenas um apêndice em sua investida analítica: o fato de que tanto as canções de Chico Buarque quanto o que é compreendido pela tradição de estudos acadêmicos como Literatura Medieval trazem, como fundamento criativo, um texto musical.

A compreensão do termo “canção” como unidade formada por textos verbal e musical é exigência do próprio objeto, segundo nossa compreensão, indiferentemente ao “talento” do compositor, como argumenta a autora.

Paralelamente ao gesto muito subjetivo de julgar o grau de realização estética de uma peça, todo cancionista vê-se às voltas com a manufatura daqueles dois textos, conjugados. Em outras situações, como é o caso de *Todo o sentimento*, a feitura desses textos é dividida entre parceiros musicais. Observamos, também, que Calado anuncia a presença, em seu trabalho, de comentários sobre o material melódico. Só é possível perceber os comentários se associarmos a idéia de melodia com o âmbito exclusivamente literário, em que recursos estilísticos como assonâncias, aliterações e anáforas, por exemplo, contribuem com a construção sonora de um poema. Observações acerca do material musical praticamente inexistem em *Chico Buarque: um moderno trovador*.

A música no processo cultural brasileiro: o poeta Chico Buarque, livro de Ana Terezinha da C. M. Munhoz, publicado em 1986, é outro estudo dedicado à obra cancional de Chico Buarque, o “poeta-compositor” (MUNHOZ, 1986, p.4). Apesar de apresentar uma insistente confusão conceitual, flagrada na escolha de termos como “poeta”, em vez de “compositor”, e mesmo na justaposição desses termos – já que poeta escreve poemas e não letras de canção –, a autora tenta avançar no método empreendido em suas análises, tecendo comentários não apenas sobre textos verbais. No desenvolvimento de sua pesquisa, Munhoz transcreve trechos melódicos de várias canções de Chico Buarque. Entretanto, as leituras que faz ao confrontar letra e melodia revelam um esboço interpretativo mal acabado. Ao abordar a canção *Roda-viva*, por exemplo, diz: “A harmonia (execução de vários sons simultaneamente) está nas entrelinhas da melodia e do ritmo” (MUNHOZ, 1986, p.65). Mais à frente, temos: “[...] o uso das síncopes nesta canção [trata-se de *Carolina*] atinge a sutileza com que a figura de Carolina é tratada (a tempo) ou no contratempo da

realidade musical e textual” (MUNHOZ, 1986, p.67). Essas afirmações são feitas a partir de certos parâmetros musicais (melodia, harmonia, ritmo, síncope, contratempo), passíveis de uma análise mais objetiva. Entretanto, aqueles parâmetros não estão satisfatoriamente desenvolvidos, forçando a conclusões analíticas prematuras e pouco consistentes.

Em outro momento do livro, Ana Terezinha da C. M. Munhoz apresenta resultados de uma curiosa pesquisa quantitativa feita com alunos dos cursos de Música e Letras (provavelmente, alunos de graduação) do Centro Universitário Sagrado Coração, em Bauru, São Paulo, no ano de 1985. Um dos assuntos pesquisados diz respeito à identificação de Chico Buarque como compositor, músico, poeta ou compositor-poeta. Essa última opção recebeu mais de 60% dos votos. Os dados foram apresentados sem qualquer comentário da autora.

Interessa-nos mencionar, ainda, a dissertação de mestrado *Lirismo dramático: vozes e máscaras nas canções de Chico Buarque de Holanda*, de Daniella Arreguy Marques Rocha. O trabalho foi publicado em 2006, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Federal de Minas Gerais. Percebendo que “[...] a quase totalidade da corrente crítica sobre o compositor aponta na direção do Chico Buarque ‘poeta’” (ROCHA, 2006, p.128), a autora procurou compreender a obra cancional buarqueana a partir da relação fundamental entre os textos verbal e musical, atribuindo àquele o caráter específico de letra de canção, ou seja, corpo textual feito de palavra melodizada, negando a classificação muito corrente do verbo musical como poema, e, por consequência, do compositor como poeta. Para uma compreensão mais clara do termo, afirmamos que esta dissertação

assume o significado específico do vocábulo “compositor” no contexto musical: “[...] MÚS que ou aquele que compõe ou escreve música, que se dedica à arte da composição musical [...]” (HOUAISS e VILLAR, 2001, p.778).

Após percorrer alguns estudos sobre a obra musical de Chico Buarque, a dissertação de Daniella Arreguy Marques Rocha avalia o caráter “lírico” de algumas canções, investindo na própria definição da palavra, tradicionalmente vinculada ao contexto da Literatura Lírica. Talvez pela necessidade de demonstrar, pontualmente, as idéias que desenvolve, a autora cita várias canções compostas por Chico Buarque, individualmente ou em parceria, tecendo comentários acerca dos textos verbal e musical. Mas, em linhas gerais, dá pouco alcance às breves leituras melódico-harmônicas que propõe, havendo, lamentavelmente, a falta de exemplos musicais escritos no pentagrama. Mesmo assim, destacamos o apontamento feito pela autora com relação à natureza do objeto cancional e seu esforço em praticar uma análise coerente com o conceito de canção que estamos, também, admitindo neste estudo.

Considerando o que argumentam os autores que citamos acima, devemos traçar algumas observações. Anazildo Vasconcelos da Silva e Affonso Romano de Sant’Anna escreveram seus textos na década de 1970. Nesse período, a Música Popular Brasileira exercia papel preponderante no cenário político-cultural brasileiro, como indica Sandroni (2004, p.29): “A expressão *música popular brasileira* cumpria, pois, [...] certa função de ‘defesa nacional’”. Não por acaso, textos verbais de canções da MPB passavam a ocupar, naquele momento, a atenção de professores e alunos de cursos de graduação, com destaque para estudos de natureza literária, conforme sublinha Affonso

Romano de Sant'Anna (1986). Não é possível, tampouco lucrativo, invalidar esses estudos, na medida em que, inquestionavelmente, muito contribuíram para a valorização da produção musical brasileira, inserindo-a no repertório de estudos acadêmicos.

Entretanto, percebemos que, ainda hoje, muitas investidas analíticas continuam a privilegiar a parte verbal das canções populares. Conforme verificamos, em quase todos os autores mencionados, a associação feita entre letra de música e poema, entre poesia e canção, revela uma questão que, a nós, parece ser de caráter conceitual. Posicionamentos como o que assumiu o professor Bruno Lúcio de Carvalho Tolentino são, ainda, pouco compreendidos e pouco adotados por parte do corpo acadêmico brasileiro.

Investindo no argumento de que, durante as décadas 1960-1970-1980, a produção brasileira em Literatura Lírica esteve arrefecida, autores como Affonso Romano de Sant'Anna, Adélia Bezerra de Meneses e Anazildo Vasconcelos da Silva defendem que, em função daquele arrefecimento e do alto grau de realização estética apresentado por alguns compositores, as letras cancionais passaram a ocupar um posto "literário" prestigioso, tornando-se matéria de pesquisa para muitos estudiosos em Literatura. Curiosamente, à Música Popular Brasileira cumpriu agenciar um movimento de recuperação de audiência para a Literatura Lírica. Essa orientação aparece de maneira quase explícita nas palavras de Sant'Anna (1986, p.268):

Os *Secos e molhados* [grupo musical brasileiro dos anos 1970] fecham um ciclo no qual a letra saída da influência literária retorna à literatura recuperando os poetas literários apartados de um público mais numeroso [...] ainda que efêmera(?) [a produção cancional de compositores da MPB] sua glória se realiza concretamente, enquanto os poetas da série literária acham-se apartados e exilados de seu público.

e mais ainda, com Adélia Bezerra de Menezes (2003, p.55): “[...] a gente sabe que nos dias de hoje se lê pouca poesia, mas ela chega até as pessoas através da canção popular. Dessa maneira, a canção é veículo de poesia [...]”.

A contribuição dada por esses autores, e muitos outros que não citamos aqui, certamente cumpriu o papel de revelar à cultura nacional o alto padrão composicional de autores da Música Popular Brasileira. Como já dissemos, não é possível negar a importância devida ao esforço intelectual de pesquisadores que avaliaram, competentemente, a produção musical brasileira.

Mesmo sensíveis ao que de mais fértil a intelectualidade brasileira tem produzido sobre a canção popular, em trabalhos que, em geral, privilegiam a análise de aspectos verbais, buscaremos um prumo em certa medida distante. A partir da idéia de que, em sua realização, toda canção é apresentada na forma de palavra melodizada, formando, verbo e música, uma unidade estética, nossa intenção será a de explorar os textos verbal e musical, procurando estabelecer correspondências de sentido entre eles. Assim, o esforço que dedicaremos a nossas pesquisas visará, em linhas gerais, ao reconhecimento e à leitura daquelas correspondências. Cumpre dizer ainda que, ao assumirmos esse posicionamento, compreendemos que, em última instância, a canção é um objeto de natureza musical.

Inicialmente, trataremos do conteúdo verbal de *Todo o sentimento*, na tentativa de depreender desse conteúdo seu discurso, o que é dito em seu texto verbal. Para uma abordagem dos versos daquela canção, utilizaremos material teórico referente a análise de Literatura Lírica publicado em *Versos, sons, ritmos*, da

professora Norma Goldstein e em *O estudo analítico do poema*, de Antônio Cândido.

Quanto ao plano amoroso em que o eu-lirico declina sua paixão, ele deverá ser lido a partir do livro *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes.

Em seguida, analisar-se-á o conteúdo musical de *Todo o sentimento*. Utilizaremos, dentre outros, textos de Luiz Tatit, como *O cancionista: composição de canções no Brasil*, em que é tratado o material melódico em conjunção com o texto verbal, em um movimento relacional de formação do sentido da canção. Sobre aspectos harmônicos, será utilizado o livro *Harmonia e improvisação*, de Almir Chediak.

Nossa gravação de referência integra o disco *Francisco* (1987), sendo a segunda faixa do lado B do *long play*. Vale destacar que Cristóvão Bastos, co-autor da canção que iremos analisar, assina os arranjos de nove das dez faixas de *Francisco*, incluindo *Todo o sentimento*. Na gravação dessa música, Bastos atua ao piano, único instrumento musical que acompanha Chico Buarque.

No processo de construção das etapas deste trabalho, confrontaremos as leituras da canção *Todo o sentimento*, guardando, desde já, a expectativa de estabelecer elos de significação e coerência discursivas entre o que texto verbal e texto musical estão comunicando. Parte de nossa dissertação corresponderá, justamente, a uma redação para expor aqueles elos significativos, resultado de nossas interpretações analíticas.

2. DO TEXTO VERBAL E A MÚSICA

2.1. As canções do disco *Francisco*

Lançado em 1987, o LP *Francisco* apresenta dez canções¹, divididas e ordenadas da seguinte maneira: **Lado A:** 1. O velho Francisco, 2. As minhas meninas, 3. Uma menina, 4. Estação derradeira, 5. Bancarrota blues; **Lado B:** 6. Ludo real, 7. Todo o sentimento, 8. Lola, 9. Cadê você (Leila XIV) e 10. Cantando no toró.

Abrindo o disco, *O velho Francisco* replica o nome próprio que dá título ao LP ao mesmo tempo em que espelha o artista Chico Buarque por meio de seu primeiro nome de batismo. O texto verbal da canção, o mais extenso do disco, possui dez estrofes de cinco versos, totalizando cinqüenta versos que narram as desventuras de um suposto Francisco, personagem que conta, em primeira pessoa, os caprichos que a “vida” lhe confiou. Um curioso acontecimento que deflagrou o processo criativo da canção é revelado pelo pesquisador Humberto Werneck (2006, p.105):

“O velho Francisco” nasceu de um sonho [tido pelo próprio Chico Buarque] com uma preta velha que contava uma história num fundo de cozinha e pedia com a voz cava e arrastada: “Fecha a porta! Fecha a porta!”. A preta velha sumiu no processo, mas o clima do sonho marcou a canção.

A ascensão social e a prosperidade alcançadas pelo eu-lírico são desfeitas continuamente, no texto verbal, pela ação da “vida”, como indicam, dentre outros, os versos da segunda estrofe:

¹ Os textos verbais de todas as canções do LP *Francisco* estão disponíveis ao final desta dissertação (ver Anexo E).

O VELHO FRANCISCO

.....

Fui eu mesmo alforriado
Pela mão do Imperador
Tive terra, arado
Cavalo e brida
Vida veio e me levou

.....

(BUARQUE, 1987)

Nesse contexto, vida e destino parecem ter conceitos próximos, determinantes da sorte que todo homem deve colher no chão da existência. O sonho do compositor, de que nos fala Humberto Werneck, possibilitou que a personagem da canção fosse capaz de realizar grandes feitos, dos quais, na última estrofe verbal, já não há a certeza de terem, de fato, acontecido:

O VELHO FRANCISCO

.....

Acho que fui deputado
Acho que tudo acabou
Quase que
Já não me lembro de nada
Vida veio e me levou

.....

(BUARQUE, 1987)

A (re)construção mnemônica de um passado distante dá ao narrador-personagem certo resguardo, para que a história seja contada conforme sua conveniência, abstendo-se do compromisso com uma realidade, digamos, factual. Decorre daí “o clima do sonho” presente na canção, de que fala Humberto Werneck, pondo em suspeição as proezas vividas pelo eu-lírico.

Os versos que encerram o texto verbal de *O velho Francisco*, “Já não me lembro de nada / Vida veio e me levou”, parecem apontar, com mais decisão, para uma leitura da velhice como circunstância de finitude. Não haver lembrança de si pode sugerir, em última instância, a ausência peremptória a

que nos força a morte, na medida em que, ao morrermos, não mais atuamos, estando impossibilitados de realizações que leguem lembranças de nós aos outros. Tomando como plausível essa leitura, podemos ampliar nossa interpretação do verso “Vida veio e me levou”. Esse, ao ser repetido ao longo de sete das dez estrofes verbais, promove o seqüestro de toda sorte de prosperidade e bem-aventurança conquistadas pelo eu-lírico. No caso da última estrofe verbal, ao localizarmos nela os versos “Já não me lembro de nada / Vida veio e me levou”, vemos que, associados, eles parecem apontar para a possibilidade iminente da morte e, nesse caso, o narrador-personagem torna-se o próprio anunciador e objeto de seu seqüestro, vertido em complemento da forma verbal “levou”². À recorrência do verso “Vida veio e me levou” corresponde um motivo rítmico que define boa parte do texto musical de *O velho Francisco*, atuando como um tipo de espelho por meio do qual é possível assistir à arbitragem caprichosa da “vida”, que tudo leva, implacavelmente.

Ex.1 – Motivo rítmico recorrente em *O velho Francisco*, conforme transcrição do *Songbook Chico Buarque – Vol. 1*.

Vi - da vei - o_e me le - vou

Ainda um dado quanto à canção que estamos comentando. Pontuamos anteriormente o uso do nome Francisco e suas correspondências com o título do LP e com o nome do compositor. Por se tratar da canção que abre o disco – o primeiro de Chico Buarque a ser lançado pela gravadora BMG –, percebemos

² Citamos, com relação à possibilidade de uma narração póstuma de sua vida, certa correspondência do Francisco buarqueano com a personagem de nossa tradição literária Brás Cubas, o defunto autor de Machado de Assis.

nela, de maneira emblemática, um modo particular de o artista apresentar seu trabalho. Francisco, a personagem, insere-se em um rol de figuras que têm a preferência de Chico Buarque, conforme atesta a seguinte observação:

[...] na galeria das suas personagens sobressai o marginal como protagonista, pondo a nu, desta maneira, a negatividade da sociedade. Suas composições tornam-se, por força dessa escolha, a oportunidade para um exercício de crítica social exercida, no mais das vezes, através das ricas modulações de que se reveste sua ironia [...] Desde o *Pedro Pedreiro* do seu primeiro disco (1965), passando por *Pivete* (1978) e *O velho Francisco* (1987) [...] (MENESES, 2000, p.41)

de modo que é possível reconhecer naquela personagem um traço criativo característico de parte da produção buarqueana.

O velho Francisco foi composta com divisão de compasso em três por quatro e apresenta vários deslocamentos de acento rítmico, muito sugestivos para uma canção que trata de êxitos e malogros. Os deslocamentos parecem metaforizar a própria condição do sujeito, retratado segundo a instabilidade de sua sorte. Já em *As minhas meninas*, a segunda faixa do LP *Francisco*, encontramos uma valsa no tom de Lá menor. A respeito dessa canção, temos o seguinte comentário do autor:

“Eu tinha pronta a valsa *As Minhas Meninas*, feita para uma peça juvenil, *As Quatro Meninas*, a pedido de Silvia, minha filha mais velha”, conta [Chico Buarque]. “É curioso, a canção era, inicialmente, binária, mas acabou, depois de experiências no estúdio, ficando em tempo de valsa” (www.chicobuarque.com.br. Acessado em 20/01/2008).

Da gravação de *As minhas meninas*, destacamos a participação de uma pequena formação de cordas, apresentando violinos, violas e violoncelos, com arranjos e regência de Cristóvão Bastos. O texto verbal da canção, escrito em primeira pessoa, apresenta um eu-lírico que fala sobre as suas “meninas”. Não

fica claro que tipo de relação é estabelecido entre as personagens. Por outro lado, pode ser ingênuo atribuir a elas uma relação correspondente à que há no testemunho do compositor que citamos acima, ou seja, não há dados suficientes na canção que permitam afirmar tratar-se de pai e filhas, ainda que, caso queiramos, essa leitura pareça plausível. De qualquer modo, acreditamos em que não erraremos ao dizer que o eu-lírico reivindica para si certo privilégio com relação ao cuidado e à atenção dispensados às “meninas”, imputando a si mesmo direito a certa exclusividade. O caráter afetivo que envolve as personagens, segundo o narrador, pode ser declaradamente reconhecido em trechos como o dos versos finais do texto verbal: “As minhas meninas / Do meu coração”. Ao contrário de *O velho Francisco*, também composta em três por quatro, em *As minhas meninas* os acentos rítmicos são mais regulares, desviando do uso de deslocamentos de acento percebidos na faixa que abre o disco. No texto musical, as “meninas” são marcadas pelo uso de notas específicas, como Mi e Fá, em encadeamentos harmônicos que tendem para acordes de tônica (I grau), conforme percebemos no fragmento abaixo.

Ex.2 – Compassos iniciais da canção *As minhas meninas*, conforme transcrição do *Songbook Chico Buarque – Vol. 2*.

The musical notation shows the first five measures of the song. The melody is written on a treble clef staff in 3/4 time. The notes are: Measure 1: whole rest; Measure 2: Bb4 quarter, A4 quarter; Measure 3: G4 quarter, F4 quarter; Measure 4: E4 quarter, D4 quarter; Measure 5: C4 quarter, B3 quarter. The lyrics are: O - lha_as mi - nhas me - ni - nas As mi - nhas me - ni - nas Pra_on. The chords are: E m7(b5), A 7(b13), D m7, E 7/G#, and Am(11).

De acordo com o texto verbal da canção, alheias ao interesse do eu-lírico, as “meninas” passam “E embaraçam as linhas / Da minha mão”. O desconforto vivido pelo narrador pode ser singularmente flagrado no seguinte trecho:

AS MINHAS MENINAS

.....
 As minhas meninas
 Pra onde é que elas vão
 Se já saem sozinhas
 As notas da minha canção

(BUARQUE, 1987)

No excerto acima, o verso “Se já saem sozinhas” é ambíguo, já que “sozinhas” podem ser as “meninas” ou as notas musicais. Ao verificarmos como esse verso é articulado melódica e harmonicamente, percebemos certa mudança do discurso musical, havendo modulação – mudança circunstancial de tom –, alterando, por conseqüência, o contexto escalar anterior com o uso de notas musicais não articuladas até o momento, como se evidenciasse a diferença entre o interesse do eu-lírico e o comportamento arredo das meninas-notas da canção. Vejamos, a seguir, o trecho a que nos referimos.

Ex.3 – Modulação em trecho da canção *As minhas meninas*, conforme transcrição do *Songbook Chico Buarque – Vol. 2*.

9 E6/G# Dm6/F B7M/F#

Se já sa - em so - zi - nhas As
 Na can - ção cris - ta - li - na Da

12 G#m7 Bm7 E7(9)

no - tas da mi - nha can - ção
 mi - na da_i - ma - gi - na - ção

Em *As minhas meninas*, pouco resta ao narrador além de aceitar o modo como seu convívio com as “meninas” pode ser concebido, a saber, com certo afastamento por parte delas, o que aparenta desagradá-lo. Avançando uma faixa no lado A do LP *Francisco*, temos *Uma menina*. A leve semelhança entre os títulos das duas canções não aproxima as cenas descritas. Artigo definido e pronome possessivo expressam o nível de intimidade entre as personagens de

As *minhas meninas*, de acordo com o relato do eu-lírico. Em *Uma menina*, é usado o artigo indefinido, esboçando certo distanciamento entre o narrador e a “menina”. Se procedêssemos a uma sinopse dessa canção, citaríamos os versos que encerram as duas estrofes do texto verbal: “Uma menina igual a mil / Do morro do Tuiuti”, sublinhando o grau de impessoalidade contido na prosaica hipérbole do primeiro verso. Abaixo, o contexto musical em que esses versos são articulados.

Ex.4 – Trecho da canção *Uma menina*, conforme transcrição do *Songbook Chico Buarque – Vol. 2*.

31 Dm7 $\overbrace{\quad\quad\quad}^3$ B \flat 7(9)/F B \flat 7(9)

U- ma me - ni - na i - gual a mil
U- ma me - ni - na do Bra - sil

35 A 7(b13) Gm6/B \flat A 7(b13)/C \sharp Dm

Do mor - ro do Tui - u - ti
Que não es - tá nem a - i

Do anonimato da “menina”, rosto indiferenciado em meio a uma contabilidade de milhar, participa uma geografia desordenada da periferia carioca. O Morro do Tuiuti é uma favela da cidade do Rio de Janeiro, localizada no bairro São Cristóvão, zona norte, que, em momentos passados, abrigou personalidades da corte portuguesa, como D. João VI e seus descendentes D. Pedro I e D. Pedro II. Esse último nasceu e cresceu no bairro, que oficialmente tem o nome de Bairro Imperial de São Cristóvão. Ao longo do século XX, um forte desenvolvimento da atividade fabril na região fomentou um processo de ocupação mal planejado. Pessoas em busca de emprego e sustento aglomeraram-se nos arredores das fábricas, resultando na formação de favelas.

Diante de um cenário desprivilegiado da cidade, o eu-lírico sugere desconforto em cantar, ao mesmo tempo em que aponta para a impossibilidade de romper com essa ação: “Ah, se eu pudesse não cantar / Esta absurda melodia”. Vejamos de que modo é armado, aqui, um tabuleiro de movimentações múltiplas e complexas do espaço citadino. Por um lado, ao tratar de temas e personagens marginalizados, Chico Buarque mantém uma escolha, já conhecida, pela caracterização de tipos que funcionam como ajuste de hábil crítica social. Sobre o caráter desses tipos na obra do compositor, sublinha a estudiosa Marlene Teixeira que muitas canções tratam “[...] dos desvalidos, dos desatinados, das meretrizes, das crianças que só *comem luz*, das mães desnaturadas, da gente *do mangue e do cais do porto*” (TEIXEIRA, 2006, p.117), ou, para sermos breves, daqueles: “[...] que sofrem as injustiças: as populações dos guetos” (MENESES, 2006, p.98). Entretanto, ainda que os traços de negatividade e de marginalidade possam definir um perfil para a jovem anônima de *Uma menina*, como se ela fosse metonímia da própria geografia discriminada que habita, há, na constituição desse espaço geográfico, um outro aspecto singular: o Morro do Tuiuti tem, em seu histórico, uma considerável tradição carnavalesca. Lá, surgiram as escolas de samba Unidos do Tuiuti e Paraíso das Baianas. Recentemente, no ano de 2008, com enredo que rendeu homenagens ao centenário de nascimento do sambista Cartola, outra escola fundada naquela favela, a Paraíso do Tuiuti, realizou a façanha de conquistar a segunda colocação e o direito de ascender ao Grupo de Acesso A, categoria prestigiosa do carnaval carioca. Quanto a uma apropriação positiva do samba, e da música em geral, ela está presente na obra cancional de Chico Buarque desde o início de sua carreira:

Com raras exceções, as canções de seus [de Chico Buarque] três primeiros LPs falam sobre cantores, canto, dança ou carnaval. As

várias expressões do fazer musical carregam significados literais e figurados. A busca da felicidade, a realização individual e coletiva, a fraternidade e a capacidade de transformação pessoal e social são poeticamente representadas e realizadas em muitas composições (PERRONE, 1988, p.40)

São exemplos do que afirma Charles Perrone canções como *Olê Olá* (1966), *Tem mais samba* (1966), *A banda* (1966), *Noite dos mascarados* (1967) e *Ela destinou* (1968).

Parece-nos plausível propor que, ao tematizar a própria música, a canção é vinculada a uma forma de exercício político reparador de desigualdades e infelicidades, no caso do cancionista buarqueano, gesto que é desdobrado, em alguns casos, na reavaliação dos modos de participação social das chamadas periferias, a partir de visadas que tendem a valorizar suas manifestações culturais. Acreditamos em que pode haver, aqui, uma chave de leitura para a necessidade da “melodia” em *Uma menina*. Somente porque não declina da atitude (política) de cantar, o eu-lírico dessa canção pode acusar possíveis distorções e incoerências do arranjo social em que está incluído, ao mesmo tempo em que ressignifica valores relacionados com “as populações dos guetos”, como escreveu Adélia Bezerra de Meneses. Referimo-nos, no caso específico de *Uma menina*, à tradição carnavalesca do Morro do Tuiuti. Esse dado ganha mais amplitude se recorremos, novamente, a informações históricas do bairro São Cristóvão. Além do Morro do Tuiuti, outras favelas foram formadas ao redor das fábricas que vingaram no bairro. O Maior destaque é para o Morro da Mangueira, cuja atuação no carnaval carioca é reconhecida por meio da escola de samba Estação Primeira de Mangueira. Desse modo, podemos estabelecer elos de sentido que configuram uma geografia da periferia carioca a partir de um tema muito presente na obra de Chico Buarque, o samba. A essa altura, e de uma maneira nada casual,

chegamos à faixa musical subsequente a *Uma menina: Estação derradeira*. Um dos elos a unir essas duas canções é flagrado em uma audição do disco. Além de uma banda de base formada por Cristóvão Bastos (piano, teclados), Luiz Cláudio Ramos (violão, guitarra), Zeca Assumpção (contrabaixos acústico e elétrico) e Wilson das Neves (bateria e percussão), várias faixas de *Francisco* contam com participação de instrumentistas convidados. Em *Uma menina*, ouvimos um surdo ao fundo, tocado por Cabelinho, conforme informação do encarte do LP. Na passagem da terceira para a quarta faixa, em que ocorre um *fade out*³, o volume de som do surdo é mantido e percorre os instantes que encerram *Uma menina* e iniciam *Estação derradeira*, sem alteração do pulso. Essa passagem é preenchida de significados, se consideramos as relações socioculturais entrevistadas no discurso cancional, conforme tentamos minimamente expor em nossa argumentação. A identificação do surdo como instrumento percussivo característico do samba pranteia como um lamento negro de blues as vozes de muitos guetos, de muitas diferenças e desigualdades presentes no contexto social brasileiro. Quanto ao blues, voltaremos a ele. Seguimos o desenvolvimento do disco, sendo apresentados a algumas daquelas desigualdades. O cenário carioca é mantido em *Estação derradeira*, composição que presta reverência à escola de samba Estação Primeira de Mangueira. Rendidos entre valores de um passado tradicional, responsável por fazer surgir compositores de samba importantes, e a “munição pesada” dos que, atualmente, fazem das favelas casa, campo de guerra e ponto de tráfico de drogas, há um eu-lírico e uma encruzilhada. Vejamos, a seguir, as duas primeiras estrofes verbais da canção.

ESTAÇÃO DERRADEIRA

Rio de ladeiras
Civilização encruzilhada
Cada ribanceira é uma nação

À sua maneira
Com ladrão
Lavadeiras, honra, tradição
Fronteiras, munição pesada
.....

(BUARQUE, 1987)

Assim como em *Uma menina*, aqui vemos a mesma estratégia discursiva de um eu-lírico que, embora declare um certo descompasso na cidade, não demove seu olhar do que, naquele mesmo espaço, enaltece um dado grupo social, a sua cultura. “Embora dramática, a imagem da cidade cindida ao meio contempla um momento de afirmação da dignidade da cultura e das tradições populares [...]” (SILVA, F. B., 2004, p.127), diz Fernando de Barros e Silva, referindo-se a *Estação derradeira*. O cenário apocalíptico de um “São Sebastião crivado”, espelhando a cidade e a Arquidiocese de São Sebastião do Rio de Janeiro, é imagem turva da qual nem os santos escapam. O foco do eu-lírico, por outro lado, revela aos olhos, e ouvidos, o que interessa: “Quero ver a Mangueira / Derradeira estação / Quero ouvir sua batucada, ai, ai”, apaziguando dores ou ao menos forjando meios para suportá-las.

O texto musical de *Estação derradeira* apresenta muitos deslocamentos de acento rítmico na articulação de boa parte dos versos. Destacamos que a canção, no tom de Sol maior, tem divisão de compasso em dois por quatro. Em geral, a melodia é desenvolvida a partir do uso de apenas três intervalos: tônica, segunda maior e terça maior. Nas terceira e sétima estrofes do texto verbal, cujos versos são coincidentes, a grade melódica apresenta uma sensível mudança, havendo um salto de sexta maior ascendente na articulação

³ Abaixamento do volume de som até zerar a emissão sonora.

da última sílaba verbal da palavra “Nublai”, em destaque no seguinte trecho: “São Sebastião crivado / Nu**blai** minha visão”. Na seqüência, a música caminha para o refrão, compreendido pelas quarta e oitava estrofes, em que a grade melódica mantém, inicialmente, certa elevação, fazendo ressoar o nome da escola de samba, “Mangueira”, em divisões de tempo com acentos mais regulares, em função de um número maior de semicolcheias. Curiosamente, ao final do refrão, são articulados motivos rítmicos com mais deslocamentos de acento rítmico, freqüentes no início da canção. Por meio desses motivos, ouvimos a “batucada” da escola de samba declarada no texto verbal. Abaixo, segue todo o trecho correspondente ao refrão.

Ex.5 – Refrão da canção *Estação derradeira*, conforme transcrição do *Songbook Chico Buarque – Vol. 2*.

25 F 6/A E 7/G# Am7 D/C

Que-ro ver a Man - guci - ra Der - ra - dei - ra_es - ta - ção
 Que-ro ver a Man - guei - ra Der - ra - dei - ra_es - ta - ção

29 Em 3 C#m7(b5) Em

Que - ro_ou-vir su - a ba - tu - ca - da_ai, ai
 Que - ro_ou-vir su - a ba - tu - ca-

Finalizando esses breves comentários a respeito de *Estação derradeira*, vale citar que a homenagem prestada por Chico Buarque à Estação Primeira de Mangueira foi retribuída em 1998, ano em que o compositor foi tema de sambanredo da escola, intitulado Chico Buarque da Mangueira. Nesse ano, a Estação Primeira de Mangueira foi eleita campeã do carnaval carioca.

Bancarrota Blues é a canção que encerra o lado A do LP *Francisco*. Se atentarmos para os temas desenvolvidos nas faixas desse primeiro lado do disco, à exceção de *As minhas meninas*, vamos perceber que todos apontam

para uma reflexão crítica, corrosiva e irônica de traços sociais do Brasil. Talvez o ponto máximo desse procedimento discursivo esteja localizado, justamente, em *Bancarrota Blues*. Composta em parceria⁴ com Edu Lobo para o musical *O Corsário do rei*, do dramaturgo Augusto Boal, a canção foi também incluída em *Francisco*.

Há pouco saído da ditadura militar, o Brasil passava, na década de 1980, por um processo chamado por Fernando de Barros e Silva de “euforia e frustração” (SILVA, F. B., 2004, p.92). Eventos como a campanha nacional pelo voto direto, empresa que Chico Buarque e boa parte da intelectualidade brasileira apoiaram, e a saída dos militares dos postos de comando do governo sinalizavam um tempo de mudanças significativas. Por outro lado, a frustração brasileira a que se remete Fernando de Barros e Silva tem relação com o esvaziamento das frentes coletivas de luta por melhorias no país, como indica o teórico Roberto Schwarz (apud SILVA, F. B., 2004, p.95):

[...] o que é, o que significa uma cultura nacional que já não articule nenhum projeto coletivo de vida material, e que tenha passado a flutuar publicitariamente no mercado por sua vez, agora como casca vistosa, como um estilo de vida simpático a consumir entre outros?

O provocativo questionamento de Schwarz revela uma situação embaraçosa, como se o fim da passagem por um duro período de censura e opressão contabilizasse, surpreendentemente, uma situação de orfandade, um estado lacunar de busca por um “[...] país perdido (ou inviabilizado) e sua memória viva” (SILVA, F. B., 2004, p.126). É nesse contexto que propomos uma audição de *Bancarrota blues*. Abaixo, um comentário sobre a música.

⁴ Todas as outras composições do lado A de *Francisco* são de autoria exclusiva de Chico Buarque.

Aqui o país insolvente – àquela altura literalmente de quatro diante da dívida externa (e algo mudou?) – surge na imagem de uma imensa fazenda colonial, um éden tropical cujas maravilhas são cantadas pelo proprietário falido. O que ele anuncia e põe à venda, porém, não são apenas as riquezas naturais do lugar, mas um estilo de vida desfrutável [...]

É portanto toda uma civilização que se apresenta e se oferece aos curiosos [...] (SILVA, F. B., 2004, p.94)

A ironia do discurso cancional aproxima dois momentos históricos distintos, o passado colonial e o Brasil contemporâneo, em um jogo persuasivo que, para obter êxito, apresenta os atrativos: a flora gustativa (“jerimum”, “mamão”), as belezas e riquezas naturais (“água fresca”, “céu”, “mar”, “diamantes”, “ouro”), os privilégios do poder senhorial (“negros quimbundos”, “açoites”, “doces lundus”). O texto verbal da canção é composto de seis estrofes. Ao final das primeiras cinco estrofes, após a exposição do bom negócio a ser feito, o eu-lírico diz a uma hipotética segunda pessoa: “Eu posso vender”, e arremata: “Quanto você dá?”, “Quanto quer pagar?”, “Quanto vai pagar?”, “Quando vai pagar?”, “Que é que você diz?”. Um mesmo trecho musical corresponde à articulação de quase todas as perguntas feitas, conforme indica o fragmento a seguir.

Ex.6 – Trecho da canção *Bancarrota blues*, conforme transcrição do *Songbook Chico Buarque – Vol. 2*.

14 E 6/B A#m7(b5) 1. E 7M(9) A#m7(b5)

Quan - to vo - cê dá? _____
 Quan - to quer pa -
 Quan - do vai pa - gar? _____
 Que_é que vo - cê

A insistência do proprietário negociante pontua o grau de comicidade que a canção vai ganhando ao longo da gravação. Quanto ao texto musical, escreve Fernando de Barros e Silva que

O ritmo da canção também é por assim dizer 'importado'. Um *blues* arranjado em tom de *jazz* de cabaré. O efeito cômico do conjunto é grande – a época é colonial e a música é estrangeira, mas a história é atual e muito nossa” (SILVA, F. B., 2004, p.95).

Para salientar a feição jazzística, participa da gravação o trompetista Nilton Rodrigues. Ao utilizar uma surdina para compor o timbre de seu instrumento, o músico realiza certas ondulações sonoras, como um *vibrato*, que sublinha ainda mais o tom irônico da canção, que, ao final, facilitando a negociação, já não pergunta por valores, apenas sugere: “Deixe algum sinal”.

Assim como o lado A de *Francisco* investe em uma característica marcante da obra cancional de Chico Buarque, a saber, a crítica social, o lado B do disco também pode ser visto segundo uma abordagem freqüente na obra do compositor, a lírica amorosa. Destacamos, ainda, que o lado B do disco é o que mais apresenta composições feitas em parceria, conforme verificaremos.

Ludo real abre o segundo lado do LP *Francisco*. A canção foi feita em parceria com Vinicius Cantuária, que participa da gravação, cantando e tocando guitarra e congas. O texto verbal, o de menor extensão em todo o disco, é composto de duas estrofes, com um total de 11 versos. A partir desse dado, constatamos que as canções que enunciam certa crítica à vida social têm, geralmente, textos verbais mais extensos, com destaque para *O velho Francisco*, *Bancarrota blues* e *Cantando no toró*, da qual ainda falaremos. As canções que exploram o tema amoroso, ao contrário, têm menor quantidade de versos, como se a realização composicional evidenciasse, na estrutura da forma, o grau de intimidade e velamento dos discursos que somente amantes podem compreender, como declara o enamorado de Roland Barthes:

[...] todo mundo me ouve (o amor vem dos livros, seu dialeto é corrente), mas só me escutam (recebem “profeticamente”) os sujeitos que têm *exatamente* e *presentemente* a mesma linguagem que eu (BARTHES, 1985, p.183, grifos do autor).

Barthes espelha seu comentário à luz do texto platônico *O banquete*. Nesse texto, a personagem Alcibíades, ao expor publicamente seus sentimentos por Sócrates, profere as seguintes palavras:

[...] meu caso é igual ao do indivíduo mordido de cobra: recusa-se, é o que dizem, a contar o que sentiu, a menos que fale com quem também já foi mordido, porque somente estes estão em condições de avaliar e de desculpar as loucuras por ele feitas ou relatadas sob a influência da dor (PLATÃO, 2001, p.85).

Em vez de mostrar, algumas canções que versam sobre o tema amoroso mais insinuem e sugerem, em um jogo sedutor que, no caso de *Ludo real*, é declarado no próprio título. A justaposição de significados contrários, que também parece sugerida no título, caracteriza sensivelmente a canção. Entre a fantasia e a realidade, entrelugar utópico, possível na forma de um intervalo existencial, desafia o amante seu destino, como se sofresse uma abdução, por força do sentimento. Aproximação e afastamento do outro, objeto amado, definem a inconstância do percurso sentimental trilhado pelo apaixonado. Vejamos essas relações na primeira estrofe verbal da canção.

LUDO REAL

Que nobreza você tem
 Que seus lábios são reais
 Que seus olhos vão além
 Que uma noite faz o bem
 E nunca mais

.....

(BUARQUE, 1987)

Embora se reconheça encantado, o eu-lírico de *Ludo real* parece ter os sentidos obnubilados, justamente por força de sua condição afetiva. Entre os

dados “reais” e o que está “além”, fica apenas a lembrança do encontro amoroso, acontecido na brevidade de uma noite, “E nunca mais”.

Devemos perceber que, na primeira estrofe verbal, o tempo mínimo do encontro pareceu sustentar certa proximidade com o sujeito amado. Uma das marcas dessa aproximação pode ser lida na regularidade métrica dos primeiros quatro versos, todos com sete sílabas poéticas. O desequilíbrio métrico vem justamente com o afastamento, selado com o último verso da estrofe: “E nunca mais”, com quatro sílabas poéticas. Na estrofe seguinte, resta apenas o relato do eu-lírico, descrevendo sua incompreensão de um outro não mais disponível, em versos que apresentam quatro, cinco e sete sílabas poéticas.

A segunda estrofe verbal da canção comporá, face à anterior, um contraponto discursivo. Com relação aos versos da estrofe, é mantido o perfil de um outro que, mesmo amado, não se deixa compreender, escapando da atrapalhão voluntária a que se submete um amante:

LUDO REAL

.....

Que salta de sonho em sonho
E não quebra telha
Que passa através do amor
E não se atrapalha
Que cruza o rio
E não se molha

(BUARQUE, 1987)

O texto musical correspondente aos versos da segunda estrofe de *Ludo real* também é afetado pelos afastamento e incompreensão amorosos. Vejamos. Inicialmente, as colcheias são a duração musical mais explorada na melodia, que tem divisão de compasso em dois por quatro, criando uma atmosfera intimista, com a qual contribuem bastante os registros de teclados de Cristóvão

Bastos. Em geral, o contrabaixo deixa soar os intervalos de tônica dos acordes, enquanto a bateria utiliza o aro da caixa na marcação do pulso. Na articulação da estrofe verbal seguinte, as semicolcheias passam a ser a figura de tempo mais presente na melodia, fazendo passar rapidamente o outro, de salto em salto, como quem “[...] cruza o rio / E não se molha”. Sem que haja alteração do pulso, ocorre um incremento rítmico a partir de uma atuação mais intensa dos instrumentos percussivos. A bateria passa a utilizar a pele da caixa, em vez do aro, e há destaque para a participação de um bongô, tocado por Chico Batera, responsável também pelas maracas e timbales da gravação. O contrabaixo, por sua vez, diminui a duração dos intervalos de tônica, ao mesmo tempo em que executa alguns deslocamentos de acento rítmico nos compassos, juntamente com o bumbo da bateria. Em sua interpretação, Chico Buarque repete a música uma vez, integralmente. No final da canção, há um trecho do texto verbal que não consta no encarte do LP *Francisco*. O trecho é encontrado no *Songbook Chico Buarque – vol. 3*, assim como a transcrição musical correspondente. Não sabemos se existe tradução em algum outro idioma ou se as sílabas verbais apresentadas são apenas onomatopéias. Um coro de vozes participa desse momento da gravação, tornando-o mais intenso. Abaixo, em destaque, o trecho referido.

Ex.7 – Trecho final da canção *Ludo real*, conforme transcrição do *Songbook Chico Buarque – Vol. 3*.

23

F C(add9) D7/A G F C(add9) D7/F# G

iê iê, i - an - dai - a A - lu - ai - ê a - lu - a i - an - dai - a

Com o gesto predominantemente descritivo da segunda estrofe de *Ludo real*, o eu-lírico parece resolver, ou velar, o próprio sentimento. Ao dirigir seu olhar

para o comportamento do outro, ele evita expor a si mesmo, amparado por uma execução musical que, como tentamos demonstrar, torna-se cada vez mais ágil, como se a rapidez com que o ser amado se distancia pudesse levar consigo a lembrança afetiva e o encanto, deixando, em vez de sofrimento, apenas uma certa euforia, sugerida pelo modo como atuam os instrumentos e o coro de vozes. Não podemos esquecer, entretanto, que estamos diante de uma cena que conjuga fantasia e realidade, fragilizando os limites que separam essas instâncias, ou ainda, propondo intercâmbios que, na possível dimensão de um jogo “real”, desconhecem aqueles limites: condição de todo apaixonado. Permanecendo ou não a melancolia em *Ludo real*, parece-nos plausível supor que o desfecho cancional seja uma tentativa de superação e alento.

A segunda faixa do lado B de *Francisco* traz *Todo o sentimento*, de que, evidentemente, trataremos com mais detalhes em momento posterior deste trabalho. Damos prosseguimento aos breves comentários a respeito do repertório do disco, apresentando a composição *Lola*. Novamente, encontramos o desenvolvimento do tema amoroso. Nomeados estão a música e o outro, razão do encantamento afetivo declarado pelo eu-lírico. Lola, a personagem amada, é definida a partir do efeito transformador que promove, possibilitando a escritura de outros textos, novas narrativas: “Arrancando páginas dentro de mim”, “Me apagando filmes geniais / rebobinando o século”. Bem distante está uma outra forma de narrar o amor, como em *Retrato em branco e preto*, composta em parceria com Tom Jobim e gravada por Chico Buarque em 1968. Nessa canção, a novidade da página em branco a ser preenchida pelos amantes é pressentida como imagem monocromática de um passado “A maltratar meu coração”. Por isso, o que há de vir são “Novos dias tristes [...]”, inapelavelmente. Em *Lola*, não encontramos a amargura e o

desconsolo fatal de *Retrato em branco e preto* frente ao novo. Permitir-se ao desconhecido é uma necessidade afirmada, como se todo apaixonado estivesse potencializado para construir, sempre de modo original. Amar é desconhecer, parece postular o eu-lírico de *Lola*, enquanto ouve novas melodias:

LOLA

.....

Sabia
 Que você ia trazer seus instrumentos
 E invadir minha cabeça
 Onde um dia tocava uma orquestra
 Pra companhia dançar

.....

(BUARQUE, 1987)

Parecem-nos caras as relações de sentido possíveis entre sentimento amoroso, sujeito apaixonado e fascínio pelo novo. A idéia de um estado original, pleno de encanto, é uma imagem necessária, emoldurada na parede mnemônica do discurso amoroso, figurando como instante inaugural da paixão, do qual enamorado algum quer se afastar. Ao tratar de *Todo o sentimento*, adiante, tentaremos desenvolver esse argumento, que, aqui, fica apenas sinalizado.

As quatro estrofes de *Lola* iniciam com o mesmo verso, “Sabia”. À exceção da terceira estrofe, todas as outras têm esse verso articulado em intervalos melódicos que pouco variam. A harmonia correspondente a esses trechos apresenta os mesmos acordes, Bbm6, F6/A e Bb6. Em tempo, vale dizer que a canção está no tom de Fá maior. Um ponto interessante do contexto harmônico é a linha ascendente desenvolvida pelo contrabaixo, em um gesto crescente que, aos poucos, espelha uma elevação do contorno melódico, com destaque

para o refrão, cuja estrofe verbal, já citada em parágrafo anterior, fala dos instrumentos trazidos pelo outro e do modo como substituem o cenário musical anterior, representado pela orquestra. O trecho correspondente ao refrão, compreendido pelos c.16-31, conforme transcrição musical disponível em *Songbook Chico Buarque – vol. 2*, mostra, além da elevação melódica que indicamos, certa variação de acordes, se comparados com a harmonia dos outros pontos da canção. Temos, assim, dois dados. Primeiramente, há um movimento melódico crescente, percebido na condução do contrabaixo e no contorno melódico, culminando com o refrão. Essa elevação da melodia pode contribuir com o grau de emotividade do discurso cancional, conforme tentaremos mostrar adiante, ao trabalharmos com o referencial teórico do pesquisador Luiz Tatit. Especificamente com relação ao refrão, ao mesmo tempo em que há a continuidade de uma ascendência melódica iniciada anteriormente, vemos mudar o contexto harmônico desse trecho, com o uso de acordes que não aparecem em outros momentos da música. O contrabaixo não mais desenvolve seu acompanhamento de maneira ascendente, de modo que o ambiente criado apresenta uma outra cena musical, legitimando a transformação empreendida pelo outro, conforme indica a terceira estrofe verbal. O efeito da mudança amorosa pode ser visto como um resgate, ou resguardo, do apaixonado, conduzindo-o até um “ali” sempre exclusivo, solo sentimental inédito, demandando a vivência de novos saberes. Por isso, o eu-lírico afirma: “[...] já não me valeria nada / Tudo o que eu sabia / Um dia”.

A próxima faixa de *Francisco* traz mais uma parceria de Chico Buarque, desta vez com João Donato. Se, no lado A do disco, havia o anonimato das “meninas” no título de duas canções, o lado B apresenta, curiosamente, duas identidades femininas nomeando composições, em faixas subseqüentes. Após

Lola, a penúltima canção do disco é *Cadê você (Leila XIV)*. Juntamente com as três anteriores, essa música estabelece o perfil temático do lado B do disco, que aborda, predominantemente, as relações amorosas. Além do piano, seu instrumento principal, João Donato participa da gravação tocando teclado e triângulo. Ainda sobre o desenvolvimento temático das canções, parece-nos possível propor uma relação mais próxima entre *Cadê você (Leila XIV)* e *Ludo real*. Essa última, como tentamos expor anteriormente, narra uma situação de disjunção amorosa. Ainda que o eu-lírico afirme seu encantamento afetivo por um outro que não está mais disponível, algo em *Ludo real* aponta para um desfecho positivo, como se o sofrimento causado pela separação encontrasse assento no passado ou sua presença fosse suportável, e até necessária, se considerarmos a hipótese de que a dor sentimental passaria a ser, circunstancialmente, o sentido possível para o que foi vivido, uma chave de leitura e uma insígnia do pretérito amoroso. Nesse contexto, a composição de Chico Buarque e João Donato sugere um salto na cronologia afetiva. Em *Cadê você (Leila XIV)*, após configurada a disjunção com o outro e estabelecida a distância, resta a um eu-lírico saudoso apenas uma lembrança vaga: “A gente quase não se vê / Me deu vontade de lembrar”. A possibilidade de reaproximação, descrita na segunda estrofe verbal, parece desbotada e improvável. Na estrofe seguinte, essa improbabilidade flexiona o tempo do verbo “ser”, Futuro do Pretérito, ação de um tempo que não acontecerá. Vejamos, abaixo, as duas estrofes mencionadas.

CADÊ VOCÊ (LEILA XIV)

.....

- (5) Me leve um pouco com você
 Eu gosto de qualquer lugar
 A gente pode se entender
 E não saber o que falar

Seria um acontecimento

(10) Mas lógico que você some

No dia em que o seu pensamento
Me chamou

.....

(BUARQUE, 1987)

A possibilidade de que a cena narrada aconteça apenas no fluxo de consciência do eu-lírico, de acordo com os versos 11 e 12, parece evidenciar o gesto anacrônico do desejo amoroso. Fora do espaço mental, nada corresponde ao interesse do discurso exposto, como indicam, de modo prosaico, os versos 13 e 14: “Eu chamo o seu apartamento / Não mora ninguém com esse nome”. A última estrofe verbal da canção recompõe, quase literalmente, os versos da primeira estrofe:

CADÊ VOCÊ (LEILA XIV)

.....

A gente quase não se vê
Eu só queria me lembrar
Me dê notícia de você
Me deu vontade de voltar

(BUARQUE, 1987)

Após conhecido o motivo que leva o eu-lírico a entoar o seu canto, a saber, o interesse pela lembrança de uma situação já vivida, o pedido por informações sobre o outro parece pouco possível de ser satisfeito, dada a distância entre as personagens. Novamente, o contexto verbal da música sugere a nós um estado de introspecção do eu-lírico, de maneira que as palavras que formula talvez nunca encontrem a audição da pessoa procurada, nem seja isso relevante. Colocando de outro modo, embora declare a intenção de restabelecer vínculo com quem já não está, paralelamente à possibilidade mínima de cumprir seu objetivo, dizê-lo é o que importa ao eu-lírico, na medida

em que, nesse caso, afirmar o reencontro é, fundamentalmente, reconstituí-lo como momento recordado.

Cadê você (Leila XIV) está no tom de Dó maior, com divisão de compasso em quatro por quatro. A harmonia da canção é construída a partir de encadeamentos tonais básicos, com destaque para o uso de *II cadencial primário* e *secundário*, como vemos nos primeiros compassos da transcrição musical disponível em *Songbook Chico Buarque – vol. 3*:

**II: C7M(9) G/B | Am7 Am/G | F#m7(b5) B7(b9) | Em7 A7(b9) | Dm7 G7(9) |
Em7 A7(b9) | D⁷₄(9) D7(9) | G⁷₄(9) G7(^{b9}₁₃) :||**

A terceira e a quarta estrofes verbais correspondem ao refrão da música, que registra a maior altura melódica da canção, com o intervalo de oitava. Nesse trecho musical, são articulados os versos “Seria um acontecimento” e “Eu chamo o seu apartamento”. Embora entoados com destaque devido à elevação da melodia, sublinhando o interesse do eu-lírico pelo outro, esses versos não prolongam nem a elevação melódica, que desenha um contorno descendente, nem a possibilidade do reencontro amoroso. Ao final do refrão, o último verso da quarta estrofe verbal declara a sorte do eu-lírico, como se respondesse a um verso anterior, “Me deu vontade de lembrar”. Aqui, temos dois momentos da lembrança que conta a história da canção. Primeiramente, o outro é o objeto a ser trazido pela memória, reconstituindo prováveis cenas e situações vividas. Em seguida, há a quebra do encanto a que o eu-lírico se propõe. Trata-se de um segundo momento da lembrança, no qual é preciso que a personagem recorde a si mesma: “Já passou”, verso que finaliza o refrão.

Na gravação da música, os instrumentos têm, em geral, uma atuação comedida, coerente com a pouca elevação melódica do texto musical e com a fugaz emotividade que a lembrança de uma pessoa já distante pode causar. A exceção cabe à pequena formação de cordas, em momentos nos quais os violinos, sobretudo, alcançam notas de maior altura, notadamente no refrão. O arranjo e a regência são de João Donato, co-autor da música. Na exposição do último verso da canção, “Me deu vontade de voltar”, articulado em ralenando, praticamente todos os instrumentos deixam de soar, sendo ouvidos apenas a voz de Chico Buarque e Donato, ao piano. Os demais instrumentos reaparecem no c.31, na articulação da última sílaba verbal da palavra “voltar”. Embora não interprete a melodia correspondente ao verso que encerra a canção de acordo com todas as divisões de tempo apresentadas na transcrição do *Songbook Chico Buarque – vol. 3*, é interessante perceber o modo como a possível volta a um contexto amoroso assume, na transcrição e na voz do intérprete, a feição de um gesto lento e quase solitário. Abaixo, o trecho musical a que nos referimos.

Ex.8 – Trecho final da canção *Cadê você (Leila XIV)*, conforme transcrição do *Songbook Chico Buarque – Vol. 3*.

28

D m7 E m7 F 7M G 7(9)₄ G 7(b9)₄ G 7(b9)₁₃ C 6₉

Me deu von - ta - de de vol - tar

Francisco divide ao meio as dez canções de seu repertório. No lado B do disco, como já dissemos, predomina o tema amoroso, à exceção de *Cantando no toró*. Conforme informações disponibilizadas em site dedicado a Chico Buarque, um episódio bastante inusitado serviu de mote para que aquela canção, a última do LP, fosse composta:

Chico [Buarque] havia brigado com a gravadora PolyGram (hoje Universal) e, um dia, sonhou que estava gravando um disco. "Os diretores, no estúdio, olhando, e eu não sabia o que cantar. Então, anunciei que ia gravar uma versão de Singing in the rain e comecei: 'Cantando no toró, cantando no toró...' Acordei e resolvi compor alguma coisa chamada Cantando no Toró, claro que bem diferente daquilo que aparecia no sonho" (www.chicobuarque.com.br. Acessado em 20/01/2008).

Apesar do contexto anedótico de seu surgimento, *Cantando no toró* pode ser lida como uma homenagem ao músico brasileiro, especialmente com relação às adversidades encontradas no exercício da profissão. Em uma das faces do encarte⁵ de *Francisco*, Chico Buarque aparece caminhando, fotografado de costas em meio a poças de água. Abaixo da foto, os seguintes versos, extraídos do refrão de *Cantando no toró*: "E o tal ditado, como é? / Festa acabada, músicos a pé". Mesmo não estando entre os colegas de profissão que passam pelas dificuldades, inclusive financeiras, descritas na música, Chico Buarque ilustra, com a própria imagem, a personagem que, "Cantando e sambando na lama de sapato branco [...]", realiza o espetáculo.

Em *Cantando no toró*, "Um grande artista tem que dar o tom", diz a primeira estrofe do texto verbal, que finaliza declarando o sambista como metonímia artística, "Sambando na lama e causando frisson". A referência ao samba, presente em várias das doze estrofes verbais, dialoga, primeiramente, com *Uma menina* e *Estação derradeira*, músicas do lado A do disco, sobre as quais já pontuamos algumas observações. Assim como nessas canções, em *Cantando no toró* a arte possibilita dignidade para grupos sociais desprestigiados. Não obstante isso, a cena descrita não deixa de apontar problemas vividos por esses grupos. Por isso, em vez do palco, a lama, ou ainda, a lama como palco, espaço de exibição e sustento: "Sambando na lama

e passando o boné”. Explorando um pouco mais essa relação, e dado o apelo popular que o samba possui no Brasil, parece-nos que o significado de “sambar” permite ir além da referência imediata ao gênero musical e ao sambista, podendo insinuar uma leitura crítica mais ampla em que a atitude de “sambar” caberia a todo indivíduo que estivesse diante de uma situação árdua e de difícil solução, como é o caso das baixas remunerações salariais para um grupo considerável de brasileiros. Essa interpretação pode ser observada em expressões coloquiais como “ter jogo de cintura”, por exemplo, em referência ao gingado corporal de quem dança o samba e ao talento para lidar com situações desfavoráveis. Cremos em que essa nossa leitura é plausível, embora não esteja explicitamente declarada em *Cantando no toró*.

Na articulação musical das primeiras quatro estrofes verbais, incluído o refrão, apenas o piano e o violão acompanham a voz do intérprete. O verso “Quase rodando, caindo de boca”, aludindo ao movimento corporal do sambista, aparece nas primeira, terceira e quinta estrofes verbais. O esforço necessário para que o sambista atue, conforme indica o verso citado, parece responder pelo possível (des)equilíbrio verificado na articulação musical da palavra “caindo”, que, ao ter a sua primeira sílaba verbal prolongada, além de articulada em duração breve sua sílaba tônica, proporciona uma audição inusitada, deslocando, musicalmente, a prosódia do vocábulo. Abaixo, segue o trecho a que nos referimos, de acordo com a transcrição do *Songbook Chico Buarque – vol. 1*.

Ex.9 – Trecho da canção *Cantando no toró*, com deslocamento de tonicidade da palavra “caindo”, correspondendo aos versos 3, 11 e 20, conforme transcrição do *Songbook Chico Buarque – Vol. 1*.

⁵ Outro dado curioso a respeito do LP *Francisco*: “O disco saiu com três capas diferentes. Eram três fotos muito boas e ninguém soube escolher a melhor. Idéia do capista” (www.chicobuarque.com.br. Acessado em 20/01/2008).

5

G7M A7 Bm7 Bm/A

Qua - se ro - dan - do, ca - in - do de bo - ca A voz é
 Qua - se ro - dan - do, ca - in - do de bo - ca Mas com um
 Qua - se ro - dan - do, ca - in - do de bo - ca A - ba de

Com divisão de compasso em dois por quatro e no tom de Ré maior, *Cantando no toró* é executada em ritmo de samba e tem vários trechos articulados em semicolcheias, além de deslocamentos de acento rítmico, traço característico daquele gênero musical. O refrão, transcrito abaixo, corresponde à quarta estrofe verbal, reiterada nas oitava e última estrofes.

CANTANDO NO TORÓ

.....

E o tal ditado, como é?
 Festa acabada, músicos a pé
 músicos a pé, músicos a pé
 músicos a pé

.....

(BUARQUE, 1987)

De modo prosaico, os versos assumem uma feição proverbial e aludem ao fim da festa. A frase “músicos a pé”, repetida quatro vezes, aponta para o descerramento da cortina e do encanto que o artista encena e proporciona, ao mesmo tempo em que pontua a carência material do músico, com relação ao seu traslado. Em cada nova repetição daquela frase, o contorno melódico é elevado, terminando em um intervalo de oitava ascendente, que corresponde à articulação da palavra “pé”. O contexto harmônico desse trecho é caracterizado pelo uso de *II cadencial primário* e *secundário*, e a melodia é finalizada em um acorde de dominante, antes que se volte a um acorde de I grau. Na última passagem da música pelo refrão, há um breque dos instrumentos musicais,

juntamente com a voz, no tempo musical que articula a última palavra do texto verbal. Abaixo, segue, transcrito, o refrão.

Ex.10 – Refrão da canção *Cantando no toró*, conforme transcrição do *Songbook Chico Buarque – Vol. 1*.

67 Bm6 G7 F#7 B7(9) E7(9) A7
 E_o tal di - ta - do, co - mo é? Fes - ta_a - ca - ba - da, mú - si - cos a pé

70 Gm7 C7(9) F#m7 B7(9) E7(9) A7
 Mú - si - cos a pé, mú - si - cos a pé Mú - si - cos a pé

Ao esboçar algumas leituras possíveis para as canções do LP *Francisco*, tentamos criar um contexto sonoro geral, para que nossa audição da música *Todo o sentimento*, objeto de estudo desta dissertação, possa ganhar uma compreensão mais ampla, na medida em que ela integra o repertório daquele disco. Na seqüência deste trabalho, iniciaremos nossa abordagem de *Todo o sentimento*, a partir de seu texto verbal.

2.2. Poema e letra de música: breve reflexão conceitual

Dissemos, anteriormente, que a canção popular, traz, como constituintes, elementos das linguagens verbal e musical. Essas duas partes da música são relacionadas, sem que haja prioridade de uma sobre a outra, na medida em

que ambas são momentos inalienáveis da constituição cancional. Isso nos permite pressupor que a análise de uma canção pode tomar, como ponto de partida, tanto o texto verbal quanto o musical, ou ambos, simultaneamente, se essa estratégia for entendida como a mais conveniente. Para a nossa dissertação, deliberamos uma direção precisa de abordagem de *Todo o sentimento*. Trataremos, primeiramente, de seu texto verbal, recorrendo a aspectos musicais quando isso for relevante, guardando, para um momento posterior, interpretações mais abrangentes do texto musical. Nosso percurso metodológico segue alguns critérios, os quais declaramos: 1) para várias canções das quais Chico Buarque é o compositor do texto verbal, já havia um texto musical escrito. Esse é, também, o caso de *Todo o sentimento*. Essa informação nos foi confirmada por Cristóvão Bastos, co-autor, juntamente com Chico Buarque, da música que estamos analisando, em entrevista concedida a nós e transcrita, integralmente, em anexo desta dissertação. Esse dado é importante, se consideramos o depoimento de Francis Hime, também parceiro musical de Chico Buarque. A respeito do processo criativo do parceiro, Hime declarou que, a partir da audição de um texto musical, várias vezes Chico Buarque já disse: “[...] não consigo ouvir o que essa música está querendo dizer” (ZAPPA, 2004, p.74). A cena descrita nos mostra que a audição musical do letrista decidiu seu caminho temático, indicando o tema de que versaria o texto verbal. Novamente, percebemos a forte relação de reciprocidade entre verbo e música, no ato da criação cancional. Acerca dessa reciprocidade, muito bem escreveu José Miguel Wisnik, referindo-se a Chico Buarque:

[...] o instinto e o sentido cancional do letrista, que consistem na noção exata do peso da sílaba, da inflexão entoativa, do arco da frase verbal em sintonia com o da frase melódico-harmônica, fazem com que a letra se embeba nas conotações da música ao mesmo tempo que evidencie os perfis desta e os transforme quase como se os recompusesse (WISNIK, 2004, p.250).

Não nos parece dispensável afirmar, de modo prosaico, que essa é uma via de mão dupla, ou seja, um texto musical pode, sem prejuízo de êxito estético, ser unido, *a posteriori*, a um texto verbal. Vários são os casos desse procedimento na Música Popular Brasileira. Na década de 1970, o grupo Secos e Molhados musicou poemas de Cassiano Ricardo, Manuel Bandeira, Vinícius de Moraes e Oswald de Andrade; Caetano Veloso musicou o mesmo Oswald de Andrade e Castro Alves; o cantor e compositor Fagner verteu em canção poemas de Cecília Meireles e Florbela Espanca; recentemente, Adriana Calcanhotto transformou em matéria cancional o poema *O outro*, de Mário de Sá-Carneiro, para citar alguns poucos exemplos.

O que narra o verbo está, portanto, integrado ao texto musical. Por esse fundamento conjuntivo do processo criativo, tanto letra quanto música são portas de acesso para uma análise. Entretanto, o texto verbal nos coloca diante de um repertório de possibilidades interpretativas mais específico. As palavras parecem determinar, primeiramente, um foco de significação. Dizendo de outro modo, o verbo parece apresentar, primordialmente, ao ouvinte o assunto de que tratará uma canção. Acreditamos em que contribui com isso o fato de que formalizações da linguagem verbal são, geralmente, internalizadas por qualquer falante de nossa cultura antes de formalizações da linguagem musical.

Antes de abordarmos diretamente a canção *Todo o sentimento*, cumpre refletirmos sobre uma questão que nos parece fundamental com relação a estudos que tenham como tema o material cancional: a natureza da letra, o texto verbal da canção. A nosso ver, trata-se de uma discussão preponderantemente conceitual.

Percebemos que, geralmente, as canções apresentam um texto verbal estruturado em versos. Esse modo muito específico de organização textual constitui, também, a materialidade da forma literária poema. Comentando uma observação feita pelo poeta francês Stéphane Mallarmé, escreve o professor Antônio Cândido (2006, p.95):

[...] o poema tem um corpo, uma realidade por assim material que se trabalha [...] Se concretamente encarado, pode-se dizer que o poema é feito de versos, que são as suas unidades significativas.

A observação de Cândido que citamos foi extraída de seu livro *O estudo analítico do poema*, que é, conforme declara o autor na introdução do texto, um planejamento feito por ele para um curso na área de Literatura Lírica, ministrado há muito anos e publicado recentemente, em 2006. De acordo com a citação de Cândido, a relação entre poema e verso é um dos fundamentos teóricos dos estudos em Literatura Lírica.

Além da estrutura em versos, encontramos várias formas literárias escritas em prosa e organizadas sob a classificação de Literatura Narrativa. São enquadrados nessa modalidade o romance, a novela, o conto e a crônica, por exemplo. Chamamos a atenção para o fato de que esses tipos de texto literário, embora guardem diferenças, apresentam, quanto à forma, a mesma estrutura prosaica. Importa-nos sublinhar, a partir dessa constatação, óbvia mas útil à nossa argumentação, que a forma não é parâmetro suficiente para a classificação de textos literários. Seguindo essa orientação, vemos como inapropriado identificar letras de canção como poema apenas pelo fato de aquelas estarem organizadas em forma de versos. Essa proposta de identificação pode sugerir, por sua vez, que as letras cancionais pertencem,

assim como os poemas, a um gênero literário, classificação que não é comumente encontrada em manuais e estudos literários.

Acreditamos em que, novamente por semelhança, outros aspectos tendem a confundir os limites entre poema e letra de canção. Em estudos sobre Literatura Lírica, deparamo-nos com conceitos como os de ritmo, sonoridade e melodia. Tais elementos dizem respeito à prosódia, termo da Gramática que aborda assuntos relacionados com a Fonética. Por outro lado, se colocados em um contexto musical, as palavras ritmo, sonoridade e melodia também são reconhecidas, embora expressem outros significados. O que vemos são aproximações, semelhanças, não igualdade de conceitos.

Ainda sobre o dístico poema/letra de canção, prosseguimos em um exame terminológico. É comum encontrar, em análises cancionais que privilegiam exclusivamente, ou quase, textos verbais, expressões como “poemas-canções”, criações “poético-musicais” ou ainda “a poesia de”, aludindo à obra de um compositor. Percebemos que não apenas a distinção entre poema e letra de canção é tumultuada. Ficam pouco claros, também, os conceitos de poema e poesia.

O mexicano Octavio Paz, escritor, tradutor e ensaísta, é, assim como Antônio Cândido, um nome importante da Literatura, surgido em continente americano. Na introdução de seu livro *El arco y la lira*, Paz discute uma questão conceitual, partindo do uso que faz dos termos poema e poesia. No texto introdutório de *El arco y la lira*, intitulado *Poesía y poema*, diz o autor: “Poema es un organismo verbal que contiene, suscita o emite poesía. Forma y substancia son lo mismo” (PAZ, 1972, p.14). Circunscrevendo o poema a partir de uma realização

material, Paz amplia o conceito: “Una tela, una escultura, una danza son, a su manera, poemas. Y esa manera no es muy distinta a la del poema hecho de palabras” (PAZ, 1972, p.18). Devemos perceber que, mesmo quando propõe uma ampliação da definição, o autor não muda a natureza do que é definido. São colocados em justaposição, a partir de uma mesma idéia de poema, tela e cor, escultura e forma, dança e corpo, manifestações de uma realidade material. O que pode parecer, de certo modo, provocativo revela uma visão refinada do termo estritamente literário:

Las diferencias entre el idioma hablado o escrito y los otros – plásticos o musicales – son muy profundas, pero no tanto que nos hagan olvidar que todos son, esencialmente, lenguaje: sistemas expresivos dotados de poder significativo y comunicativo (PAZ, 1972, p.20).

Evitando nos distanciarmos do que, pontualmente, interessa-nos, guardemos o conceito literário de poema como matéria manifestada, “produtos concretos”, conforme diz Antônio Cândido (2006, p.22).

“Hay poesía sin poemas” (PAZ, 1972, p.14), argumenta Octavio Paz, aludindo ao significado estritamente literário da palavra poema. No conceito que apresenta para a idéia de poesia, o autor faz referência a “Experiencia, sentimiento, emoción, intuición [...]” (PAZ, 1972, p.13), e prossegue afirmando: “La poesía se polariza, se congrega y aísla en un producto humano: cuadro, canción, tragedia [...] Sólo en el poema la poesía se aísla y revela plenamente” (PAZ, 1972, p.14).

Conforme indica Paz, a poesia é a condição essencial de uma obra de arte. Porque há poesia, há poema. Essa manifestação formal, o poema, é colhida no solo subjetivo do poético, sendo empreendida uma (anti)lógica que redistribui o

real: “La operación poética es de signo contrario a la manipulación técnica” (PAZ, 1972, p.22). Com essa afirmação, o autor contrapõe as noções de utensílio e obra de arte. Diante do caráter ordinário que nos põe no movimento cotidiano dos acontecimentos, a poesia é o caminho transfigurador: “[...] la piedra de la estatua, el rojo del cuadro, la palabra del poema, no son pura y simplemente piedra, color, palabra: encarnan algo que los trasciende y traspasa” (PAZ, 1972, p.22). Esse “algo”, linguagem transcendente que (re)funda a matéria, é compreendido como um negar “[...] al mundo de la utilidad [...]” (PAZ, 1972, p.23) por meio da criação poemática: “[...] forma peculiar de la comunicación [...]” (PAZ, 1972, p.23).

Estreitando novamente o conceito, sem prescindir de nossa leitura de Octavio Paz, temos que o poema, pensando-o literariamente, é limitado por uma materialidade vocabular, enquanto a poesia é a linguagem que o define, potência criadora e distintiva manifestada em uma realização poemática. Enquanto forma verbal, um poema encontra cabimento por meio de palavras, versos. Por outro lado, não é possível que consideremos uma canção a partir dos versos de seu texto verbal, unicamente. Elementos prosódicos como ritmo e melodia, verificados a partir de recursos literários como assonâncias, aliterações e anáforas, entram em relação com duração e altura, por exemplo, estabelecendo um outro equilíbrio, construindo uma outra materialidade, a partir de um jogo de forças verbais e musicais que, longe de se excluírem, definem a matéria cancional.

A partir do que expusemos até aqui, afirmamos nossa oposição a associar com letra de canção a idéia de poema, do mesmo modo que expressões como “a poesia de Chico Buarque” só têm cabimento se compreendermos “poesia” a

partir do que orientou Octavio Paz, o que nos levaria a definir como poema toda obra de arte, como a musical, procedimento que não prescindiria de elementos musicais – formas concretas – em uma atividade de análise, revelando, antes, “[...] la vertiginosa pluralidad del poema” (PAZ, 1972, p.15).

Após uma breve exposição em que tentamos esclarecer a orientação conceitual com a qual trabalharemos, no que diz respeito à letra de canção, passaremos à abordagem do texto verbal de nosso objeto de estudo.

Em *Todo o sentimento*, como o Barthes introdutório de seu *Fragmentos de um discurso amoroso*, “[...] é um enamorado que fala e que diz [...]” (Barthes, 1985, p.7). Esse eu-lírico, sujeito cuja substância é feita de sentimento, e não de qualquer um, mas especificamente do sentimento de amor, esteve presente em Chico Buarque anteriormente. Lembremo-nos da inscrição corporal de *Tatuagem* (BUARQUE, 1993b, faixa 3), parceria de Chico Buarque e Ruy Guerra, registro de 1973 em *Chicocanta*, da dor que dilacera em *Pedaço de mim* (BUARQUE, 1993a, faixa 7), autoria exclusiva do cantor, registrada em 1978 no disco *Chico Buarque*, dentre muitas canções de um repertório fiado em décadas de produção artística.

Citamos, ainda, a canção *Valsa brasileira* (BUARQUE, 1996, faixa 10), uma das composições de Chico Buarque e Edu Lobo que integraram a trilha sonora do espetáculo *Dança da meia-lua*, lançada em 1988 e encomendada pelo Ballet Teatro Guaíra, companhia de Curitiba. Chama-nos à atenção as semelhanças discursivas percebidas nos textos verbais de *Valsa brasileira* e de *Todo o sentimento*, a canção que estudaremos nesta dissertação. Ambas as

letras cancionais foram assinadas por Chico Buarque. Segue, abaixo, o texto verbal de *Valsa brasileira*.

VALSA BRASILEIRA

Vivia a te buscar
 Porque pensando em ti
 Corria contra o tempo
 Eu descartava os dias
 (5) Em que não te vi
 Como de um filme
 A ação que não valeu
 Rodava as horas pra trás
 Roubava um pouquinho
 (10) E ajeitava o meu caminho
 Pra encostar no teu

Subia na montanha
 Não como anda um corpo
 Mas um sentimento
 (15) Eu surpreendia o sol
 Antes do sol raiar
 Saltava as noites
 Sem me refazer
 E pela porta de trás
 (20) Da casa vazia
 Eu ingressaria
 E te veria
 Confusa por me ver
 Chegando assim
 (25) Mil dias antes de te conhecer

(BUARQUE, 1996)

A partir de uma leitura de superfície do texto verbal de *Valsa brasileira*, sem levar em conta seu texto musical, faremos algumas observações quanto ao que diz a letra da canção. A temática amorosa apresenta um eu-lírico em primeira pessoa, afirmando seu desejo apaixonado. Seu interesse passional pretende – ou pretendia? Quase todas as formas verbais relacionadas com a primeira pessoa do discurso estão conjugadas no Pretérito Imperfeito do Modo Indicativo – criar uma outra organização temporal, em que é possível retroceder (verso 8), a partir de um gesto intelectual (verso 2), reinaugurando o encontro com o outro (versos 24 e 25), tornando novo o que o fluxo temporal não poderia preservar. Por isso, o enamorado caminha em sentido contrário ao

tempo (verso 3), corporificando o sentimento e abstraindo a matéria (versos 13 e 14), realidade sensível sempre trespassada pelo curso ininterrupto e progressivo dos eventos.

Curiosa semelhança discursiva, *Valsa brasileira* e *Todo o sentimento* guardam muitas correspondências, mencionadas, algumas, apenas como comentário preliminar à leitura que tentaremos empreender de nosso objeto de estudo.

Transcrevemos, abaixo, o texto verbal de *Todo o sentimento*, a partir do qual iniciaremos nossas observações.

TUDO O SENTIMENTO

Preciso não dormir
 Até se consumir
 O tempo
 Da gente
 (5) Preciso conduzir
 Um tempo de te amar
 Te amando devagar
 E urgentemente
 Pretendo descobrir
 (10) No último momento
 Um tempo que refaz o que desfez
 Que recolhe todo o sentimento
 E bota no corpo uma outra vez

Prometo te querer
 (15) Até o amor cair
 Doente
 Doente
 Prefiro então partir
 A tempo de poder
 (20) A gente se desvencilhar da gente
 Depois de te perder
 Te encontro, com certeza
 Talvez num tempo da delicadeza
 Onde não diremos nada
 (25) Nada aconteceu
 Apenas seguirei, como encantado
 Ao lado teu

(BUARQUE, 1987)

Em *Todo o sentimento*, encontramos um enamorado que narra, em primeira pessoa, sua circunstância amorosa. Em estado de paixão, ele declara sua

necessidade premente de vivenciar a experiência de amor. Nesse sentido, dormir significa perder (verso 1), interromper a experiência e a vigília que pretende acompanhar o percurso sentimental, já que, desde o início (versos 2 e 3), é declarado que o tempo do amor será consumado. Destacamos a relação entre vigília e consciência, necessária para que o eu-lírico possa, deliberadamente, reger o tempo amoroso (versos 5 e 6), prolongando-o até o “último momento” (verso 10), em que, por uma artimanha de seu interesse sentimental, o enamorado pretenderá refazer o encanto, em uma tentativa de permanência temporal (verso 11, 12 e 13).

Na segunda estrofe do texto verbal da canção, o eu-lírico desvia, sensivelmente, sua fala do gesto arbitrário que pretendia conduzir sua paixão, presente na primeira estrofe. Agora, é percebida a impossibilidade de retroagir e conjugar tempo e sentimento a partir de uma lógica pretérita que tudo retome e refaça, incompatível com a matéria corporal, instância sensível do sujeito sobre a qual incide, inapelavelmente, o fluxo incessante do tempo. Não é o corpo, e sim o próprio sentimento, que adoece (versos 15, 16 e 17). Em outras palavras, não é o caso de construir o próprio corpo, depositando nele sentimentos. Não manifestamos nossos desejos. Eles é que, manifestados em nós, definem nossa realidade sensível.

Declarado o desenlace, que ainda não veio (verso 21), em um gesto que ultrapassa o próprio tempo – lembremo-nos dos versos 24 e 25 da letra de *Valsa brasileira*, mencionados anteriormente – o reencontro possível acontecerá, “talvez” (verso 23), em um momento anterior, original, em que, ainda, “nada aconteceu” (verso 25), como se houvesse um tempo primordial no

qual, elidida toda realidade sensível, restasse a idéia das coisas: realidade metafísica do encanto.

Os comentários que fizemos apenas apresentam uma leitura inicial da letra de *Todo o sentimento*, que tentaremos sistematizar a seguir.

Na primeira das duas partes da canção, que corresponde, segundo nossa interpretação, à primeira estrofe verbal e aos trinta e três primeiros compassos da transcrição musical feita por Chediak, o eu-lírico, na condição de amante, planeja manter intocado seu estado passional. Para isso, como um obstinado Orfeu em busca de sua Eurídice e da recomposição de seu estado passional anterior, pretende que seu sentimento de amor seja conjugado em um modo temporal específico. A esse tempo amoroso caberá refazer o que ele próprio desfará, a saber, o laço sentimental. Destacamos que, apenas na primeira estrofe do texto verbal, a palavra “tempo” é dita três vezes. Em duas dessas ocorrências, o tempo “da gente”, “de te amar”, é compreendido no limite transitório da realidade material daquele que ama.

Conforme é dito na segunda estrofe da canção, é esperado que a ação do tempo manifestada no corpo providencie que dele seja levado o sentimento. Caberá, então, no instante que antecede o rapto, dar um salto retroativo, estabelecendo uma ciranda permanente na qual o afeto amoroso esteja, de modo integral. Nesse ponto, é importante perceber que, no verso “Um tempo que refaz o que desfez”, já não se trata da mesma organização temporal concebida a partir da idéia de fluxo. Ao pretender recompor o que não mais será, o eu-lírico sugere uma fixação temporal, cessando o movimento ou, antes, circunscrevendo-o a uma condição recorrente, como um *ritornello*

existencial que fosse capaz de executar, continuamente, a mesma melodia. A insatisfação que a perda sentimental poderá gerar e a recusa dessa perda orientam o interesse amoroso.

Ao antever a separação, o eu-lírico de *Todo o sentimento* propõe para si uma tentativa de retorno afetivo que tem, na memória do tempo, a data de uma cena primordial, a estréia, episódio que edificou em terreno sempre arenoso⁶ – esse, o descuido passional –, as bases da fundação amorosa:

Há um engano do tempo amoroso (esse engano se chama: romance de amor). Creio (e todo mundo crê) que o fato amoroso é um “episódio”, dotado de um começo (a gamação) e de um fim [...]. Vivo, entretanto, reconstituindo a cena inicial no decorrer da qual fui raptado: é um *depois do fato acontecido*. Construo uma imagem traumática, que vivo no presente, mas que conjugo (que falo) no passado [...] (BARTHES, 1985, p.169).

Percebemos, então, que o enamorado decide – mas não é exatamente o oposto, passiva, passional, sua condição? – fixar no tempo amoroso a que se remete Barthes seu afeto. Sua busca é pelo que chamaremos de *estréia* e a única possibilidade de satisfação de sua vontade é uma retomada episódica do começo. Do relacionamento? Não, da manifestação do sentimento de amor raptado. Entretanto, o tempo retroativo buscado pelo eu-lírico parece não encontrar correspondência nos termos equacionados: nem o próprio corpo, nem o do outro, nem o sentimento (o próprio e o do outro) retornam. Ou antes, só lhes é permitido retornar como o diverso, já que são compreendidos, na medida escandida do tempo, como manifestações de uma realidade sempre em movimento, transformada.

⁶ Referência borgeana: “Nada se edifica sobre a pedra, tudo sobre a areia, mas nosso dever é edificar como se fora pedra a areia...” (BORGES, 2001, p.73).

2.3. Do ritmo verbo-musical

Um dado que sabemos e já declaramos neste estudo é a erudição reconhecida em boa parte dos compositores de Música Popular Brasileira, traço marcante na produção musical da segunda metade do século XX. O assunto, brevemente citado na introdução deste texto, já foi abordado por vários estudiosos. José Miguel Wisnik contribui com o debate ao se reportar a compositores que transitam habilmente pela Música e pela Literatura, recriando a expressão “gaia ciência”, usada por trovadores do século XVI em referência à tradição provençal do século XII:

[...] podemos postular que se constitui no Brasil, efetivamente, uma nova forma de “gaia ciência”, isto é, um saber poético-musical que implica uma refinada educação sentimental [...] Noutras palavras, o fato de que o pensamento mais “elaborado”, com seu lastro literário, possa ganhar vida nova nas mais elementares formas musicais e poéticas, e que essas, por sua vez não sejam mais pobres por serem “elementares”, tornou-se a matéria de uma experiência de profundas conseqüências na vida cultural brasileira das últimas décadas. (WISNIK, 2004, p.218).

Afirmando tratar-se “[...] de característica absolutamente brasileira [...]” (WISNIK, 2005, p.4), o pesquisador cita nomes como Vinícius de Moraes, Torquato Neto, Wally Salomão, Paulo Leminski, Cacaso, Antônio Cícero, Haroldo de Campos, Arnaldo Antunes, dentre muitos outros.

Não nos parece custoso reforçar que Chico Buarque é, também, um dos compositores que detém o conhecimento do “saber alegre”, a “gaia ciência” mencionada por Wisnik. Além da obra musical, aquele compositor produziu peças literárias: a novela *Fazenda modelo* (1974), os romances *Estorvo* (1991), *Benjamim* (1995) e *Budapeste* (2003), escreveu os textos dramáticos *Roda viva* (1967), peça dirigida por José Celso Martinez Corrêa, *Calabar, elogio da traição* (1973), escrito em parceria com o cineasta Ruy Guerra, com direção de

Fernando Peixoto, *Gota d'água* (1975), escrito em parceria com Paulo Pontes, com direção geral de Gianni Ratto e *Ópera do malandro* (1978), espetáculo dirigido por Luiz Antônio Martinez Corrêa. Na área cinematográfica, dentre outros trabalhos, escreveu, juntamente com Orlando Senna e Ruy Guerra, o roteiro de *Ópera do malandro* (1986), filme dirigido por Ruy Guerra.

Na conjugação verbo-musical da obra buarqueana, encontramos criações exemplares, como a canção *Soneto*, registrada em 1972, feita para a trilha sonora do filme *Quando o carnaval chegar*, do diretor Cacá Diegues. Como o título indica, o texto verbal de *Soneto* assume a forma fixa de dois quartetos e dois tercetos, com versos de dez sílabas poéticas, chamados decassílabos.

Em produção posterior, o disco *Paratodos*, de 1993, traz, na faixa-título, os versos:

PARATODOS

.....

Foi Antonio Brasileiro
 Quem soprou esta toada
 Que cobri de redondilhas
 Pra seguir minha jornada
 E com a vista enevoadas
 Ver o inferno e maravilhas

.....

(BUARQUE, 1993c)

O texto verbal da canção é composto de sete estrofes, com seis versos em cada estrofe. Um detalhe criativo meticuloso é verificado quando escandimos os versos de *Paratodos*: todos os quarenta e dois versos da canção apresentam sete sílabas poéticas, sendo classificados como heptassílabos ou redondilhas maiores. A alusão à métrica verbal está explicitamente declarada em trecho da segunda estrofe da canção, transcrita acima.

Soneto e *Paratodos* expressam, no vasto repertório de Chico Buarque, o uso de referenciais teóricos manejados pelo autor em suas criações, exemplificando certa complexidade composicional encontrada em boa parte da produção de canções no Brasil e indicando a necessidade de estratégias diversas no gesto interpretativo de qualquer trabalho que verse sobre o tema:

[...] a tradição da bossa nova, passando pelo tropicalismo e suas decorrências, pela obra de Chico Buarque de Holanda [...] postula a canção como forma poético-musical cuja complexidade interna desafia a análise, abrindo-se muitas vezes, além disso, aos diálogos com a poesia escrita e a música erudita (WISNIK, 2004, p.237).

Pretendemos, nesta seção, abordar o texto verbal de *Todo o sentimento* a partir de seus elementos rítmicos. Para isso, utilizaremos recursos analíticos de estudos em Literatura Lírica. O passo seguinte consiste em relacionar o ritmo da palavra literária, verbo marcado no papel, com o ritmo musical, buscando os pontos de correspondência que fazem com que, no encontro dos textos verbal e musical, prevaleça, ou seja criado, um só ritmo, o da canção.

Ainda uma observação: se convocamos, para este trabalho, referenciais teóricos de outra área artística, a saber, a Literatura, isso se deve ao fato de compreendermos o texto verbal de uma canção como uma estrutura organizada a partir de versos. Na análise da forma literária *poema*, é buscado perceber um ritmo próprio da prosódia a partir de elementos da fala: “A poesia tem um caráter de oralidade muito importante: ela é feita para ser falada, recitada” (GOLDSTEIN, 1999, p.7), ainda que escape dessa clássica definição realizações estéticas como a de certos poemas concretos e a de vanguardas literárias brasileiras surgidas nos anos 1970, por exemplo. De outro lado, temos a canção, que, normalmente, apresenta um texto verbal em forma de versos. Se chamamos esse texto de *poema* ou *letra*, não está nisso o caráter definidor

dessa forma verbal, e sim neste fundamento: “As letras das canções são feitas para serem cantadas, adquirindo um sentido somente quando uma voz transforma seus versos em canto” (ULHÔA, 1999, p.50). Ainda que pareça óbvia, a afirmação feita pela professora e pesquisadora Martha Tupinambá de Ulhôa procura evidenciar traços específicos da matéria cancional. A *letra*, como preferimos nomear o texto verbal de uma canção, é parte que deve ser completada com um texto musical. Desse encontro verbo-musical⁷ é feita a canção.

Ao pensar o trabalho criativo buarqueano, diz Tatit:

Plenamente consciente de que faz letras de canção e não poesia, no sentido literário do termo, Chico Buarque pôde se concentrar no exercício de extrair das insinuações melódicas o máximo rendimento verbal (TATIT, 2002b, p.234).

O próprio Chico Buarque já declarou, em diversas entrevistas, sua opinião a respeito da relação freqüentemente feita entre letra de canção e poema. Em matéria publicada em maio de 2006, o compositor fala sobre sua concepção criativa: “[...] letra de canção não tem nada ou muito pouco a ver com literatura, é outro tipo de linguagem” (BUARQUE, 2006, p.62). Nessa mesma entrevista, diz ainda: “[...] você não sabe porque [sic] aquilo apareceu na tua cabeça. E você não vai sossegar enquanto não transformar em canção, em verso” (BUARQUE, 2006, p.62).

Como mostra o compositor, é admitido o termo “verso”, determinando um tipo particular de estruturação verbal, mas que, a serviço da música, deve ser compreendido pelo conceito de *letra*, identidade musical, não literária.

⁷ A expressão “verbo-musical” nos parece mais apropriada do que “poético-musical”, já que o termo

Passaremos, agora, à escansão⁸ do texto verbal de *Todo o sentimento*. A sigla E.R. será usada no lugar da expressão “esquema rítmico”, conforme orientação da professora Norma Goldstein, em seu *Versos, sons, ritmos*, seguida de um índice numérico: primeiramente, teremos o número indicador da quantidade de sílabas poéticas do verso, seguido, entre parênteses, dos valores numéricos correspondentes às sílabas sobre as quais recai a acentuação poética. Essas sílabas estarão marcadas com a escrita maiúscula e em negrito. Quando houver duas sílabas verbais articuladas em uma mesma nota musical, elas serão indicadas entre parênteses.

Pre - **CI** - so - não - dor - **MIR** E.R. 6 (2-6)

A - **TÉ** - se - con - su - **MAR** E.R. 6 (2-6)

O - **TEM** - po E.R. 2 (2)

Da - **GEN** - te E.R. 2 (2)

Pre - **CI** - so - con - du - **ZIR** E.R. 6 (2-6)

Um - **TEM** - po - de - (te a) - **MAR** E.R. 6 (2-6)

(Te a) - **MAN** - do - de - va - **GAR** E.R. 6 (2-6)

(E ur) - gen - te - **MEN** - te E.R. 4 (4)

Pre - **TEN** - do - des - co - **BRIR** E.R. 6 (2-6)

No - **ÚL** - ti - mo - mo - **MEN** - to E.R. 6 (2-6)

Um - **TEM** - po - que - re - **FAZ** - o - que - des - **FEZ** E.R. 10 (2-6-10)

Que - re - **CO** - lhe - **TO** - (do o) - sen - ti - **MEN** - to E.R. 9 (3-5-9)

E - **BO** - ta - no - **COR** - (po u) - (ma ou) - tra - **VEZ** E.R. 9 (2-5-9)

Pro - **ME** - to - te - que - **RER** E.R. 6 (2-6)

A - **TÉ** - (o a) - mor - ca - **IR** E.R. 6 (2-6)

Do - **EN** - te E.R. 2 (2)

Do - **EN** - te E.R. 2 (2)

Pre - **FI** - (ro en) - tão - par - **TIR** E.R. 6 (2-6)

A - **TEM** - po - de - po - **DER** E.R. 6 (2-6)

A - **GEN** - te - se - des - ven - ci - **LHAR** - da - **GEN** - te E.R. 10 (2-8-10)

De - **POIS** - de - te - per - **DER** E.R. 6 (2-6)

(Te en) - **CON** - tro, - com - cer - **TE** - za E.R. 6 (2-6)

Tal - **VEZ** - num - **TEM** - po - da - de - li - ca - **DE** - za E.R. 10 (2-4-10)

“poético” poderia aludir à forma literária poema, deixando sombreada a especificidade da matéria cancional.

⁸“Escandir significa dividir o verso em sílabas poéticas” (GOLDSTEIN, 1999, p.14).

ON - de - não - di - **RE** - mos - **NA** - da E.R. 7 (1-5-7)

NA - (da a) - con - te - **CEU** E.R.5 (1-5)

A - **PE** - nas - se - gui - **REI**, - co - (mo en) - can - **TA** - do E.R. 10 (2-6-10)

Ao - **LA** - do - **TEU** E.R. 4 (2-4)

O texto verbal de *Todo o sentimento* é composto de duas estrofes. A primeira tem treze versos, a segunda, catorze. Vejamos cada uma por vez.

Na primeira estrofe, os versos de seis sílabas poéticas, chamados de hexassílabos, são os mais recorrentes, com acentuação na segunda e sexta sílabas. A esses versos corresponde um motivo rítmico-musical, conforme transcrição do *Songbook Chico Buarque – vol.2*, formado pela última semínima de um compasso, quatro semínimas do compasso seguinte e outro compasso com duração expandida para uma mínima pontuada:

Ex.11 – Motivo rítmico-melódico anacrústico no início de *Todo o sentimento*, encontrado na transcrição do *Songbook Chico Buarque – vol. 2*.



Ao introduzir a canção, ao piano, Cristóvão Bastos executa um desenho rítmico muito próximo do exemplo acima. Entretanto, se seguimos o caminho que Chico Buarque realiza ao interpretar *Todo o sentimento*, observamos um resultado bem diverso do que é apresentado na transcrição publicada no *Songbook* do compositor. Por isso, decidimos acompanhar a transcrição⁹ que fizemos a partir da interpretação vocal encontrada no disco *Francisco*, na tentativa de iluminar certos traços do que Tatit nomeia de “dicção do

⁹ Deste ponto em diante, estaremos nos referindo, exclusivamente, à transcrição musical feita por nós a partir da interpretação de Chico Buarque. Quando nos referirmos à transcrição de Almir Chediak, isso será mencionado.

cancionista”, referindo-se a aspectos definidores de um plano interpretativo particular, próprio de cada cancionista.

Passaremos à verificação do modo como estão relacionados, na interpretação de Chico Buarque, a prosódia e os acentos musicais, sublinhando e grafando em maiúsculo as sílabas verbais destacadas na articulação musical dos versos.

Inicialmente, Chico Buarque evita a divisão anacrústica tão recorrente na transcrição disponibilizada em *Songbook Chico Buarque*, procedimento que exige uma articulação mais rápida das sílabas verbais. Na interpretação dos dois primeiros versos da canção, são valorizadas as quartas e sextas sílabas poéticas, com o uso de ligaduras e mínimas, conforme destacadas: “Pre - ci - so - NÃO - dor - MIR / A - té - se - CON - su - MAR”. Essa opção interpretativa sugere o acréscimo de um acento poético, o da quarta sílaba, à escansão que apresentamos. No caso do primeiro verso, não deixa de haver um ligeiro acento interpretativo da segunda sílaba poética, de acordo com a escansão. A quarta sílaba desse verso, o advérbio “não”, é um monossílabo tônico, sendo plausível o acento musical recebido. No caso de “Até se consumir”, talvez por semelhanças verbal (esse e o verso anterior são hexassílabos) e rítmica (não há anacruse ao serem introduzidos, esses versos, no texto musical), é valorizada a quarta sílaba poética, que não corresponde, entretanto, à tonicidade da palavra “consumar”. O sentido prosódico, aqui, parece estar fragilmente equilibrado na semínima pontuada destinada à sílaba tônica “mar”, articulada no tempo forte do compasso.

Ex.12 – Interpretação musical dos versos 1, 2, 3 e 4 da canção *Todo o sentimento*, realizada por Chico Buarque.

9 F7M C(add9)/E C/E B^b(add9)/D B^b/D
Pre - ci - so não dor - mir A - té se con - su -

12 C7M C6 B^b7M B^b6 F(add9)/A F/A Gm7 Gm6
mar O tem - po Da gen - te

Os versos seguintes, “O - TEM - po / Da - GEN - te”, têm duas sílabas poéticas, cada um. Embora seja esse o menor número de sílabas encontradas no texto verbal de *Todo o sentimento*, aqueles versos correspondem, justamente, a compassos preenchidos com mínimas, após introdução anacrústica. O reduzido número de sílabas verbais favorece a largura da duração musical desse trecho, marcando os acentos poéticos nos primeiros tempos dos compassos. O uso de anacruses na introdução de determinados versos irá costurar, nas duas estrofes verbais de *Todo o sentimento*, um significado interno a cada um dos grupos estróficos, conforme argumentação que desenvolveremos no capítulo 2 desta dissertação.

São hexassílabos os versos 5 e 6, com acentos nas segundas e sextas sílabas poéticas. Ao ser articulado musicalmente, o primeiro deles, “Pre - ci - so - CON - du - ZIR”, assim como o verso 2, tem a quarta sílaba poética valorizada, entoada em semínimas que, ligadas, fragilizam o movimento prosódico e as hierarquias de tempo do compasso. No verso 6, “Um - TEM - po - de - (te a) - MAR”, a correspondência entre acentos poéticos e musicais parece ressoar a

temporalidade amorosa dos versos 3 e 4, sugerindo, talvez, a insubordinação do sentimento à condução deliberada do enamorado, frágil arranjo percebido no verso 5.

Os versos “(Te a) - MAN - do - de - va - GAR / (e ur) - gen - te - MEN - te” têm, respectivamente, seis e quatro sílabas poéticas. Na articulação musical desse trecho, são mantidos os acentos poéticos em tempos fortes dos compassos correspondentes, apesar do uso de síncope. Devemos perceber, também, certa contradição ao longo do fragmento “Te amando devagar / E urgentemente”. Ao primeiro verso corresponde um trecho de rápidas durações, ao segundo, um encaminhamento rítmico que terminará em durações prolongadas, revelando um jogo semântico tensivo, grafado na antítese do que mostram os textos verbal e musical. Voltaremos a essa questão, quando analisarmos, mais detidamente, o texto musical da canção.

Os hexassílabos “Pre - TEN - do - des - co - BRIR / No - ÚL - ti - mo - mo - MEN - to”, introduzidos por anacruse, têm suas acentuações poéticas e musicais correspondidas, assim como o decassílabo “um - TEM - po - que - re - FAZ - o - que - des - FEZ”. Os três versos apresentam acento poético na segunda sílaba, o que pode gerar certa expectativa com relação a uma articulação também anacrústica desse último verso, o que não ocorre. A ausência de anacruse, no decassílabo, forçará a um acento rítmico levemente deslocado, esforço interpretativo empreendido para que a prosódia do “tempo” encontre a maior duração do c.29, conforme vemos a seguir:

Ex.13 – Interpretação musical do verso 11 da canção *Todo o sentimento*, realizada por Chico Buarque.

29 Gm/F Ebm6 G7/D

Um tem - po que re - faz o que des - fez ____

A respeito da relação entre anacruse e prosódia, Martha Tupinambá de Ulhôa observa que, dentro do padrão de acentuação prosódica da Língua Portuguesa, é encontrado um número grande de palavras paroxítonas, em que a tonicidade vocabular recai sobre a penúltima sílaba. “Isto dá à língua, e conseqüentemente ao paradigma musical para estruturação métrica/prosódica, uma tendência ou sensação anacrústica” (ULHÔA, 1999, p.51).

Embora 24 dos 27 versos da canção recebam acentuação na segunda sílaba poética, a interpretação anacrústica de Chico Buarque não incidirá sobre todos os 24 versos. Redimensionando divisões de tempo e construindo uma outra dinâmica para algumas relações verbo-musicais da canção, a voz, com isso, torna oportuno o descortinamento do gesto severo de um eu-lírico crente na condução de seu destino, pretendendo o ajuste fino de suas decisões, para a realização de seus objetivos. Por isso, vemos um caminho ritmicamente uniforme das semínimas, apresentado na transcrição do *Songbook Chico Buarque – vol. 2*. Aqui, a regularidade rítmica é alegoria da vivência buscada por um sujeito cuja determinação objetiva decidir suas experiências a serem vividas. Cantar, nesse contexto, assume o valor de uma denúncia, revelação incontida e indelével de que, na realização cotidiana das experiências humanas, há algo de indecifrável, de incomunicável, de inapreensível.

Detendo-nos, um instante ainda, no verso “No último momento”, sublinhamos um detalhe: de acordo com a escrita musical do *Songbook Chico Buarque – vol. 2*, às acentuações poéticas, que recaem sobre as sílabas “úl” e “men”, correspondem os primeiros tempos dos respectivos compassos. Entretanto, a sílaba verbal átona “to” da palavra “momento” recai sobre a duração prolongada de uma semínima, conforme transcrito abaixo:

Ex.14 – Escrita musical do verso 10, encontrada na transcrição do *Songbook Chico Buarque – vol.2*.



Essa sugestão rítmica pode provocar certa instabilidade, ao estender a duração de uma sílaba verbal átona, subvertendo a prosódia da palavra e forçando a canção a sincopar. Ao interpretar esse verso, como se tentasse atenuar um possível desequilíbrio e manter a prosódia do “momento” derradeiro, Chico Buarque prolonga a duração da sílaba verbal “men”, fazendo com que ela também sincope, soando antecipada ao final do c.27.

Ex.15 – Interpretação musical do verso 10 da canção *Todo o sentimento*, realizada por Chico Buarque.

Desse modo, vemos que a transcrição de Chediak, em que a divisão dos tempos propõe poucas variações de duração, é evitada por Chico Buarque, que constrói, em seu canto, um caminho rítmico menos regular, dando maior

ênfase às duas acentuações poéticas do verso “No último momento”, em comparação com a escrita musical do *Songbook*, parecendo sugerir, com a oscilação rítmica, a precariedade do gesto regulador do eu-lírico, no instante decisivo em que tentará a recuperação sentimental.

Ao ouvirmos a gravação de *Todo o sentimento* realizada no disco *Francisco*, podemos verificar, com muita clareza, as sutilezas, ou *derramamentos*, termo da pesquisadora Martha Tupinambá de Ulhôa que desenvolveremos adiante, empreendidas pelo canto. Esse recurso aparece em vários trechos da interpretação de Chico Buarque, operando, pontualmente, as divisões rítmicas.

Ora antecipando, ora adiando, a voz de Chico Buarque vai tecendo um caminho sinuoso, colhendo articulações verbo-musicais no jogo sutil de compor a cena amorosa descrita no texto verbal. Nessa cena, não parece mera figuração o fato de o canto surpreender uma possível expectativa quanto à divisão interna dos tempos nos compassos, em face da regularidade métrica sugerida na transcrição do *Songbook Chico Buarque– vol. 2*. Esse exercício sinuoso de relacionar sílaba verbal e divisão rítmico-musical estabelece uma outra forma de entoação de *Todo o sentimento*, a partir da interpretação vocal.

Os dois últimos versos da primeira estrofe são “Que - re - CO - lhe - TO - (do o) - sen - ti - MEN - to / e - BO - ta - no - COR - (po u) - (ma ou) - tra - VEZ”. Esses são os únicos versos de nove sílabas poéticas, ou eneassílabos, de toda a canção. Estamos no encerramento da primeira parte de *Todo o sentimento*. É quando o enamorado revela, explicitamente, o resultado que pretenderá alcançar, condicionando a satisfação de sua vontade amorosa à permanência do sentimento, em um gesto retroativo a que caberá impedir o seqüestro

sentimental. Desse trecho é retirada a expressão verbal que nomeará a canção. Trata-se, sem dúvida, de um momento particular no discurso empreendido pelo eu-lírico.

Os dois versos são introduzidos no texto musical em articulações de quiáltera de três semínimas, fazendo serpentear as sílabas verbais. Ocorre uma sutil acentuação musical da sílaba tônica de “recolhe”, favorecida pela pronúncia da vogal tônica de timbre aberto /o/, contrastando com as duas ocorrências da vogal /e/, de timbre fechado, até haver a sincopação da primeira sílaba de “todo”, articulada em duração prolongada que irá salientar o acidente intervalar Dó sustenido, tensionando esse trecho da canção.

Ex. 16 – Interpretação musical dos versos 12 e 13 da canção *Todo o sentimento*, realizada por Chico Buarque.

33 $B^{\flat}7M$ B° $F^{\flat}9/C$ $A7(\flat 13)/C^{\sharp}$

Que re-co-lhe to - do_o sen-ti - men - to

37 $Dm7$ $G7(13)$ $B^{\flat}m6/D^{\flat}$ $C^{\flat}4(9)$

E bo-ta no cor - po_uma_ou-tra vez _____ Pro -

No último verso da estrofe, a acentuação poética é delicada na articulação musical da palavra “bota”: “E bota no corpo uma outra vez”. Se seguirmos o esquema rítmico do verso anterior – “Que recolhe todo o sentimento” E.R. 9 (3-5-9) –, também eneassílabo, chegaremos a um efeito que desviará a tonicidade para a última sílaba daquela palavra. A transcrição musical de Chediak tende, também, a essa acentuação, já que a sílaba “ta” de “bota” recai sobre a terceira semínima do compasso, no começo do segundo tempo, ao contrário da

segunda semínima, em que encontramos a sílaba “bo”, que, se acentuada, forçaria uma sincopação. Vejamos o trecho a que nos referimos, abaixo:

Ex.17 – Escrita musical do verso 12, encontrada no *Songbook Chico Buarque – vol. 2*.

The musical notation shows a single staff in G major (one sharp). The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, G4, F#4, E4, D4. The lyrics are: E bo - ta no cor - po_u-ma,ou - tra vez _____ Pro -. Chords are indicated above the staff: Dm7 (under G4), G7(13) (under A4), Bbm6/Db (under B4), and C7(9) (under C5). The piece ends with a double bar line.

A esses dados é somado o fato de que, observando a melodia em que os versos 12 e 13 são articulados, verificamos um mesmo caminho melódico, ou seja, as notas musicais são as mesmas para os dois versos finais da primeira estrofe, com uma pequena variação de um tom na articulação da última sílaba verbal da palavra “sentimento” (verso 12). Curiosamente, a diferença melódica descrita está posta, justamente, no vocábulo “sentimento”, que, se encontrado, há de ser outro, diferente. Mais uma vez, o discurso cancional desvia da intenção que move o enamorado. Ele, que segue especulando sobre a possibilidade de retomada sentimental. Vale dizer que as durações rítmicas dos versos 12 e 13 são, também, muito semelhantes.

Para demonstrarmos o que ocorre com as inflexões verbais do último verso da estrofe, utilizaremos os sinais /-/ e /U/, indicando as articulações forte e fraca, respectivamente, conforme indica Norma Goldstein (1999), procurando seguir a prosódia de cada palavra.

E - bo - ta - no - cor - (po u) - (ma ou) - tra - vez

- U - U - U - U -

Como está sugerido acima, em função das relações de semelhança verbo-musicais que descrevemos entre esse verso e o anterior, a última sílaba de “bota” tenderia a receber um acento sutil, mas que não corresponde à pronúncia natural da palavra. Adequando as acentuações, teremos:

E - bo - ta - no - cor - (po u) - (ma ou) - tra - vez

- - U U - U - U -

Para manter a inflexão prosódica, parecendo materializar o esforço de fazer encaixar no corpo o sentimento, em sua interpretação, Chico Buarque desloca, levemente, a acentuação musical, acrescentando uma pausa de semínima a mais na quiáltera do primeiro tempo do c.37, flexibilizando as acentuações musicais da métrica regular e transferindo para o segundo grupo de quiálteras a tonicidade vocabular que, resguardada, assegura o reconhecimento entoativo da forma conjugada do verbo “botar”, ação conseqüente e fundamental para o gesto de recolhimento afetivo (verso 12).

Martha Tupinambá de Ulhôa, ao perceber que esse comportamento “[...] aparece muito na performance da música brasileira popular [...]” (ULHÔA, 1999, p.53), cunha a expressão *métrica derramada*. Segundo a pesquisadora, “Na métrica derramada há um deslocamento do tempo forte no compasso [...] assim como uma flexibilização nos limites do mesmo [...]” (ULHÔA, 1999, p.56), estratégia do cancionista na conjugação verbo-musical das canções; nas palavras de Tatit, “[...] habilidade, manha, improviso” (TATIT, 2002b, p.9). Curiosamente, Cristóvão Bastos, em comentário sobre *Todo o sentimento*, localizado nos anexos desta dissertação, menciona a mesma palavra utilizada

por Ulhôa: “É uma canção **derramada**. Então você pode correr ou segurar um pouco [...] (grifo nosso)” (BASTOS, 2007).

No intervalo que separa as duas partes da canção, cabe o gesto mudo da voz, em duração que não excede a de um compasso, espaço de que Cristóvão Bastos participa, ao piano, com um interlúdio instrumental de algumas poucas e comedidas notas. Após uma exposição em que declara sua recusa da possibilidade de perda sentimental e, em última instância, seu interesse em recuperar a condição amorosa, caso aquela possibilidade vingue, o apaixonado de *Todo o sentimento* é recolocado no discurso cancional, novamente em primeira pessoa.

A segunda parte da canção é iniciada no c.40, ao ser articulado o verso 14. O texto verbal, a partir de agora, parece assumir uma outra via de sentido. É outro o enamorado que justifica o enlace, condicionando-o à estada imponderável do sentimento.

Ex.18 – Interpretação musical dos versos 14, 15, 16 e 17 da canção *Todo o sentimento*, realizada por Chico Buarque.

The musical score consists of two staves of music in a 4/4 time signature. The first staff starts at measure 40 and contains the lyrics: "Pro - me-to te que - rer A-té o amor ca-". The second staff starts at measure 44 and contains the lyrics: "ir Do - cn - te Do - cn - te". Chord symbols are written above the notes: C⁷(9), F⁷M, C(add9)/EC/E, B^b(add9)/D, B^b/D, C⁷M, C⁶, B^b7M, B^b6, F(add9)/A, F/A, Gm⁷, and Gm⁶.

Vejam os versos 14 e 15, que iniciam a estrofe cancional: “Pro - me - to - TE - que - RER / A - té - (o a) - MOR - ca - IR”. No primeiro desses versos, em que

há anacruse, Chico Buarque valoriza, inusitadamente, a articulação do pronome átono “te”, a quarta sílaba do verso, desviando uma possível ênfase que poderia ter ocorrido na articulação da segunda sílaba poética, no início do c.41, que corresponde à sílaba tônica de “Prometo”. Afirmamos essa possibilidade ao verificarmos que, dos sete versos da primeira estrofe que são introduzidos no texto musical por meio de anacruse, seis recebem um alongado rítmico na segunda sílaba poética. O desvio da acentuação musical retira da ação indicada pelo verbo “prometer” o privilégio sonoro daquele compasso, retirando, também, o movimento a(l)tivo do sujeito à que o verbo está vinculado. Seguindo o mesmo padrão acentual, embora sem anacruse, o verso seguinte achará a tonicidade do “amor” na articulação alongada da quarta sílaba poética, sugerindo-nos a afirmação do sentimento que, estando, agencia o encontro afetivo. Por isso, é o sentimento, em lugar do sujeito e suas escolhas, que deverá sucumbir à doença dos versos 16 e 17. Vale destacar o espelhamento¹⁰ que percebemos entre “O tempo / Da gente” e “Doente / Doente”. As acentuações poéticas e musicais estão correspondidas, pressagiando, talvez, o (mau) tempo vindouro dos amantes.

Na seqüência, há os hexassílabos “Pre - fi - (ro en) - TÃO - par - TIR / A - TEM - po - de - po - DER”. Alternando os acentos musicais entre a segunda e a quarta sílabas poéticas, além das sextas sílabas desses versos, a interpretação de Chico Buarque é sustentada pela tonicidade vocabular, prosseguindo seu curso entoativo até o verso 20, “A - gen - te - SE - des - ven - ci - LHAR - da - GEN - te”. Nesse verso, o trânsito das acentuações fará assombrar a segunda sílaba poética, originalmente tônica, valorizando a articulação de outro

¹⁰ O processo de espelhamento ocorre quando há versos que são articulados a partir de um mesmo parâmetro musical (ritmo, melodia e harmonia), estando, portanto, em pontos semelhantes da canção, na primeira e na segunda partes, no caso de *Todo o sentimento*.

pronome átono, o “se”, o que fragiliza um equilíbrio somente restabelecido, ironicamente, na correspondência musical da acentuação prosódica de dois vocábulos que, por si, dizem o desfecho amoroso, o “desvencilhar” da “gente”.

Se jogamos, novamente, com o espelhamento, encontramos, no lugar de “Te amando devagar / E urgentemente”, o trecho “A gente se desvencilhar da gente”. Notemos que, na primeira parte da canção, o eu-lírico desejava amar com o tempo da urgência, no mesmo ponto em que, agora, o desequilíbrio pronominal dá sonoridade ao desvencilhamento. A pressa do enamorado soa, enfim, justificada pelo limite amoroso que o tempo anuncia.

A essa altura, cumpre sublinhar o modo como compreendemos o uso que Chico Buarque faz de alguns pronomes átonos em certos trechos da canção, pontecendo, na segunda estrofe verbal, a instabilidade afetiva a que, inapelavelmente, estão lançados os amantes. Em “De - POIS - de - TE - per - DER”, a valorização do pronome átono “te”, rompendo com a estrutura acentual do verso, parece inocular o desconforto na cena, potencializando, caprichosamente, a perda pressentida, e afirmada, nesse hexassílabo. Abaixo, vejamos as três ocorrências de alongamento rítmico de pronomes átonos, localizados na segunda estrofe do texto verbal.

Ex.19 – Interpretação musical dos versos 14, 20 e 21 da canção *Todo o sentimento*, realizada por Chico Buarque, com alongamento rítmico de pronomes átonos.

40 $C^7_4(9)$ $F7M$ $C(add9)/E C/E$ **10**
 — Pro - me-to te que - rer

53 $B^b(add9)/D$ B^b/D C $C7M$ $C7$ F° $F7M$ $A m7$ $A m7 F m6/A^b$
 A gen-te se des - ven-ci-lhar da gen - te De - pois de te per - der Te_en

Na segunda estrofe verbal de *Todo o sentimento*, conforme interpretamos, o discurso é mudado de modo muito brusco, situando a canção em um campo de forças no qual o gesto de apreensão temporal do sentimento parece não ter correspondência prática, deixando entrever o não cabimento corporal do afeto. Por outro lado, a recusa da perda sentimental, que implica o próprio desenlace, é mantida nos versos que compõem a segunda estrofe. O que muda é o registro no qual o eu-lírico buscará a permanência amorosa, pretendendo não mais um tempo que refaça (verso 11), e sim que, encanta(n)do, apenas siga e faça seguir (verso 26), permanentemente. Dessa dupla e oposta orientação, vem a certeza – “Te encontro com certeza” – de que talvez... – “Talvez num tempo da delicadeza” –, advérbios de significados divergentes, articulados em seqüência.

Da articulação anacrústica de “Te encontro com certeza”, vamos ao decassílabo “Tal - VEZ - num - TEM - po - da - de - li - ca - DE - za”. Aqui, o contorno melódico tem papel decisivo para a prosódia. Atentando para o trecho, vemos que a tonicidade das palavras “talvez” e “tempo” é projetada, fazendo elevar a entoação melódica das respectivas sílabas tônicas, conferindo certo destaque a elas e atenuando o fato de que, em “talvez”, a tonicidade é articulada em tempo fraco do compasso. No caso de “tempo”, o alongamento

da sílaba átona poderia operar um leve deslocamento do acento prosódico. Em uma análise mais aprofundada do texto musical, no capítulo 2, abordaremos, novamente, o discurso melódico desse trecho.

Os versos “On - de - NÃO - di - re - mos - NA - da / Na - (da a) - CON - te - CEU” têm, respectivamente, sete e cinco sílabas poéticas, e são articulados em quiálteras, formando um tecido ondulante e ligeiramente anasalado, dividido em blocos ritmo-melódicos nos quais o último tempo é alongado, recaindo sobre sílabas tônicas, no caso do heptassílabo “Onde não diremos nada”. Em “Nada aconteceu”, a valorização da sílaba “con” de “aconteceu” subverte a prosódia, ao mesmo tempo em que sugere a reflexão das palavras “onde” e “não”, do verso anterior, por meio da sonoridade nasal e de correlações rítmicas e melódicas, até o verso terminar no alongamento da sílaba tônica de “aconteceu”, desenhando, ao longo de quatro compassos, uma imagem circular em que a última nota musical de todo o trecho coincidirá com a primeira. Vejamos.

Ex.20 – Interpretação musical dos versos 24 e 25 da canção *Todo o sentimento*, realizada por Chico Buarque.

The musical notation for Ex.20 is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of quarter notes and eighth notes, with a final note that is a whole note. The lyrics are written below the staff, with the final note of the melody corresponding to the end of the word 'ceu'. Above the staff, chords are indicated: F(add9)/C, F/C, F7M/C, F7/C, Bm(b5), and Bbm6. The number '65' is written at the beginning of the staff.

Nos dois últimos versos da canção, a - PE - nas - se - gui - REI, - co - (mo en) - can - TA - do / ao - LA - do - TEU”, estão correspondidos os acentos poéticos e musicais, com destaque para as sílabas verbais “rei” em “seguirei”, “ta” em “encantado” e “la” em “lado”, recebendo as maiores durações desse trecho da canção, juntamente com a última palavra do texto verbal, “teu”.

3. DO TEXTO MUSICAL E O VERBO

3.1. Melodia e ritmo musicais

O registro de *Todo o sentimento* encontrado no disco *Francisco* apresenta o letrista como cantor e o compositor da harmonia e da melodia como pianista. As interpretações de Chico Buarque e Cristóvão Bastos foram gravadas simultaneamente, conforme declaração de Bastos na entrevista que nos concedeu (BASTOS, 2007). A canção tem fórmula de compasso em dois por dois (ver transcrição musical feita por Chediak, anexo 5.1, e por nós, anexo 5.2). Dos primeiros oito compassos da gravação participa apenas Cristóvão Bastos, com uma introdução instrumental em que realiza um motivo rítmico-melódico semelhante ao que Chico Buarque articulará nos primeiros compassos de seu canto. Evitando, inicialmente, a divisão anacrústica do tempo, muito presente naquele motivo, o pianista termina sua introdução articulando a anacruse, em um andamento oscilante e com uma pequena inflexão de dinâmica. Essa flexibilidade temporal, de que fala Cristóvão Bastos: “[A canção] é um grande *rubato*, e com liberdade para correr ou retardar” (BASTOS, 2007), recorrente ao longo da gravação, e de intensidade, valorizando a elevação da tessitura melódica, prepara a atmosfera sinuosa e imprecisa que será trilhada pelo enamorado, em busca de sua realização amorosa.

Os primeiros compassos da melodia apresentam anacruse na transcrição de Chediak. Na interpretação de Chico Buarque, entretanto, a estrutura anacrústica é evitada, nos três compassos iniciais, forçando a uma aceleração da articulação ritmo-melódica e ao uso de quiálteras. As divisões de tempo

executadas pelo canto contrastam, nitidamente, com o piano introdutório de Bastos, construindo um caminho de maior tensão, em que, a cada gesto mais rápido (colcheias e quiálteras), uma nota é levemente alongada, como se quebrasse o verso ao meio. Isso acontece com os dois primeiros e o quinto versos do texto verbal, em que a quarta sílaba poética de cada verso é prolongada ao ser articulada musicalmente, conforme o exemplo a seguir.

Ex.21 – Interpretação musical dos versos 1, 2, 3, 4 e 5 da canção *Todo o sentimento*, realizada por Chico Buarque, com alongamento rítmico da quarta sílaba poética dos versos 1, 2 e 5.

The musical score consists of two staves of music in a 4/4 time signature. The first staff starts at measure 9 and contains the lyrics: "Pre-ci-so não dor-mir A-té se con-su-mar O tem-po". The second staff starts at measure 14 and contains the lyrics: "Da gen-te Pre-ci-so con-du-zir Um". Chord symbols are placed above the notes: F7M, C(add9)/E, C/E Bb(add9)/D, Bb/D, C7M, C6, Bb7M, Bb6, F(add9)/A F/A, Gm7, Gm6, D7(b13)/F#, Gm7, F#, and D7/F#. Triplet markings (3) are placed over the notes for "não", "con-", and "con-".

Com o prolongamento, é possível manter a elevação melódica do trecho, recurso de que pode se valer o enamorado em sua procura passional. Referimo-nos ao processo que Luiz Tatit chamará de *passionalização melódica*, em oposição a *tematização melódica*. Tentaremos desenvolver esses conceitos adiante.

O prolongamento rítmico dos primeiros compassos interpretados por Chico Buarque não consegue evitar o declive das progressões ascendentes, culminando na linha descendente dos c.12-15, que, por sua vez, correspondendo aos versos "O tempo / Da gente", abre espaço, na pauta, para o peso prolongado de mínimas, fazendo pender, na clareira de uma temporalidade amorosa, uma queda melódica, retesando o arco passional.

Assim, já nos primeiros compassos, uma tensão gerada pelo movimento oscilante das durações é revelada. O interesse do eu-lírico, disposto a manter o sentimento amoroso, quer seguir rumo à realização de um tempo em que não seja possível o desenlace dos amantes. Em primeira pessoa, o eu-lírico tenta imprimir à sua vigília – alusão ao primeiro verso – largura capaz de conter a pressa que, na medida escandida de semínimas e colcheias silábicas, compromete o canto amoroso.

Diante da cena afigurada logo no início da interpretação vocal, percebemos a relação tensiva que o pesquisador Luiz Tatit detecta no percurso criativo de uma canção. O estudioso nomeia de *modalidade do /fazer/* "[...] uma progressão melódica mais veloz e mais segmentada pelos ataques insistentes das consoantes" (TATIT, 2002b, p.10), progressão investida "[...] dos estímulos somáticos próprios da ação humana" (TATIT, 2002b, p.10). Investindo em durações mais breves, freqüentemente acompanhadas de redução de distância entre os intervalos, a melodia tende a ser processada em cadeia, formando motivos. Nesse contexto, a pulsação ganha papel preponderante, ficam salientados os acentos musicais e a reiteração dos motivos: estão configuradas as tensões temáticas. Às tematizações melódicas normalmente são associadas tematizações lingüísticas. Em outras palavras, falamos de canções ou de trechos verbais que tendem a um comportamento descritivo, situando suas letras a partir de um registro temático exterior ao eu-lírico e seus sentimentos e vivências internas, sugerindo à música um caráter de impessoalidade.

Por outro lado, saltos intervalares mais amplos, elevando as alturas melódicas, e uma maior duração das notas musicais põem em curso uma trama discursiva orientada pela *modalidade do /ser/*. Aqui, o andamento tende a cair,

privilegiando a articulação das vogais. Ocorre um leve deslocamento tensivo em favor da elevação melódica e não mais da pulsação. Trata-se da *força de continuidade*, em que a articulação vocálica em durações expandidas desenha um caminho contínuo na emissão melódica de certos fonemas¹¹, em oposição à *força de segmentação*, em que a articulação sucessiva de sílabas verbais privilegia a sonoridade consonantal, compondo a melodia em variadas camadas de som. Em *Todo o sentimento*, vários são os trechos em que as *forças de continuidade e de segmentação* compõem, de maneira modelar, a orientação teórica de Tatit. Vejamos, como exemplo, a maneira como Chico Buarque articula o penúltimo verso da primeira estrofe, observando que, inicialmente, a ênfase é dada à ação verbal de recolher, privilegiando a articulação consonantal do verbo. Em seguida, a interpretação musical valorizará as duas últimas sílabas de “sentimento”, prolongando a articulação vocálica daquelas sílabas e salientando a natureza afetiva do vocábulo, como se palavra e melodia, conjugadas no prolongamento rítmico, desnudassem o estado passional do enamorado.

Ex.22 – Interpretação musical do verso 12 da canção *Todo o sentimento*, realizada por Chico Buarque, com alongamento rítmico na palavra “sentimento”.

33

B^b7^M B^o F⁹/C A7(^b13)/C[#]

Que re-co-lhe to - do_o sen-ti - men - to

A partir da contextualização de seu registro segundo a *modalidade do /ser/*, toda canção passa a ser um convite a estados internos de subjetividade,

¹¹ Na Fonologia, parte da Gramática que estuda os sons, os fonemas são definidos como unidades sonoras responsáveis pela formação de significados em uma língua. Na língua portuguesa, os fonemas são classificados em vogais, semivogais e consoantes.

favorecendo que o eu-lírico exponha seus sentimentos. Está em processo a *passionalização melódica*, sobre a qual diz Tatit (2002b, p.10):

A dominância da passionalização desvia a tensão para o nível psíquico. A ampliação da frequência e da duração valoriza a sonoridade das vogais, tornando a melodia mais lenta e contínua [...] Daqui nasce a paixão que, em geral, já vem relatada na narrativa do texto. Por isso, a passionalização melódica é um campo sonoro propício às tensões ocasionadas pela desunião amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo.

Voltando à canção de Chico Buarque e Cristóvão Bastos, após aberta a porta borgeana¹² do sentimento amoroso, em que é colhido o apaixonado, é na queda duradoura do trecho que vai do c.12-15 que o tempo do amor é registrado, escrevendo, na pele da canção, um prolongado espaço afetivo que o eu-lírico desejará permanente no próprio corpo, transubstanciação sentimental e linguagem desejanste:

A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo. A emoção de um duplo contacto: de um lado, toda uma atividade do discurso vem, discretamente, indiretamente, colocar em evidência um significado único que é “eu te desejo”, e liberá-lo, alimentá-lo, ramificá-lo, fazê-lo explodir (a linguagem goza de se tocar a si mesma); por outro lado, envolvo o outro nas minhas palavras, eu o acaricio, o roço, **prolongo** esse roçar, me esforço em **fazer durar** o comentário ao qual submeto a relação (BARTHES, 1985, p.64, grifos nossos).

A organização musical de *Todo o sentimento*, a partir do c.16, dá seqüência à construção da canção, definindo a ascensão melódica da necessidade passional. Aqui, investindo no avanço de frequências agudas¹³, o eu-lírico transborda, no contorno musical do seu discurso, a carga emotiva de que se vale para dar fôlego a seu gesto.

¹² Novamente, Borges: “A porta é a que escolhe, não o homem” (BORGES, 2001, p.73).

¹³ Cf TATIT, 1996, p.10.

Entre os c.16-24, Chico Buarque articula colcheias em maior quantidade, além de dividir algumas durações em quiálteras, acelerando esse trecho e fazendo a vontade amorosa caminhar “urgentemente” em direção ao lugar em que, talvez creia o enamorado, tempo e sentimento eternizem o enlace de amor.

Ex.23 – Trecho da interpretação musical de Chico Buarque, com destaque para o uso de colcheias e presença de quiálteras, acelerando a articulação musical.

16 D7(b13)/F# Gm7 F# D7/F# Gm/F3
 Pre - ci - so con - du - zir _____ Um tem - po de te a - mar _____

20 C(add9)/E C/E Bb(add9)/D Bb/D C C7M C7 F° F7M
 — Te a - man - do de - va - gar _____ E ur - gen - te - men - - - te Pre -

É mantida, assim, a carga de tensão que localizamos nos gestos de elevar o contorno melódico e, por outro lado, acelerar as durações rítmicas, impedindo o prolongamento daquelas freqüências. Nesse quadro musical, destacamos, ainda, um ponto que julgamos relevante: a partir do c.19, haverá um prolongamento das notas musicais em início de compassos nos quais o cantor introduz versos de modo anacrústico, valendo-se de uma colcheia no último tempo do compasso anterior, conforme indica o exemplo abaixo.

Ex.24 – Interpretação musical do verso 6 da canção *Todo o sentimento*, realizada por Chico Buarque, com anacruse e alongamento rítmico no início do compasso.

18 F# D7/F# Gm/F3 C(add9)/E C/E
 — Um tem - po de te a - mar _____ Te a -

A única exceção a esse comportamento, na primeira estrofe de *Todo o sentimento*, é percebida na articulação do verso 5. O prolongamento rítmico a que nos referimos pode ser visto na articulação particular de palavras das quais a sílaba tônica recai sobre o primeiro tempo do compasso e, de um modo geral, na comparação com as durações rítmicas destinadas ao verso inteiro a que aquelas palavras pertencem. Vejamos esse comportamento no canto de Chico Buarque.

Ex.25 – Interpretação musical dos versos 9 e 10 da canção *Todo o sentimento*, realizada por Chico Buarque, com alongamento rítmico na sílaba tônica de palavras em início de compasso.

24 F7M Am7 Am7 Fm6/A Cm7/G F#° D7/F#

tc Pretendo des - co - brir No úl - ti - mo mo - men - to

Abaixo, transcrevemos a primeira estrofe verbal, discriminando os versos e os respectivos compassos em que são articulados, conjuntamente, as anacruses e os prolongamentos rítmicos.

TODO O SENTIMENTO

Preciso não dormir

Até se consumir

O tempo (c.12-13)

Da gente (c.14-15)

(5) Preciso conduzir

Um tempo de te amar (c.18-20)

Te amando devagar (c.20-22)

E urgentemente

Pretendo descobrir (c.24-26)

(10) **No último momento (c.26-28)**

Um tempo que refaz o que desfez

Que recolhe todo o sentimento

E bota no corpo uma outra vez

.....

(BUARQUE, 1987)

Dos treze versos que formam a primeira estrofe da canção, sete apresentam seis sílabas poéticas, são chamados hexassílabos. São eles os versos 1, 2, 5,

6, 7, 9 e 10. Chico Buarque evita a anacruse na introdução de alguns versos que interpreta, incidindo, essa evitação, na primeira estrofe, sobre os versos 1, 2, 8, 11, 12 e 13. Excetuando-se os dois primeiros versos, há anacruse na melodia de todos os versos hexassílabos dessa estrofe, e, se desconsideramos o verso 5, podemos afirmar que todos os hexassílabos anacrústicos recebem uma duração prolongada na articulação da segunda sílaba poética, que recai sobre o primeiro tempo do compasso. Percebemos, na verificação dessas ocorrências, uma característica gestual da voz que canta, que, em última instância, no âmbito da canção, há de ser a voz que enuncia, o eu-lírico¹⁴.

A estrutura *anacruse-prolongamento rítmico*, na primeira estrofe da canção, conjuga os seguintes versos: “O tempo / Da gente”, “Um tempo de te amar / Te amando devagar” e “Pretendo descobrir / No último momento”. Se tentássemos estabelecer, arbitrariamente, uma unidade ao recorte desses versos, poderíamos argumentar que estão organizados a partir dos dois primeiros, de acordo com os seguintes aspectos: a) do ponto de vista estritamente lingüístico, “O tempo / Da gente” é desenvolvido em um dístico explicativo que diz a função – “Um tempo de te amar” – e o modo de proceder nesse tempo – “Te amando devagar” –. Após reconhecida a circunscrição temporal da afetividade, ou seja, declarada a finitude amorosa – “No último momento” –, é indicado um movimento de procura e descoberta em que o enamorado lançar-se-á – “Pretendo descobrir” –, de cujo verso só definimos o complemento verbal apelando para o contexto geral da canção. E vale dizer que a (re)descoberta do tempo amoroso, nesse contexto, implica serem descobertos, revelados, os próprios amantes, (re)colhidos no (re)fluxo encantatório da estréia, se quisermos recitar Barthes (1985, p.169): “[...] o fato amoroso é um

¹⁴ Supomos ser dispensável declarar que não tomamos a pessoa de Chico Buarque como o apaixonado

‘episódio’, dotado de um começo [...]” ; b) do ponto de vista estritamente musical, “O tempo / Da gente” insere a anacruse no canto, fazendo-a ressoar nos outros versos do recorte que propusemos: hexassílabos que têm as respectivas segundas sílabas poéticas pertencentes a vocábulos paroxítonos, articuladas no primeiro tempo alongado dos compassos correspondentes.

Podemos dizer, ainda, que com a exploração da tonicidade verbal de vocábulos como “tempo” (c.19) e “amando” (c.21) no tempo forte do compasso, correspondendo, essas palavras, a mínima e semínima pontuada, respectivamente, fica sugerido o esforço do eu-lírico na tentativa de fazer permanecer o sentimento, buscando-o na ampliação de um tempo – expresso no texto verbal (verso 6, c.19) – que, por enquanto, é apenas musical.

Fica o que escapa. Tensionado ainda uma vez, o arco de *Eros* surpreende o c.23 com uma semibreve. Ao relacionarmos os textos verbal e musical desse trecho da canção, flagramos o desconcerto que, desde o início, indicará a futura, e sempre posta, impossibilidade de (re)constituição temporal da cena amorosa, de (re)colhimento corporal do sentimento de amor. A tensão interna aos versos “Te amando devagar/ E urgentemente” encontra correspondência em divisões de tempo variadas que irão conjugar, na interpretação de Chico Buarque, o espaço menor de semínimas e colcheias desde o primeiro daqueles dois versos, até chegar à penúltima sílaba verbal de “urgentemente”, articulada na largura da semibreve, situada, justamente, na tonicidade paroxítona daquela palavra, pesando, um pouco mais, a queda melódica do trecho (ver Ex.23).

Já vimos, com Tatit, que as durações rítmicas mais longas privilegiam a articulação das vogais, procedimento que favorece a dinâmica de passionalização cancional. Também sublinhamos a largura das semínimas referentes aos versos “O tempo / Da gente”. E é após esses versos, justamente, que os hexassílabos são articulados com anacruse e com alongamento do primeiro tempo do compasso subsequente, excetuando-se, dizemos novamente, o verso 5. Parece-nos, desse modo, que o enamorado tenta, ao articular os versos posteriores, retomar, ou antes, ampliar a duração – musical e amorosa – verificada no trecho “O tempo / Da gente”, temporalidade cujo duração, conforme afirma a letra cancional, não está, ainda, consumada, acabada, como se fosse tentado represar a episódica estréia da paixão. Lembremo-nos que ao enamorado interessa a manutenção daquela temporalidade. E não esqueçamos, também, que a reconstituição da estréia é, de acordo com Barthes, em citação já feita por nós, um “depois do fato acontecido”, não passando, o reconstituído, de uma imagem em reflexo, construída a partir da memória amorosa e colada, em gesto mais ou menos grosseiro, no discurso presente do apaixonado. Dizendo de outro modo, vemos um enamorado projetando, a partir do tempo presente, um futuro que deverá voltar ao passado, transformando, “no último momento,” o pretérito amoroso em estado passional permanente.

Os c.24-28 (Ex.25) articulam os versos “Pretendo descobrir / No último momento”, hexassílabos nos quais prosseguem as anacruses e as notas prolongadas em início de compasso, acercadas por colcheias: *oposição das forças de continuidade e de segmentação.*

Os c.29-31 correspondem ao tipo de verso mais extenso da canção, o decassílabo. Como se o partisse em dois – “Um tempo que refaz” e “o que desfez” –, o texto musical empreende duas seqüências melódicas descendentes, sugerindo-nos o gesto retroativo de refacção temporal. As durações, inicialmente rápidas, cederão à articulação de uma semibreve, antes da pausa que trará os dois últimos versos da primeira estrofe, dos quais falaremos à frente.

O jogo tensivo que percorre toda a extensão cancional é constituído pulso a pulso, em várias frentes: de um lado, temos as variações de altura, ora estimulando, em sucessivos (de)graus (con)juntos, a escansão do próprio apaixonado, ele e seus desígnios, no desejo firme de manter inerte sua afetividade, ora entoando a melodia de sua queda. Por outro lado, a marcha a que é lançado o eu-lírico, no atrito consonantal de semínimas e colcheias, conforme pontua Tatit, redistribui a estratégia passional, subordinando-a a um discurso da ação que só faz tematizar a busca sentimental, esvaziando-a de emotividade. Nesse caso, “Os contornos são [...] rapidamente transformados em motivos [...]” (TATIT, 2002b, p.10), como se pudessem figurativizar o sentimento, materializando-o. No sentido oposto dessa investida, há um tempo de espaços maiores (c.13), em que, por uma outra lógica, o sentimento é entoado (c.35-36).

Ainda com a atenção voltada para a primeira parte de *Todo o sentimento*, vejamos algumas relações percebidas entre melodia e letra, a partir de um modelo transcritivo proposto por Luiz Tatit (2002b), no qual realizamos pequenas adaptações. Na proposta original, Tatit correspondeu a cada espaço horizontal onde estão localizadas as sílabas verbais um intervalo de semitom.

No modelo que adaptamos, cada espaço horizontal corresponde a um intervalo diatônico. Assombreamos uma linha, identificando-a como o I grau (tônica) da tonalidade da música, auxiliando a leitura dos segmentos. Os intervalos não diatônicos estarão assinalados com o respectivo acidente (sustenido ou bemol) junto à sílaba verbal em que são articulados. Cada segmento corresponde a um verso do texto verbal da canção *Todo o sentimento*, que está na tonalidade de Fá maior.

Ex.26 – Transcrição dos versos 1, 2, 3 e 4 de *Todo o sentimento*, a partir de diagrama melódico de Luiz Tatit.

Segmento 1

so
ci não
mir
Pre dor

Segmento 2

se
té con
mar
A
su

Segmento 3

tem
po
O

Segmento 4

gen
te
Da

Ao acompanharmos o desenvolvimento melódico realizado nos primeiros quatro segmentos da canção, é visível o caráter descendente que eles perfazem. Na articulação do verso 1, a expansão dos intervalos procura elevar o próprio discurso. A estratégia passional é situada nos limites largos de uma tensividade que deve levar à manutenção do sentimento. Entretanto, a expansão que projeta a melodia não permanece, desenhando auge e declive. Os intervalos melódicos mais elevados correspondem, em geral, às divisões de tempo mais rápidas, limitando o espaço necessário para a busca sentimental. A amplitude de sete graus intervalares encontrada na articulação do verso 1 será reduzida a três graus no verso 4.

Conjuntamente, os quatro segmentos seguem o caminho descendente verificado no interior de cada um, com destaque para os dois últimos, em que o tempo amoroso do casal é situado na progressão descendente de uma melodia decaída, embora sejam os segmentos mais prolongados do trecho destacado.

Ex.27 – Transcrição dos versos 5, 6, 7, e 8 de *Todo o sentimento*, a partir de diagrama melódico de Luiz Tatit.

Segmento 5

so
ci con
zir
Pre du

Segmento 6

po te_a
tem de
mar
Um

Segmento 7

do
man de
gar
Te_a
va

Segmento 8

E_ ur
gen
men
te
te

Os segmentos 5 e 6 mostram a obstinação de um enamorado cujo discurso melódico é elevado em graus, se comparado com os segmentos anteriores, com destaque, no verso 5 – “Preciso conduzir” – , para a última sílaba verbal de “conduzir”, à que corresponde um acento poético e, com relação ao texto musical, a duração mais longa do verso, por meio do uso de ligadura.

Todo o esforço do eu-lírico parece insinuar, ou antever, a própria falta: se não houver o sentimento amoroso, a junção com o outro estará interdita. A estratégia consiste em se passionalizar – por isso, a elevação do contorno melódico, buscando imprimir, no discurso cancional, a *modalidade do /ser/* –, preenchendo-se com o sentimento que será, sempre, o mantenedor do tempo amoroso, preservando a cena primeva da genealogia bartheana dos amantes, conforme citado no primeiro capítulo deste trabalho. O episódio de amor inicial, o encantamento dessa cena é, como já dissemos, o que interessa ao enamorado.

O desenvolvimento melódico desse trecho da canção indicia, mais uma vez, o declínio do planejamento passional na queda melódica dos segmentos 7 e 8, com destaque para esse último segmento, que mantém, à semelhança dos segmentos 3 e 4, a maior parte das notas articuladas em intervalos descendentes, abaixo do primeiro grau. Novamente, não é estabelecida a correspondência entre durações maiores e ascensão melódica.

Ex.28 – Transcrição dos versos 9, 10 e 11 de *Todo o sentimento*, a partir de diagrama melódico de Luiz Tatit.

Segmento 9

do
ten des brir
Pre co

Segmento 10

ti mo
No úl mo
men
to

Segmento 11

po o
tem que faz que
des
fez

Um	re

Os segmentos 9, 10 e 11 apresentam o maior número de *tensões passionais de freqüência* de toda a primeira parte da canção, para citar um termo de Tatit. Saltos intervalares amplos e as ascendências da melodia definem, nesse caso, a expressão do autor que usamos. O contorno melódico é elevado, atingindo a nota Ré na articulação da última sílaba verbal de “Pretendo” (segmento 9) e nas sílabas “ti” de “último” e “mo” de “momento” (segmento 10). Essa freqüência esteve inédita até aqui, embora receba, em suas três ocorrências, a breve duração das colcheias, entremeadas pela articulação ligada da última sílaba da palavra “descobrir”, em intervalo de um tom abaixo (Ex.25). Com destaque para os segmentos 10 e 11, a maior parte das notas articuladas está acima do primeiro grau, incluindo a nota Dó em que é articulada a primeira palavra do verso “No último momento”. Na transcrição de Chediak, aquela nota é articulada em intervalo de quarta descendente, enquanto Chico Buarque mantém a articulação em quinta ascendente, em uma altura que prevaleceu no percurso melódico dos c.25-27. É nesse registro que o enamorado situa a cena em que se vê na iminência do seqüestro. Reivindica, nesse “último momento”, a permanência de seu estado passional, diante do desfecho que pode acontecer, a abdução do sentimento. Em outras palavras, conhecida a condição de apaixonado, a reivindicação feita é pela própria identidade. Se não houver o sentimento amoroso, não haverá o enamorado. Não nos parece acaso o uso de palavras como “momento” (verso 10) e “tempo” (verso 11). O eu-lírico busca, justamente, um momento. Diremos ainda uma vez: é pontuado, no futuro, a busca por um pretérito capaz de manter o sentimento de amor,

aos demais: apresentam nove sílabas poéticas, cada um. A melodia que entoa esse trecho apresenta as mesmas notas musicais em três dos quatro compassos que correspondem, respectivamente, a cada verso. Observando o modo como a grade melódica é disposta, percebemos dois blocos em cada um dos segmentos. Para tornar mais visível nosso apontamento, vejamos, novamente, os dois segmentos referidos, com os blocos destacados.

Ex.30 – Transcrição dos versos 12 e 13 de *Todo o sentimento*, a partir de diagrama melódico de Luiz Tatit, com trechos destacados.

Segmento 12

The diagram shows a musical staff with a zigzag melodic line. The notes are placed on the lines and spaces of the staff. The words 'Que', 're', 'colhe', 'men', 'to', 'ti', 'sen', 'do', and '(#)to' are written below the notes. A circle highlights the notes for 'Que', 're', and 'colhe'. A diamond shape highlights the notes for 'men', 'to', 'ti', 'sen', 'do', and '(#)to'. The notes for 're' and 'colhe' are on the same pitch level, while the notes for 'men' and 'to' are on a higher pitch level, and the notes for 'ti', 'sen', 'do', and '(#)to' are on a lower pitch level.

Segmento 13

The diagram shows a musical staff with a zigzag melodic line. The notes are placed on the lines and spaces of the staff. The words 'E', 'bo', 'no', 'ta', 'vez', 'tra', 'ma', 'ou', 'po', 'u', and '(#)cor' are written below the notes. A circle highlights the notes for 'E', 'bo', and 'no'. A diamond shape highlights the notes for 'vez', 'tra', 'ma', 'ou', 'po', 'u', and '(#)cor'. The notes for 'E', 'bo', and 'no' are on the same pitch level, while the notes for 'vez' and 'tra' are on a higher pitch level, and the notes for 'ma', 'ou', 'po', 'u', and '(#)cor' are on a lower pitch level.

No segmento 12, as palavras “Que recolhe” compõem um ziguezague de graus vizinhos, sugerindo, para nós, o próprio gesto físico de recolher algo, metaforizando em mãos a materialidade verbal. O restante do verso, *Todo o*

sentimento, caminha, ascendentemente, em direção ao afeto. A cena é revestida de cuidado e sutileza. Sabemos que a ampliação da tessitura melódica é um recurso do qual o eu-lírico não poderá prescindir, no empreendimento passional em que planeja investir. Entretanto, não cabe, aqui, o arroubo tensivo de bruscos saltos intervalares. Grau a grau, pé ante pé, o enamorado quer aproximar-se do afeto. Destacamos o prolongamento da duração melódica das duas últimas sílabas da palavra “sentimento”, como se expusesse aos olhos a fortuna do ato de recolhimento, e ainda, como se fossem aquelas mãos verbais, sutis e sinuosas, a tocarem o próprio afeto.

O segmento 13 também está organizado, como dissemos, a partir dos dois blocos melódicos discriminados no exemplo 30. O primeiro desses blocos, em cada segmento, traz uma informação voltada para uma atividade, um fazer. Nos trechos “Que **recolhe**” e “E **bota** no”, temos duas formas verbais nocionais. “Verbos nocionais são aqueles que exprimem processo; em outras palavras, indicam ação, acontecimento [...]” (CIPRO NETO e INFANTE, 1997, p.349), e são, sempre, o núcleo do predicado verbal, portando carga semântica de grande valor. No caso dos dois versos a que pertencem, respectivamente, as formas verbais conjugadas de “recolher” e “botar”, ambas as formas exigem um complemento informacional, e são, por isso, classificadas como formas verbais transitivas. A informação complementar, nos dois casos, é a mesma. O que for recolhido é, também, o que deve ser botado no corpo, a saber, o próprio sentimento. Notemos que o caminho melódico ascendente do corpo, no segmento 13, é semelhante ao do sentimento, no segmento anterior, como se houvesse um esforço de transubstanciação que elevasse a matéria corpórea à condição puramente abstrata do sentimento. Dissemos, anteriormente, que, sem o sentimento amoroso, não há o enamorado. Nesse momento, parece ser

fechado o ciclo identitário que vai equacionar sujeito, sentimento e corpo. E não excedemos em lembrar uns versos de *Valsa brasileira*: “Subia na montanha / Não como anda um corpo / Mas um sentimento” (BUARQUE, 1996).

Optamos por não tratar, nesse momento, de uma questão que contribui, sensivelmente, com a interpretação que estamos construindo do trecho verbo-musical compreendido pelos segmentos 12 e 13. Referimo-nos ao acidente intervalar de quarta diminuta descendente, não diatônico à tonalidade de Fá, articulado uma vez em cada verso. Por entendermos que essa questão está diretamente ligada a aspectos harmônicos da canção, trataremos do assunto em seção dedicada à harmonia. Passemos à segunda estrofe de *Todo o sentimento*.

Como já dissemos, ao confrontarmos as duas partes do texto verbal da canção, flagramos uma mudança sensível no discurso assumido pelo eu-lírico. Na primeira estrofe, vimos um plano amoroso definido, cuja meta esteve comprometida com a recusa, pelo enamorado, da possibilidade de perda sentimental. O instante musical que separa as duas estrofes é muito breve: apenas duas pausas de semínima, uma em cada um dos dois tempos do mesmo compasso, estabelecem o termo. Não está conhecido, ao término da primeira estrofe do texto verbal, a fortuna da trama arquitetada pelo eu-lírico, embora, como viemos tentando argumentar até aqui, aquela fortuna pareça estar indiciada em vários momentos do discurso cancional.

A segunda estrofe do texto verbal possui catorze versos. Na articulação musical desses versos, encontramos nove anacruses, contra sete da estrofe anterior. Vimos, ao comentar a primeira estrofe, que a articulação anacrústica

esteve, em geral, vinculada com o primeiro tempo dos compassos imediatamente subseqüentes, recebendo um prolongamento rítmico que associamos à extensão de duração encontrada na articulação dos versos 3 e 4, sugerindo-nos um recurso da estratégia passional do eu-lírico. Esse recurso ocorre seis vezes na primeira estrofe.

Na última estrofe do texto verbal, o aumento do número de ocorrências anacrústicas, na introdução de alguns versos na estrutura musical, potencializa, por conseqüência, uma elevação da quantidade de prolongamentos rítmicos do primeiro tempo dos compassos subseqüentes às anacruses. Essa associação procede, se tomamos os termos associados como um traço da “gestualidade oral”, para citar uma expressão de Tatit, de Chico Buarque, ao menos no registro de *Todo o sentimento* com o qual estamos trabalhando. Entretanto, coincide, nas duas partes do texto verbal, o número de ocorrências daqueles prolongamentos antecidos por anacruse. Devemos sublinhar que, na primeira estrofe, “O tempo / Da gente” (c.13-16), feito de ampliações rítmicas, sugere uma afirmação sentimental, durações estendidas para o encontro dos amantes, tempo ainda não consumado. Articulando as mesmas notas e durações daqueles compassos, a canção, agora, expõe a degenerescência amorosa (c.44-47) como limite do enlace, empregando um estranho paralelismo a partir do qual, talvez, as ampliações de ritmo a que estamos nos referindo configurem uma outra temporalidade, adversa e divergente, se a tomamos nos termos do planejamento passional da primeira estrofe verbal da canção. Vejamos.

As anacruses da segunda estrofe verbal vinculadas com prolongamentos rítmicos dos compassos seguintes introduzem os versos 16, 17, 19, 21, 22 e

27. Abaixo, transcrevemos a estrofe, discriminando aqueles versos e os respectivos compassos em que são articulados, nas duas passagens que Chico Buarque faz pelo texto verbal, a partir do verso 21.

TODO O SENTIMENTO

-
- Prometo te querer
- (15) Até o amor cair
Doente (c.44-45)
Doente (c.46-47)
 Prefiro então partir
A tempo de poder (c.50-51)
- (20) A gente se desvencilhar da gente
Depois de te perder (c.56-57 / c.88-89)
Te encontro, com certeza (c.58-60 / c.90-92)
 Talvez num tempo da delicadeza
 Onde não diremos nada
- (25) Nada aconteceu
 Apenas seguirei, como encantado
Ao lado teu (c.71-73 / c.103-105)
- (BUARQUE, 1987)

Se separarmos os versos dessa segunda estrofe que são introduzidos no discurso musical a partir da estrutura *anacruse-prolongamento rítmico*, temos o seguinte arranjo: “Doente / Doente” “A tempo de poder”, “Depois de te perder / Te encontro com certeza” e “Ao lado teu”. Operando o paralelismo já citado entre os versos “O tempo / Da gente” e “Doente / Doente”, articulados na mesma trama musical (ritmo, melodia e harmonia), ficam fragilizadas as chances de satisfação do interesse passional pela permanência corpórea do sentimento, já que, em lugar daquele tempo dos amantes, ecoa, agora, a insinuação da doença. O tempo que faz adoecer o afeto garante apenas a rota de fuga – “A tempo de poder” –, antes do desenlace fatal ser anunciado no verso seguinte (verso 20) e consumado em “Depois de te perder” (verso 21).

Encontramos outro paralelismo do discurso cancional em “Um tempo de te amar” (verso 6) e “A tempo de poder” (verso 19). Esses versos são articulados

em pontos semelhantes do texto musical, conjugando a mesma construção melódico-harmônica, além de apresentarem divisões de tempo aproximadas. No verso 6, a temporalidade descrita é acolhedora, convergente e sustém o afeto, encontrando sua antítese no verso 19, em que o tempo que resta é desagregador, impróprio para a conjunção amorosa.

Seguindo no exame do recorte verbal da segunda estrofe cancional, temos os versos “Te encontro com certeza” e “Ao lado teu”. Funcionando como uma síntese do programa dialético da canção, que expõe a realização amorosa como um processo lançado no fluxo temporal, aqueles versos vão buscar a garantia do encontro e de sua permanência, declinando o sentimento em duração diversa. Expliquemo-nos.

Considerando a interpretação de Chico Buarque, que, após a primeira passagem pelas duas estrofes do texto verbal, volta ao verso 21 e segue até o final da segunda estrofe, a palavra “tempo” é articulada seis vezes. Nas quatro primeiras ocorrências, a sílaba “tem”, que guarda a tonicidade vocabular, recebe duração maior ou igual (nesse segundo caso, é registrada apenas uma ocorrência) à sílaba “po”, sendo articulada, aquela sílaba, no tempo forte do compasso. Temos, assim, a configuração de uma temporalidade amorosa fortemente marcada. A quinta ocorrência de “tempo” acontece no c.61. Trata-se do verso “Talvez num tempo da delicadeza”, posterior ao verso 21 – “Depois de te perder”. Esse verso vem confirmar o que, antes, estava sugerido como possibilidade, a saber, o desenlace amoroso. O “tempo da delicadeza” é, então, vislumbrado como arranjo possível, “talvez”, para fazer permanecer, em estado de encanto, intocada, a cena sentimental, resgatando os amantes da condição corrompida, platonicamente falando, que os submetia ao fluxo

irreprimível da realidade sensível. No texto musical, a quinta ocorrência de “tempo” (c.61) subverterá a prosódia, alongando a articulação da sílaba “po”, dedicando-lhe, com o uso de síncope, o tempo forte do compasso seguinte. Ao ser articulado, novamente, o verso 23 – “Talvez num tempo da delicadeza” –, nos c.92-93, mudam algumas durações, mas é mantido o gesto de prolongar a sílaba átona do vocábulo “tempo”, inscrevendo, decididamente, segundo nossa interpretação, o delicado câmbio temporal que deverá permitir o estado encantatório da permanência amorosa.

Ex.31 – Interpretação musical do verso 23 da canção *Todo o sentimento*, realizada por Chico Buarque.

6/8

B \flat 7M

D7(b9)

Gm7 Gm7/D B \flat m6/D \flat

Tal-vez num tem - po _____ da de-li-ca - de - za

Como já dissemos, após articular integralmente o texto verbal de *Todo o sentimento*, Chico Buarque vai retomar a segunda estrofe da canção, a partir do verso 21 (c.71), parecendo assumir, nessa rearticulação, o interesse pela vigência do encanto. Vale destacar que o trecho retomado não encontra espelhamento musical na articulação da primeira estrofe verbal. Trata-se, portanto, de um momento muito particular do discurso cancional.

A palavra “delicadeza”, articulada nos c.62-64 e nos c.94-96, recebe tratamento ligeiramente diferenciado em suas duas ocorrências. A brevidade das colcheias (c.62) vai de encontro às semibreves (c.63-64) em que são articuladas as duas últimas sílabas daquela palavra, na tentativa de construir uma interpretação menos tensa em que durações um pouco mais alongadas parecem pretender um cabimento mais adequado para o sentimento. Se repararmos melhor, todo

o longo decassílabo “Talvez num tempo da delicadeza” soará menos apressado na segunda interpretação do verso, sugerindo, inclusive, um abrandamento da tensão localizada nos termos adverbiais “com certeza” (verso 22) e “Talvez” (verso 23). Na entrevista que nos concedeu (anexo D), Cristóvão Bastos comenta esse trecho da canção, reconhecendo a carga de sutileza que envolve o fragmento:

Eu me lembro de quando o Chico fez a letra, que ele trouxe para mim. Uma das coisas que a gente descobriu é que, na hora que ele colocou o ‘tempo da delicadeza’, ele colocou numa parte em que a música cresce, digamos assim, que ela vai a uma região mais aguda. E quando os cantores cantam essa região mais aguda, eles normalmente crescem até de volume, na dinâmica. E o ‘tempo da delicadeza’ tem que ser dito de uma forma delicada, quer dizer, é uma coisa ao contrário do que normalmente se faria. E, na verdade, acho que isso é um grande achado dentro da música (BASTOS, 2007).

Assim como procedemos com a primeira estrofe verbal, utilizaremos o modelo transcritivo, adaptado de Luiz Tatit, para a verificação de alguns pontos da segunda estrofe.

Ex.32 – Transcrição dos versos 14, 15, 16, e 17 de *Todo o sentimento*, a partir de diagrama melódico de Luiz Tatit.

Segmento 14

to
me te
rer
Pro que

Segmento 15

o_a
té mor ir
A
ca

Segmento 16

en
te
Do

Segmento 17

en
te
Do

A partir do segmento 14, começa a segunda estrofe verbal da canção. Inicialmente, o material melódico refaz o caminho verificado na estrofe anterior, recompondo a mesma seqüência de notas musicais, de modo que os segmentos 14, 15, 16 e 17 têm relação com os segmentos 1, 2, 3 e 4, o que poderia sugerir uma continuidade do discurso apresentado, até esse momento, pelo eu-lírico. Mas, sabemos, não é o que acontece. Se é possível entrever alguma forma de ironia, ela pode estar na constatação de que, de maneira caprichosa, o verbo passa a reiluminar o texto musical, dando (à) voz (a)o que, antes, cumpria evitar, a saber, a possibilidade do seqüestro sentimental. Parece-nos importante não esquecer que, na segunda estrofe da canção, o enamorado continua a orientar sua fala a partir de uma projeção do encaminhamento amoroso, ou seja, o que é declarado como desfecho sentimental possível, a saber, a separação dos amantes, está mantido, devendo ser negado ou afirmado.

A doença afetiva, incubada no discurso do enamorado, é corporificada na materialidade visual dos segmentos 16 e 17, na artimanha de um contorno melódico (c.44-47) sempre tendendo a declinar. O amor que cai (segmento 15) ganha gestos, em uma inversão curiosa a partir da qual a abdução não tem como alvo o sentimento, mas o próprio sujeito. A contaminação não é manifestada no corpo do enamorado. Dizendo de outro modo, a enfermidade amorosa parece evidenciar as relações entre o que constitui e o que é constituído. Por isso, é a matéria sentimental que agoniza, destituindo o enamorado de seu estado passional, esvaziando sua identidade.

A		te
	des	da

Os segmentos 18, 19 e 20 seguem a tendência descendente verificada em vários trechos da canção. Destacamos esse último, no qual é possível vislumbrar o desvencilhamento por vários ângulos. No plano vocabular, a ruptura afetiva está posta, de modo explícito, no uso da forma verbal “desvencilhar”. Quanto às durações rítmicas, podemos dividir o verso em três momentos: “A gente se”, “desvencilhar” e “da gente”. Os dois primeiros momentos vão caber no espaço de colcheias (c.53-54), recebendo tempos alongados na articulação de suas últimas sílabas verbais, “se” e “lhar”, respectivamente. Esses alongamentos operam, justamente, a tripartição verbal. No plano melódico, a longa extensão do verso 20, um decassílabo a que corresponde o segmento que estamos comentando, recebe três investidas ascendentes, finalizando, cada uma delas, com uma nota descendente, em um interessante jogo de reflexão. Para uma melhor visualização do quadro que estamos analisando, discriminamos, abaixo, aquelas três investidas.

Ex.34 – Transcrição do verso 20 de *Todo o sentimento*, a partir de diagrama melódico de Luiz Tatit, com trechos destacados.

Segmento 20

	te		
	gen	se	
			ci
		ven	lhar
A			gen
	des		te
		da	

A partir da demarcação dos três trechos acima, percebemos, claramente, o modo como o verso é explorado musicalmente. No meio, encontramos a forma verbal, separando, de fato, “a gente”. E, recorrendo ao contexto verbal da canção, é possível supor, inclusive, que “A gente” (1º momento) ainda estivesse junta, situação que irá mudar após a ação verbal (2º momento), culminando no desenlace “da gente” (3º momento).

Ex.35 – Transcrição dos versos 21, 22 e 23 de *Todo o sentimento*, a partir de diagrama melódico de Luiz Tatit.

Segmento 21

de
pois te der
De per

Segmento 22

tro cer
Te_en con com
te
za

Segmento 23

*(b)num
vez tem de
da li de
za

Tal
po ca

*acidente intervalar não diatônico de sétima menor

O trecho formado pelos segmentos 21, 22 e 23 apresenta bruscos saltos intervalares, tensionando, no segmento 21, o desenlace dos amantes (atentar para a articulação melódica da palavra “perder”, em gesto que parece verter em objeto cênico o vocábulo, separando o par – de sílabas ou de amantes? – na distância de uma oitava, em que é articulada a nota Dó). O segmento 22 mantém elevadas as frequências de um possível encontro futuro, ao mesmo tempo em que parece buscar o reatamento amoroso na proximidade dos intervalos, com ênfase na exploração daquela mesma nota Dó. No segmento 23, vemos um discurso híbrido, apresentando os arroubos intervalares do segmento 21, com destaque para a articulação do acidente intervalar de sétima menor – que vem a ser o intervalo melódico mais elevado, e não diatônica, da canção –, e as aproximações intervalares de “delicadeza”, com predominância da nota Dó, articulada em semibreves nas duas últimas sílabas daquela palavra, estabelecendo um paralelo com o “encontro” do segmento anterior, com relação ao uso da nota Dó e ao emprego de intervalos próximos.

Ex.36 – Transcrição dos versos 24 e 25 de *Todo o sentimento*, a partir de diagrama melódico de Luiz Tatit.

Segmento 24

de di mos da
On não re na

Segmento 25

da_a te
Na con ceu

Os segmentos 24 e 25 formam um retalho interessante do tecido cancional. Eles correspondem aos versos 24 e 25, que apresentam, de modo descritivo, como deverá ser aquele “tempo da delicadeza”. A essa altura, não temos dúvida quanto à natureza permanente dessa temporalidade procurada, estado de inércia explicitamente declarado naqueles versos em que nada é dito ou acontecido. As notas Lá e Si bemol, as únicas articuladas nos dois segmentos, percorrem o curto caminho de um semitom, indicando uma economia de movimentos que mantém o contorno melódico muito próximo do delicado tempo amoroso. Para isso, não deixemos de observar as duas últimas sílabas da palavra “delicadeza” (verso 23), articuladas nas notas Dó e Si bemol

(Ex.21), largamente conformadas em semibreves, garantindo a demarcação expandida do espaço sonoro daquela temporalidade.

O próximo segmento nos mostra uma estrutura melódica que não deve nos causar estranhamento, razão pela qual a transcrição vem grafada com o destaque de dois blocos.

Ex.37 – Transcrição do verso 26 de *Todo o sentimento*, a partir de diagrama melódico de Luiz Tatit, com trechos destacados.

Segmento 26

The image shows a musical staff with ten lines. The lyrics are written below the staff. The notes are: A (circled), nas (circled), pe (circled), gui (circled), se (circled), mo (circled), en (circled), co (circled), rei (circled), ta (circled), do [Ao] (circled), can (circled). The notes 'pe', 'gui', 'se', 'mo', 'en', 'co', 'rei', 'ta', 'do [Ao]', and 'can' are on the same staff line. The notes 'A', 'nas', and 'gui' are on the line below. The notes 'mo', 'en', 'co', and 'rei' are on the line below that. The notes 'ta' and 'do [Ao]' are on the line above. The notes 'pe', 'gui', 'se', 'mo', 'en', 'co', 'rei', 'ta', 'do [Ao]', and 'can' are on the line below that.

O segmento 26 guarda muitas relações com os segmentos 12 e 13, cujos versos correspondentes encerram a primeira estrofe do texto verbal. Vejamos.

O primeiro bloco do segmento 26 que destacamos articula, anacrusticamente, o fragmento “Apenas segui-”. Se desconsiderarmos a nota Sol, que corresponde à anacruse articulada na primeira sílaba do vocábulo “Apenas”, veremos que todas as quatro notas restantes do bloco apresentam a seqüência melódica Fá-Sol-Mi-Fá, a mesma que verificamos nos primeiros blocos dos segmentos 12 e 13 (Ex.25). A semelhança discursiva chega ao nível vocabular,

já que os primeiros blocos dos três segmentos estão organizados em torno de uma forma verbal nocional, ainda que, no segmento 26, a última sílaba de “seguirei” esteja deslocada (ou *segundo*, se preferirmos) para o bloco seguinte. Ao fazermos um exame comparativo dos segundos blocos dos segmentos 12 e 26, percebemos que o texto musical desses blocos articula as mesmas notas, em divisões de tempo muito aproximadas (ver c.33-36 e c.69-71). No segmento 12, tivemos uma caminhada ascendente rumo ao sentimento que o eu-lírico desejará recolhido e conjugado, novamente, no plano sensível da extensão corpórea. Agora, “num tempo [de alturas elevadas] da delicadeza”, vemos ser forjada a natureza original dos amantes, arquétipo platônico que há de preservar, “Talvez” (verso 23), é preciso não esquecer, o encontro sentimental, em estado de encanto. Ao citarmos Platão, referimo-nos à natureza amorosa dos homens, que, no início da história da humanidade, eram formados por duas pessoas em um único corpo. Após a cisão corpórea, o homem passará a eternidade tentando restabelecer a conjunção original:

[...] é inato nos homens o amor de uns para os outros, o amor que restabelece nossa primitiva natureza e que, no empenho de formar de dois seres um único, sana a natureza humana (PLATÃO, 2001, p.48)

Atentemos, ainda, para outro ponto, ao compararmos os segmentos 12, 13 e 26. Os dois primeiros segmentos, que articulam os versos 12 e 13, finalizando a primeira estrofe verbal, apresentam uma construção escalar que, após gravitar em torno do primeiro grau da tonalidade, vai alcançar os intervalos ascendentes de segunda (segmento 12, c.36) e terça (segmento 13, c.40) na harmonia suspensiva dos acordes de dominante $A7(b13)/C\#$ e $C^7_4(9)$, respectivamente. O efeito de instabilidade desse trecho nos sugere uma interdição, como se apenas coubesse, nesse caso, negar a resolução (musical)

do plano amoroso explicitamente declarado nos versos 12 e 13 (embora, na progressão harmônica desse trecho, o acorde dominante A7(b13)/C# seja resolvido em um acorde de Dm7). O segmento 26, como sabemos, refaz o caminho melódico daqueles outros dois, imprimindo, entretanto, certa diferença discursiva no gesto sutil de apropriação dos amantes. Se, ao término da primeira estrofe verbal, caberá ao enamorado, mediante manipulação do tempo, a reposição do sentimento no limite sensível do corpo, configurando uma estratégia retroativa incompatível, no segmento 26, os intervalos escalares seguirão, de um lado a outro, em posições descendentes e ascendentes com relação ao intervalo de primeiro grau, articulado na última sílaba do texto verbal e antecedido por um intervalo de semitom descendente, mínima distância possível para os amantes. Vejamos esse trecho, abaixo.

Ex.38 – Interpretação musical dos versos 26 e 27 da canção *Todo o sentimento*, realizada por Chico Buarque, com alongamento rítmico na sílaba tônica de palavras em início de compasso.

68

B \flat m6 Dm(7M) G7(13) B \flat m6/D \flat C \flat 7(9) C7(9) F6

— A - pc-nas se-gui - rei ——— como, circan - ta - do, ao la - do teu

Vemos ser dada a passagem para que o eu-lírico siga de modo permanente, vertido em encanto, enlaçando o par dos versos 26 e 27 na nota Lá (c.71 e c.103), que é, na duração simultânea de uma semínima, esse e aquele, um e outro, recompondo a conformação corpórea do amor platônico, do qual, certamente, não falaríamos em tom mais apropriado:

AMOR – POIS QUE É PALAVRA ESSENCIAL

.....

O corpo noutro corpo entrelaçado
fundido, dissolvido, volta à origem

dos seres, que Platão viu completados:
 é um, perfeito em dois; são dois em um

(ANDRADE, 1997, p.7)

A seguir, a transcrição do último segmento da canção, consumando o enlace amoroso na geografia incorruptível da idéia, selo primevo e originário de toda matéria sensível.

Ex.39 – Transcrição do verso 27 de *Todo o sentimento*, a partir de diagrama melódico de Luiz Tatit.

Segmento 27

la
[do] Ao
teu
do

3.2. Aspectos harmônicos

Procederemos, nesta seção, ao exame dos acordes da canção *Todo o sentimento*, transcritos por Chediak em *Songbook Chico Buarque*, buscando verificar os graus harmônicos e suas funções, a partir da tonalidade de Fá maior, em que a canção foi registrada. Cumpre sublinhar que consideramos a

notação harmônica de Chediak como fonte primária desta dissertação. A respeito da correspondência, mediante consulta a Cristóvão Bastos, entre essa notação e a harmonia de *Todo o sentimento* que o pianista gravou em *Francisco*, diz o próprio Bastos:

[...] eu gravei no CD do Songbook do Chico e essa canção [*Todo o sentimento*] fazia parte, entre outras canções que o Chico só botou letra. Faziam parte algumas coisas do Francis Hime, essa canção minha, algumas coisas do Edu Lobo. Eu não lembro se eu fiz revisão, mas eu devo ter feito revisão.

[...]

[...] Já faz algum tempo e a gente faz muita coisa, mas provavelmente eu fiz a revisão dessa harmonia (BASTOS, 2007).

Iniciamos, com a anuência do próprio autor, ao exame pretendido. Antes, observamos que, nos anexos desta dissertação, disponibilizamos uma transcrição da interpretação de Chico Buarque com a notação dos graus escalares e funções harmônicas dos acordes.

Como dissemos, a canção *Todo o sentimento* está na tonalidade de Fá maior, apresentando uma única alteração, no IV grau, em que temos a nota Si bemol. Dividindo os acordes em blocos, temos a seguinte organização da primeira parte da canção: 1º bloco: c.9-15; 2º bloco: c.16-24; 3º bloco: c.24-32 e 4º bloco: c.33-40.

Ex.40 – Transcrição dos graus harmônicos do 1º bloco de *Todo o sentimento*.

The musical score for the first block of 'Todo o sentimento' is shown in G major. The melody is in 4/4 time. The lyrics are: 'Pre-ci-so não dor-mir A-té se con-su-mar O tem-po Da gen-te'. The harmonic degrees are indicated above the notes: I7M, V(add9)/3ª, V/3ª, IV(add9)/3ª, IV/3ª, V7M, V6, IV7M, IV6, I(add9)/3ª, I/3ª, IIIm7, IIIm6. There are triplets over the first three notes of the first two phrases.

O 1º bloco harmônico transita, basicamente, entre os graus I, IV e V. Desde o início da progressão harmônica desse bloco, vemos uma linha descendente do

baixo que, partindo da tônica do I grau, atingirá o intervalo de sétima descendente no c.15. Para manter o caminho descendente do baixo, há inversões de terça maior em acordes dos graus I, IV e V. Como expusemos anteriormente, todo o contorno melódico desse trecho é, também, descendente. Os acordes estão em suas funções tonais básicas, a saber: I grau (função tônica, de sentido conclusivo ou estável); II e IV graus (função subdominante, de sentido levemente suspensivo) e V grau (função dominante, de sentido instável, sinalizando um caminho de resolução no I grau). Após retornar ao I grau (c.14), passando, em seguida, pelo II grau, temos um acorde de dominante do II grau (c.16), indicando a continuidade do texto musical.

Ex.41 – Transcrição dos graus harmônicos do 2º bloco de *Todo o sentimento*.

16 $V7/II$ $IIIm7$ $V7(b9)/II$ $V7/II$ $IIIm/3^a$
 Pre - ci-so con - du-zir _____ Um tem - po de te_a-mar _____

20 $V(add9)/3^a$ $V/3^a$ $IV(add9)/3^a$ $IV/3^a$ $V V7M$ $V7/II_3$ I° $I7M$ (AEM)
 Te_a-man - do de-va-gar _____ E_ur-gen - te-men - - te Pre -

O 2º bloco da canção é compreendido pelos c.16-24. O acorde do VI grau (c.16), em função de dominante – $V7/II$ –, prepara a articulação do II grau e o intervalo de 13ª menor daquele dominante caracteriza a resolução em acorde menor, de acordo com Chediak (s.d.), conforme vemos no Ex.40. A canção prossegue, elevando o contorno melódico em que o enamorado continua a expor a sua necessidade de controle sentimental. Em uma seqüência harmônica que, fazendo uso de acordes de dominante, volteia em torno do II grau, dando tempo para que o eu-lírico continue seu discurso amoroso, temos

o acorde de F#º, que, sob outra grafia, pode ser considerado uma inversão de um acorde do VI grau, com acréscimo de nona menor e baixo no intervalo de terça (o acorde de F#º corresponde, nesse caso, ao acorde de D⁷_{b9}/F#). Os dois acordes do VI grau (c.18), em função de dominante, exigem uma resolução em acorde do II grau da escala, o que acontece (c.19). Na seqüência, temos um trecho que vai do c.20-24, cuja encadeamento harmônico articulará acordes do IV e V graus, até a resolução conclusiva do I grau (c.24). Destacamos os c.22-23. No primeiro, os acordes do V grau alternam o intervalo de sétima, retardando a articulação da sétima menor, que caracterizará, enfaticamente, o efeito de dominante e a busca de resolução no I grau, que prossegue no compasso seguinte, em que o acorde de Fº retarda, ainda um pouco, a chegada ao acorde de I grau. Nesse caso, Chediak classifica o acorde como *diminuto auxiliar*. “O diminuto auxiliar retarda a resolução e dá o mínimo de movimento harmônico, por manter o baixo” (CHEDIK, s.d. p.103). Não por acaso, esse trecho expõe, com nitidez, o interesse do enamorado pela tentativa de alongamento do tempo amoroso, que ele pretende vivenciar com um vagar que, ao mesmo tempo, reclama urgência.

Ex.42 – Transcrição dos graus harmônicos do 3º bloco de *Todo o sentimento*.

24 17M IIIIm7 (AEM) IIIIm7 Im6/III Vm7/5º V7(b9)/II V7/II

te Pre - ten - do des - co - brir _____ No úl - tí - mo mo - men - to

29 IIIm/7ª (AEM) Vm7(b5) V7/V V7/V

Um tem - po que re - faz o que des - fez ____

O 3º bloco harmônico de *Todo o sentimento* é delimitado pelos c.24-32. No plano melódico, é articulada a nota Ré em um salto intervalar de 11ª

ascendente (c.24-25), atingindo uma altura muito elevada no contexto da canção. A tensão desse trecho evidencia o instante derradeiro, momento fundamental para o gesto retroativo do enamorado, que deverá garantir a posse sentimental. Após iniciar a progressão harmônica com um acorde do III grau, de função tônica e que sugere um sentido de repouso, que não acontece, é empregado um acorde de empréstimo modal – Fm6/Ab (c.26) –, estabelecendo uma tensividade que será reproduzida no acorde seguinte – Cm7/G (c.27) –. Não diremos que esses acordes estão operando uma modulação tonal. É possível, por exemplo, atribuir valor diatônico ao acorde de Cm7/G, se o inserirmos em um movimento de *II cadencial secundário* (CHEDIAK, s.d. p.101), em que um acorde de dominante secundário (acorde diatônico que não é formado pelo V grau da escala), precedido por seu subdominante, conclui a cadência em um movimento de quarta ascendente ou quinta descendente. Essa cadência harmônica, embora muito recorrente em composições da Música Popular Brasileira, não é realizada no trecho que estamos analisando. O acorde de Cm7/G é sucedido pelos acordes de F#º e D7/F# (c.28), caracterizando, novamente, o uso de acordes de dominante, com resolução suspensiva no acorde de Gm/F (c.29), já que um acorde do II grau tem efeito instável. No c.30, o acorde de Ebm6 é, conforme interpretamos, um acorde de empréstimo modal do V grau – Cm7(b5) – que, apesar de seguir certa coerência ao manter a progressão harmônica por acordes descendentes gerados a partir de intervalos de quinta, não estabelece vínculo cadencial com o acorde anterior. O trecho que estamos analisando terminará com a articulação do acorde dominante de G7/D (c.31-32), fazendo ecoar, sem conclusão harmônica, a frágil instabilidade que começou naquele “último momento”, deixando em suspensão, sem resposta, no espaço lacunar do c.32, o gesto retroativo do eu-lírico.

Ex.43 – Transcrição dos graus harmônicos do 4º bloco de *Todo o sentimento*.

33 $IV7M$ $\#IV^\circ$ $I/5^a$ $V7/VI$

Que re-co-lhe to - do_o sen-ti - men - to

37 $VIIm7$ $V7/V$ $IVm6/3^a$ $V7/I$

E bo-ta no cor - po_uma_ou-tra vez. _____ Pro -

O 4º bloco, o último da primeira parte da canção, corresponde aos c.33-40. Parecendo estar destituído das conexões necessárias para dar encaminhamento ao seu plano, resolvendo a incômoda suspensão harmônica, ao final do bloco anterior, o enamorado busca, agora, a emenda discursiva do sentido no longo período composto “Que recolhe todo o sentimento / E bota no corpo uma outra vez”. As conjunções “Que” e “E” revelam o desejo de dar liga à movimentação passional. A partir do c.33, a linha de baixo segue um caminho ascendente, o que ainda não havia ocorrido. A progressão harmônica do trecho começa em um acorde de IV grau, sucedido por um acorde de $\#IV^\circ$. Sobre esse acorde, um B° , devemos observar o seguinte: ele cumpre o papel cromático apontado por Chediak (s.d. p.102): “Os diminutos ascendentes ou descendentes podem resolver, também [sic] na inversão do I ou do V grau e a sua função será exclusivamente cromática”. O acorde subsequente ao B° é, justamente, um acorde de I grau com o baixo no quinto grau. Entretanto, percebemos uma articulação enfática do intervalo descendente de quarta diminuta, não diatônico à tonalidade de Fá, no compasso correspondente ao B° , tensionando o discurso musical. Mesmo estranha à tonalidade da canção, o intervalo descendente de quarta diminuta, correspondendo à nota Dó sustenido, é longamente articulado, o que nos leva a considerar a questão da

seguinte maneira: a respeito de seu processo criativo, quando perguntamos sobre a temática verbal desenvolvida em *Todo o sentimento*, disse Cristóvão Bastos, co-autor da canção: “[...] eu não penso na letra não. Penso na nota, se aquele Ré bemol está bom, se o Dó está bom, eu trabalho assim” (BASTOS, 2007). Parece-nos plausível que, ao conceber o texto musical, Cristóvão Bastos tenha manejado, muito conscientemente, o material melódico-harmônico de que dispunha. Ficamos sugestionados a crer que a nota Dó sustenido participou da formação original do acorde de B°. A razão para nossa sugestão está no fato de que Bastos é um pianista e, ao contrário de um violonista, dispõe de mais “dedos” para construir os acordes. Convém lembrar que Almir Chediak, autor da transcrição de *Todo o sentimento* em *Songbook Chico Buarque*, era violonista, tendo maior limitação física para a montagem dos acordes. Assim, uma tentativa de compensação dessa diferença é fazer coincidir, na articulação da melodia, intervalos que participam da composição original do acorde, como parece ser o caso da nota Dó sustenido, relacionada com o acorde diminuto.

Prosseguindo na observação do 4º bloco de *Todo o sentimento*, encontramos um acorde de III grau em função dominante (c.36), ao final da articulação do verso 12, introduzindo o verso seguinte por meio de uma cadência que articula o *II cadencial secundário*, em que um acorde de dominante secundário (acorde diatônico que não é formado pelo V grau da escala), precedido por seu subdominante, conclui a cadência em um movimento de quarta ascendente ou quinta descendente. Antes da conclusão dessa cadência, porém, tensionando, novamente, o discurso musical, é articulado um acorde de empréstimo modal, formado a partir do quarto grau da escala (c.39), até que o prolongamento melódico alcance o acorde de dominante do compasso seguinte, apontando

para uma resolução em acorde do I grau. No c.38, é articulado, novamente, o intervalo não diatônico de quarta diminuta descendente. Tendemos a pensar que esse intervalo compõe a formação original do acorde de G7(13), seguindo a mesma interpretação que fizemos na relação do acorde de B° com a nota Dó sustenido.

Chegamos à segunda parte de *Todo o sentimento*. Mantendo a orientação de dividirmos o texto musical em blocos, temos a seguinte organização: 5º bloco: c.40-47; 6º bloco: 48-56; 7º bloco: c.56-64 e 8º bloco: c.65-73.

Ex.44 – Transcrição dos graus harmônicos do 5º bloco de *Todo o sentimento*.

The image shows a musical score for the 5th block of the song "Todo o sentimento". It consists of two staves of music in a 4/4 time signature, with a key signature of one flat (B-flat major). The first staff starts at measure 40 and ends at measure 47. The second staff starts at measure 44 and ends at measure 51. The lyrics are written below the notes. Above the first staff, chord symbols are written: V7/I, I7M, V(add9)/3ª, V/3ª, IV(add9)/3ª, and IV/3ª. Above the second staff, chord symbols are written: V7M, V6, IV7M, IV6, I(add9)/3ª, I/3ª, IIIm7, and IIIm6.

40 V7/I I7M V(add9)/3ª V/3ª IV(add9)/3ª IV/3ª
 — Pro - me-to te que - rer A-té o amor ca-

44 V7M V6 IV7M IV6 I(add9)/3ª I/3ª IIIm7 IIIm6
 ir Do - en - te Do - en - te

O 5º bloco da canção retoma a progressão harmônica do 1º bloco. Novamente, deparamo-nos com o uso predominante de acordes dos I, IV e V graus da tonalidade, em suas funções originais (tônica, subdominante e dominante, respectivamente). Chico Buarque desenvolve uma construção rítmica muito parecida com a que empregou no 1º bloco harmônico. É feito um caminho descendente na linha do baixo, com o auxílio de inversões intervalares de terça e quinta em alguns acordes. Como já dissemos, parece-nos quase irônico o gesto de expor, sob um aparente mesmo discurso musical, uma antinomia da experiência amorosa. Como se redissesse um texto que jamais é o mesmo ao

ser relido, o projeto cancional de *Todo o sentimento*, a partir de um espelhamento musical circunscrito pelos c.40-59, recomporá a atuação do eu-lírico a partir da afirmação do sentimento na condução da vivência amorosa, lançando os amantes em uma dinâmica de acontecimentos que traça, sempre, passos novos a serem dados.

O percurso diatônico feito pelos graus I, IV e V retorna ao I grau no c.46. A última palavra do verso 17, “Doente”, corresponde, no c.47, a dois acordes do II grau que, em uma seqüência intervalar de sétima menor e sexta, correspondendo às notas Fá e Mi, encerram o 5º bloco harmônico e estabelecem uma conexão descendente com a nota Ré (c.48) do bloco seguinte, articulada na última colcheia do compasso, em que temos um acorde de dominante do II grau que, por sua vez, articulado a partir de uma inversão de terça, acompanha a construção descendente da linha de baixo do bloco harmônico anterior.

Ex.45 – Transcrição dos graus harmônicos do 6º bloco de *Todo o sentimento*.

48 V7/3ª/II IIIm7 V7/3ª/II V7/II IIIm7ª

Pre - fi-ro_en-tão — par - tir A tem - po de po -

52 V(add9)/3ª V/3ª IV(add9)/3ª IV/3ª V V7M V7/I Iº (AEM) I7M

der A gen-te se des - ven-ci-lhar — da gen - te De-

O 6º bloco da canção ganha fôlego no acorde de dominante do II grau (c.48), indicando, com o efeito suspensivo daquela função harmônica, a continuidade do discurso musical, cuja progressão desenvolverá um pequeno trecho (c.49-

51) em torno de acordes do II grau, sempre determinados pelo movimento de dominante – V7/II → II^m –, até chegar aos c.52-53, em que são articulados os acordes de C(add9)/E e C/E (c.52) e de Bb(add9)/D e B/D (c.53). Esses quatro acordes aparecem, na ordem em que os citamos, nos seguintes trechos de *Todo o sentimento*: c.10-11, c.20-21 (primeira parte da canção), c.42-43 e c.52-53 (segunda parte da canção), estabelecendo um paralelismo em que percebemos correlações melódico-harmônicas entre os c.10-11 e os c.42-43 e entre os c.20-21 e os c.52-53. Os compassos em que os acordes do V grau são articulados acusam, sempre, a nota Sol em duração prolongada. Os compassos em que os acordes do IV grau são articulados têm a nota Fá em duração prolongada. Na primeira parte da canção, os c.10-11 e os c.20-21 são perpassados, respectivamente, pelos versos “Preciso não dormir / Até se consumir” e “Um tempo de te amar / Te amando devagar”. Na segunda parte, os c.42-43 e os c.52-53 estão vinculados, respectivamente, aos versos “Prometo te querer / Até o amor cair” e “A tempo de poder / A gente se desvencilhar da gente”. Queremos sinalizar, com as relações que pressentimos entre os textos verbal e musical dos trechos em destaque, algumas chaves de acesso ao sentido cancional.

Procedendo a uma observação dos c.10-11 e c.20-21, na primeira parte da canção, encontramos os versos “Preciso não dormir / Até se consumir” e “Um tempo de te amar / Te amando devagar”. Tomados em seqüência e como uma unidade exclusiva, negligenciada, momentaneamente, a condição fragmentária, defendemos que os quatro versos, todos hexassílabos, permitem uma leitura unitária e coerente, afirmando, na primeira pessoa do eu-lírico, a temporalidade amorosa e sua estratégia passional para manter intensa a vivência do sentimento: cabe à vigília forçada arbitrar sobre a longevidade do encontro

afetivo. Parece contribuir com essa nossa leitura a fragilidade prosódica da duração alongada da sílaba átona “con” em “consumar” (ocorrência já feita por nós na seção 2.3 do segundo capítulo desta dissertação), como se a experiência daquele vocábulo, no contexto de *Todo o sentimento*, em vez de representar, fosse a própria presentificação da coisa, plenificando o que, pontualmente, essa coisa seria, ou estaria sendo. Desse modo, a experiência da palavra, em vez de portadora de um significado – à maneira de um índice que apenas sinalizasse um certo ponto em que se devesse estar para conhecer algo, verdadeiramente – afirmaria a forma última da coisa.

Embora possa sugerir certa generalização, usamos o termo “coisa” em contraposição à noção de “conceito”, em que, nesse caso, vemos ser encenada uma lógica discursiva que determina os eventos, afirmando sua natureza antecipadamente, antes que eles sejam acontecidos. Em sentido oposto, vemos, na realização verbo-musical de “consumar”, o próprio desconforto sendo entoado ante a possibilidade do desfecho indesejado, que deve ser, por isso, adiado na declinação vagarosa do amar.

Forjando uma unidade para os versos “Prometo te querer / Até o amor cair” e “A tempo de poder / A gente se desvencilhar da gente”, articulados nos c.42-43 e c.52-53, na segunda parte de *Todo o sentimento*, deparamo-nos com o reverso discursivo que lemos no trecho da primeira parte da canção. Conforme interpretação verbal já desenvolvida neste trabalho, percebemos que, à revelia do que desejou arbitrar o enamorado, ao próprio sentimento é creditada a potência para sustentar a dinâmica amorosa. Atentemos, também, para as duas ocorrências da palavra “tempo”, uma em cada parte da canção, sinalizando, nitidamente, significados diversos, embora, em ambos os casos, a

“tempo” corresponda a articulação das mesmas notas Lá e Si, nos c.19 e c.51, respectivamente. Cabe, ainda, mencionar a correspondência átona do pronome “se”, do verso “A gente se desvencilhar da gente”, articulado na duração mais longa do c.53, com a ruptura prosódica de “consumar”, em que a sílaba “con” é articulada, assim como o pronome “se”, no início do segundo tempo do compasso.

Pretendemos, com as relações que fizemos acima, demarcar alguns núcleos internos de significação que, modelarmente, reeditam a canção *Todo o sentimento* em seu aspecto tensivo.

Saltaremos até o final do 6º bloco harmônico, em que o repouso do I grau (c.56) é recobrado após o desvencilhamento. Tem início, nesse mesmo compasso, o 7º bloco de *Todo o sentimento*.

Ex.46 – Transcrição dos graus harmônicos do 7º bloco de *Todo o sentimento*.

56 I7M IIIIm7 IIIIm7 Im6/III Vm7/5^a
 te De - pois de te per - der Te en - con - tro com cer -

60 V7/IV V7/IV IV7M V7(b9)/II IIIm7 IIIm7/5^a IVIm6/3^a
 te - za Tal-vez num tem - po da de-li-ca - de - - - za

O 7º bloco harmônico da canção inicia com a introdução anacrústica do verso 21 no texto musical. No c.56, localizado a meio termo entre o término do verso 20 e o início do subsequente, temos um acorde do I grau, de função tônica, sugerindo uma estabilidade que ressoará, também, nos próximos dois compassos, com a articulação de um acorde do III grau, reproduzindo a função

tônica e a recorrência insistente da nota Dó. A articulação átona do pronome “te” (c.57) e o acorde de empréstimo modal (c.58) avivam a tensão que será encenada com a elevação da tessitura melódica, atingindo a maior altura da canção no c.61, em que o acidente intervalar Mi bemol poderia causar maior instabilidade, não tivesse a forma sutil da bordadura.

Ao comentarmos o 3º bloco harmônico da canção, dissemos que o acorde de Cm7/G (c.27) poderia ser considerado diatônico, sendo necessário, para isso, que o localizássemos no contexto harmônico do *II cadencial secundário* (CHEDIAK, s.d. p.101). Essa cadência exigiria que, por movimento de quarta ascendente, fosse atingido o IV grau da tonalidade. O trecho musical a que nos referimos está na primeira parte da canção, correspondendo aos versos 10 e 11, que falam do momento derradeiro e da necessária retroação do tempo. Observando o encaminhamento harmônico desse trecho, percebemos que, além da estrutura do *II cadencial secundário* não acontecer, a articulação de um acorde do II grau (c.31), em função de dominante, dá um caráter suspensivo ao discurso musical, pois exige resolução. A suspensão, nesse caso, não é resolvida.

Voltando ao 7º bloco, vamos encontrar, novamente, o acorde de Cm7/G (c.59). Devemos salientar que o espelhamento ocorrido até esse momento, indicando correspondências entre as duas partes do texto musical, será rompido, justamente, a partir do c.60, em trecho que passa a indicar um “tempo” (verso 23, c.61) que nos parece diferente do que está posto no verso 11, em que o acorde de Cm7/G (c.27) é articulado pela primeira vez. Acompanhando o desenvolvimento harmônico do 7º bloco desde o c.59, reconhecemos, agora, o uso do *II cadencial secundário* (que, embora sinalizado pelo acorde de Cm7/G

(c.27) anteriormente, não havia acontecido naquela ocasião), do qual participa o acorde de Cm7/G (c.59), dando firme coesão às relações harmônicas desse trecho, que será mantida, na seqüência, com o vínculo criado pelo acorde de dominante – V7/II → IIIm – (c.62-63).

O bloco harmônico que estamos examinando parece sinalizar, para o enamorado, um outro registro amoroso, para o qual não há precedente a ser referenciado. Por isso, o discurso da canção é, aqui, modelar, afastando o “tempo da delicadeza” de toda possibilidade de recorrência. Por ser imutável, esse tempo, que não atravessa e nem é atravessado, é único e sempre visto a partir do que permanece, fazendo permanente tudo o que partilha de sua natureza. Por isso, não achamos, em outro trecho do texto musical, correspondências melódico-harmônicas para a matéria exclusiva em que, a partir do c.60, serão entoados os amantes, em estado de encanto.

Ex.47 – Transcrição dos graus harmônicos do 8º bloco de *Todo o sentimento*.

65 I(add9)/5^a I/5^a I7M/5^a V7/5^a/IV #IVm7(b5) (AEM) IVm6
On-de não di - re-mos na - da Na-da a-con - te - ceu — A -

69 VIIm(7M) V7/V (AEM) IVm6/3^a V7/I V7/I I6
pe-nas se-gui - rei — como encan - ta - do ao la - do teu

O último bloco harmônico de *Todo o sentimento* inicia e termina em acordes do I grau, definindo a estabilidade e a resolução final do trecho. No c.66, o acorde de dominante do IV grau buscará resolução em um acorde do IV grau (c.68) que, por não ser diatônico, sugere uma possibilidade de modulação que não é

desenvolvida. Percebemos que em nenhum outro trecho de *Todo o sentimento* ocorre modulação. Nesse entremeio, é articulado um acorde de dominante do V grau (c.67) com baixo na terça para o qual “nada acontece” (a função dominante não é resolvida), cabendo apenas a condução da linha de baixo na inversão do acorde. Em seguida, há, de certo modo, uma retomada do I grau na função tônica do acorde de VI grau (c.69). Cabe, aqui, mais um gesto comparativo entre recortes pontuais da canção. Vejamos os seguintes trechos:

Ex.48 – Transcrição dos graus harmônicos (c.37-40 e c.69-73) de *Todo o sentimento*.

37 VIm7 V7/V (AEM) IVm6/3ª V7/I
E bo-ta no cor-po uma ou-tra vez Pro -

69 VIm(7M) V7/V (AEM) IVm6/3ª V7/I V7/I I6
pe-nas se-gui - rei como encan - ta - do ao la - do teu

No trecho final da canção, a partir do c.69, parece ser retomado o espelhamento musical empregado anteriormente. Ao compararmos os fragmentos acima, vemos que, nos respectivos três primeiros compassos, a progressão harmônica está repetida, correlacionando graus e funções dos acordes. Coincide, também, o contorno melódico, que articula as mesmas notas até o primeiro tempo do terceiro compasso dos dois trechos. Entretanto, é possível verificar algumas diferenças, a partir das quais, acreditamos, é possível relativizar o processo de espelhamento.

O alongamento rítmico do intervalo descendente e não diatônico de quarta diminuta já foi matéria de atenção nossa nesta dissertação. No c.69, o intervalo

é articulado novamente. Vimos que, no c.38, esse acidente intervalar, correspondendo à nota Dó sustenido, teve, como correspondente harmônico, um acorde de dominante do V grau – G7(13) –. Nossa interpretação, nesse caso, levou-nos a considerar a nota musical Dó sustenido como integrante melódica do acorde de G7(13), o que não elide a tensão desse trecho, seja pela articulação de um intervalo não diatônico, seja pelo efeito suspensivo do acorde de dominante. Em sua segunda ocorrência melódica, ao longo de *Todo o sentimento*, o Dó sustenido é antecipado, ocupando o segundo tempo do compasso em que temos um acorde do VI grau (c.69) em função subdominante do *II cadencial secundário*. A antecipação melódica do Dó sustenido é descrita por Chediak em sua transcrição e articulada na interpretação de Chico Buarque, em uma das poucas correspondências rítmicas entre as duas transcrições musicais com as quais estamos trabalhando. Devemos notar que se não esteve tão evidente a relação do acidente intervalar com o acorde de G7(13), no c.38, isso não volta a ocorrer. Esse acidente, o Dó sustenido, é articulado, agora, junto ao acorde do VI grau, que recebe a nota musical em sua téttrade. Ao Dm7 do c.37, temos o Dm(7M) no c.69, sugerindo-nos uma tentativa declarada de atenuação do efeito tensivo provocado pelo intervalo não diatônico, no trecho final da canção, marcado, como dissemos, por certa estabilidade e resolução das cadências harmônicas, ao mesmo tempo em que é vislumbrada, no encantamento verbal, a possibilidade de permanência do sentimento.

O último movimento cadencial de *Todo o sentimento* articula acordes do V e do I graus da escala (c.72-73), que assumem, respectivamente, as funções de dominante e tônica. Chediak classifica esse movimento harmônico-funcional como *cadência perfeita* (s.d. p.109), e diz que “A cadência perfeita é

essencialmente final” (CHEDIAK, s.d. p.109). Se observarmos, na construção harmônica da canção, todas as ocorrências de acordes do I grau em função tônica, diatônicos ao tom e Fá maior, vamos encontrá-los em dez compassos: c.9, c.14, c.24, c.35, c.41, c.46, c.56, c.65, c.66 e c.73, sem considerarmos a retomada interpretativa de Chico Buarque, a partir do verso 21 (c.88). De todos os compassos citados, somente no último, que encerra a canção, encontramos a articulação da tônica do acorde de I grau (c.73), ocupando, com uma semibreve, os dois tempos do compasso, em um gesto de integração melódico-harmônica que parece ratificar o repouso permanente a partir do qual o enamorado pretenderá a garantia de sua estada, “Ao lado teu”, dirá ele a seu/sua amante. A única outra articulação do intervalo de tônica do I grau acontece no c.52 da transcrição de Chediak. Nesse caso, articulado em tempo fraco, valendo uma semínima do segundo tempo daquele compasso, ao intervalo de tônica corresponde um acorde de dominante do IV grau. Mesmo nesse contexto musical, em que o acorde de I grau não está em sua função tônica, Chico Buarque adiará a articulação do intervalo de I grau para o compasso seguinte (c.61), valorizando, ainda mais, o uso que faz do intervalo de tônica no c.73.

A partir do c.88, há uma retomada de certo trecho da canção por Chico Buarque, como já dissemos. Como a interpretação do cantor pouco muda nessa retomada, ficam válidas, para o trecho compreendido pelos c.88-105, nossas observações feitas anteriormente, quando comentamos o trecho circunscrito pelos c.56-73.

CONCLUSÃO

Acreditamos em que não excedemos ao afirmar que o discurso amoroso ocupa o repertório humano há muito tempo. Dos traços rupestres até os dias atuais, muitas foram as formas e os interesses por narrar as vicissitudes sentimentais dos homens. A canção popular, e mais especificamente a canção popular brasileira, é, também, um palco privilegiado, onde a dramaturgia amorosa sempre encontrou estada. Com relação à produção cancional de Chico Buarque, os romances de amor e suas sortes entoaram, sempre, o imponderado e o absurdo da condição passional a que todos são entregues quando Eros, indistinta e caprichosamente, lança suas flechas. “Que bom que eu não tinha um revólver / Quem ama mata mais com bala que com flecha” (CALCANHOTTO, 1994, faixa 3), diria Adriana Calcanhotto em *Bagatelas*, composição de Antônio Cícero e Frejat gravada no disco *A fábrica do poema*, de 1994. Do mesmo disco, citamos um excerto de outra letra.

ROLETA RUSSA

Um olho mira
 Um olho fecha
 Desejo é flecha
 A mão arrisca
 Um olho vê
 Um olho cega
 A bala, a mão, a mira, a espera, o disparo
 Meu coração atira
 Ao alvo errado
 E acerta

.....

(CALCANHOTTO, 1994, faixa 12)

Nosso interesse, nesta dissertação, foi trabalhar com a matéria cancional brasileira, elegendo, como objeto de estudo, a canção *Todo o sentimento*, de Cristóvão Bastos e Chico Buarque, em gravação realizada no disco *Francisco*, de Chico Buarque, em 1987.

Inicialmente, tentamos construir algumas possibilidades de leitura para as canções do LP *Francisco*, buscando contextualizar o cenário em que *Todo o sentimento* surge na vasta obra cancional de Chico Buarque.

Em seguida, refletimos acerca de questões conceituais, propondo uma clara distinção entre letra de canção e poema. Nosso objetivo foi afirmar a importância de uma abordagem analítica que considere os textos verbal e musical, na medida em que são, ambos, constituintes da produção cancional, e ainda, sublinhar a natureza fundamentalmente musical da canção.

Ao buscar correspondências entre os ritmos prosódico e musical, interessou-nos perceber de que maneira, ao manejar esses ritmos, a interpretação de Chico Buarque permite uma leitura que indique certa carga de tensividade, presente em *Todo o sentimento*.

Do mesmo modo, tentamos investigar, na harmonia de *Todo o sentimento*, de que maneira certos acordes e cadências harmônicas participam do discurso cancional, contribuindo com a construção narrativa do tema amoroso não apenas como elemento ratificador da letra, e sim como dado complementar de que não se pode prescindir, sob pena de fragmentação do sentido da canção.

Guardamos, enfim, o desejo de que, mesmo com todas as limitações desta dissertação, tenhamos contribuído com os estudos sobre a canção popular brasileira, ainda carente de maior volume de pesquisas sobre sua produção.

Finalizamos com o comentário de Luiz Tatit, certos de que se nos foi possível a valorização a que ele se refere, teremos, certamente, aprendido com nossa

caminhada. “Não podendo revelar os mistérios da criação só nos resta valorizá-los, distinguindo-os cada vez mais daquilo que não tem mistério” (TATIT, O cancionista, p.27).

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Destruição**. In **Amor & Poesia: Carlos Drummond de Andrade por Scarlet Moon**. Encarte do CD. Rio de Janeiro: Som Livre, 1997.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Hortênsia do Santos. 5ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.

BASTOS, Cristovão. **Entrevista de Cristóvão Bastos a Márcio Ronei**. (Entrevista concedida por telefone; gravado e transcrito por Márcio Ronei). Belo Horizonte: 18 out 2007.

BORGES, Jorge Luis. **Elogio da Sombra**. Tradução de Carlos Nejar e Alfredo Jacques. 2ed. rev. São Paulo: Globo, 2001.

BUARQUE, Chico. **Chico Buarque**. Chico Buarque, Djavan, Edu Lobo e Gilberto Gil, composições; Chico Buarque e Bebel Gilberto, vozes. São Paulo: BMG Ariola, 1989. (CD M10061, Remasterizado, 1996).

_____. **Chico Buarque**. Chico Buarque, Francis Hime, Gilberto Gil e Silvio Rodriguez, composições; Chico Buarque, Elba Ramalho, Marieta Severo, Milton Nascimento e Zizi Possi, vozes. São Paulo: Polygram, 1978. (CD 518220-2, Remasterizado, 1993a).

_____. **Chicocanta**. Chico Buarque e Ruy Guerra, composições; Chico Buarque, voz. São Paulo: Polygram, 1973. (CD 510008-2, Remasterizado, 1993b).

_____. **Francisco**. Chico Buarque, Cristóvão Bastos, Edu Lobo, Vinícius Cantuária, João Donato, composições; Chico Buarque e Vinícius Cantuária, vozes. São Paulo: BMG Ariola, 1987. (*long play* 140.0001).

_____. **Paratodos**. Chico Buarque, Edu Lobo, Francis Hime, Luis Carlos Ramos, Tom Jobim, composições; Chico Buarque, Gal Costa e Tom Jobim, vozes. São Paulo: BMG Ariola, 1993c. (CD v120.046)

_____. **Homem é tudo igual**. **Trip**. Ano 19, mai. n.144. Entrevista concedida a Fernando Eichenberg. São Paulo: Trip, 2006. p.58-69.

_____ e BASTOS, Cristóvão. **Todo o sentimento** [partitura]. In CHEDIAK, Almir. **Songbook Chico Buarque**. 3ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999. (Vol II). p.191-193.

CALADO, Luciana Eleonora de Freitas. **Chico Buarque: um moderno trovador**. João Pessoa: Idéia, 2000.

CALCANHOTTO, Adriana. **A fábrica do poema**. Adriana Calcanhotto, Antônio Cícero, Arnaldo Antunes, Chico Buarque, Cid Campos, Frejat, Joaquim Pedro de Andrade, Jorge Salomão, Sérgio Brito, Péricles Cavalcanti, Wally Salomão, composições; Adriana Calcanhotto, voz. Rio de Janeiro: Sony Music, 1994.

CÂNDIDO, Antônio. **O estudo analítico do poema**. 5ed. São Paulo: Humanitas, 2006.

CÉSAR, Lígia Vieira. **Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque**. São Paulo: Novera, 2007.

CHEDIAK, Almir. **Harmonia e improvisação**. 16ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, s.d. (Vol I).

CIPRO NETO, Pasquale e INFANTE, Ulisses. **Gramática da Língua Portuguesa**. São Paulo: Scipione, 1997.

FARACO, Carlos E. e MOURA, Francisco Marto de. **Literatura Brasileira**. 10ed. São Paulo: Ática, 1994.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. 12ed. São Paulo: Ática, 1999. (Princípios)

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MATTIUZZI, Alexandre A. **Mitologia ao alcance de todos: os deuses da Grécia e Roma antigas**. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

MENESES, Adélia Bezerra de. Lirismo e resistência. **Cult**. Ano VI, n.69. Entrevista concedida a Manuel da Costa Pinto. São Paulo: Ed. 17, 2003. p.54-59.

_____. **Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque**. São Paulo: Hucitec, 1982.

_____. **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque**. São Paulo: Ateliê Editorial, São Paulo: Boitempo, 2000.

_____. **Nota sobre Tempo e artista**. (acessado em 02/07/2005).

_____. Chico Buarque: poeta do social e do feminino. In **Palavra prima: as faces de Chico Buarque**. DE CARLI, Ana Mery Sehbe; RAMOS, Flávia Brochetto (org). Caxias do Sul: EDUCS, 2006.

MUNHOZ, Ana Teresinha da C. M. **A música no processo cultural brasileiro: o poeta Chico Buarque**. Bauru: Universidade do Sagrado Coração, 1986. (Cadernos de Divulgação Cultural)

PAZ, Octavio. **El arco y la lira**. 3ed. México: Fondo de cultura economica, 1972.

PAULINO, Graça, WALTY, Ivete e CURY, Maria Zilda. **Intertextualidades: teoria e prática**. 4 ed. Belo Horizonte: Lê, 1998. (Letras)

PLATÃO. **O banquete - Apologia de Sócrates**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 2ed. rev. Belém: Edufpa, 2001

PERRONE, Charles A. **Letras e letras da Música Popular Brasileira**. Tradução de José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

ROCHA, Daniella Arreguy Marques. **Lirismo dramático: vozes e máscaras nas canções de Chico Buarque de Holanda**. Belo Horizonte: UFMG - Programa de Pós-Graduação em Letras, 2006. [dissertação].

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In **Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira**. CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa M. M. e EISENBERG, José (org). Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. (Vol 1)

_____. **Feitiço decente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2001.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. 3ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **A poética de Chico Buarque: a expressão subjetiva como fundamento da significação**. Rio de Janeiro: Sophos, 1974.

_____. O protesto na canção de Chico Buarque. In **Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro**. FERNANDES, Rinaldo de (org). Rio de Janeiro: Garamond : Fundação Biblioteca Nacional, 2004. p.173-178.

SILVA, Fernando de Barros e. **Chico Buarque**. São Paulo: Publifolha, 2004. (Folha explica)

TATIT, Luiz. Gota d'Água. In **Análise semiótica através das letras**. 2ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002a.

_____. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002b.

_____. **Semiótica da canção: melodia e letra**. 2ed. São Paulo: Escuta, 1999 (Plethos).

TEIXEIRA, Marlene. Transgressão dos sujeitos em canções de Chico Buarque. In **Palavra prima: as faces de Chico Buarque**. DE CARLI, Ana Mery Sehbe; RAMOS, Flávia Brochetto (org). Caxias do Sul: EDUCS, 2006.

TOLENTINO, Bruno Lúcio de Carvalho. **Quero meu país de volta**. <http://veja.abril.com.br/blogs/reinaldo/2007/08/bruno-tolentino-3-na-veja-h-11-anos-s.html>. Acessado em 13/10/2007.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Métrica derramada: prosódia musical na canção brasileira popular. **Brasiliana**. mai. n.02. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 1999. p.48-56.

_____. Nova história, velhos sons: notas para ouvir e pensar a música brasileira popular. **Debates**. n.01. Rio de Janeiro: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Uni-Rio, 1997. p.80-99.

VIANNA, Luiz Werneck. Os “simples” e as classes cultas na MPB. In **Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira**. CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa M. M. e EISENBERG, José (org). Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. (Vol 1)

VICTORIA, Luiz A. P. **Dicionário básico de mitologia: Grécia, Roma, Egito**. 5ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

WERNECK, Humberto. Entre inferno e paraíso. In **Tantas palavras**. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

WISNIK, José Miguel. Poesia é palavra em estado de música. Entrevista concedida a Maurício Silva Júnior. **Boletim UFMG**, 30/jun/2005, p.4.

_____. A gaia ciência: Literatura e Música Popular no Brasil. In **Sem receita: ensaios e canções**. São Paulo: Publifolha, 2004. p.213-239.

_____. O artista e o tempo. In **Sem receita: ensaios e canções**. São Paulo: Publifolha, 2004. p.241-259.

ANEXOS

Anexo A - Partitura da canção *Todo o sentimento*, publicada em *Songbook Chico Buarque – Vol.2*.

Todo o Sentimento

Cristóvão Bastos e Chico Buarque

F7M C(add9)/E/C/E Bb(add9)/D Bb/D C7M C6 Bb7M Bb6 F(add9)/A/F/A Gm7 Gm6

Pre - ci - so não dor - mir A - té se con-su - mar O tem - po Da gen - te

8 D7(b13)/F# Gm7 F# D7/F# Gm/F C(add9)/E/C/E Bb(add9)/D Bb/D C C7M C7

Pre - ci - so con-du - zir Um tem - po de te a - mar Te a - man - do de - va - gar E ur - gen - te -

15 F° F7M Am7 Am7 Fm6/Ab C m7/G F# D7/F# Gm/F

men - te Pre - ten - do des - co - brir No úl - ti - mo mo - men - to Um tem - po que re -

22 Ebm6 G7/D Bb7M B° F#9/C A7(b13)/C# Dm7

faz o que des - fez Que re - co - lhe to - do o sen - ti - men - to E bo - ta no

30 G7(13) Bbm6/Db C4(9) F7M C(add9)/F C/E Bb(add9)/D Bb/D

cor - po, u - ma ou - tra vez Pro - me - to te que - rer A - té o a - mor ca -

36 C7M C6 Bb7M Bb6 F(add9)/A F/A Gm7 Gm6 D7(913)/F# Gm7

ir Do - en - te Do - en - te Pre - fi - ro en - tão par -

42 F# D7/F# Gm/F C(add9)/E C/E Bb(add9)/D Bb/D C C7M C7 F°

tir A tem - po de po - der A gen - te se des - ven - ci - lhar da gen -

48 F7M Am7 Am7 Fm6/Ab C m7/G F4(b9) F7(b9) Bb7M

te De - pois de te per - der Te en - con - tro com cer - te - za Tal - vez num tem - po

54 D7(b9) Gm7 Gm7/D Bbm6/Db F(add9)/C F/C F7M/C F7/C Bm(b5)

da de - li - ca - de - za On - de não di - re - mos na - da Na - da a - con - te -

60 Bbm6 Dm(7M) G7(13) Bbm6/Db C4(9) C7(9) F6

ceu A - pe - nas se - gui - rei, co - mo en - can - ta - do Ao la - do teu

Anexo B - Transcrição da interpretação de *Todo o sentimento*, por Chico Buarque, encontrada no disco *Francisco*.

Todo o Sentimento

Cristóvão Bastos e Chico Buarque

8 F7M C(add9)/E C/E B^b(add9)/D B^b/D C7M C6

Pre - ci - so não dor - mir A - té se con - su - mar

13 B^b7M B^b6 F(add9)/A F/A Gm7 Gm6 D7(b13)/F[#] Gm7 F[#] D7/F[#]

tem - po Da gen - te Pre - ci - so con - du - zir Um

19 Gm/F^b C(add9)/E C/E B^b(add9)/D B^b/D C C7M C7 F[#]

tem - po de te, a - mar Te, a - man - do de - va - gar E, ur - gen - te - men -

24 F7M Am7 Am7 Fm6/A^bCm7/G F[#] D7/F[#]

te Pre - ten - do des - co - brir No úl - ti - mo mo - men - to

29 Gm/F E^bm6 G7/D B^b7M

Um tem - po que re - faz o que des - fez Que re - co - lhe to -

34 B^b F⁶/C A7(b13)/C[#] Dm7 G7(13) B^bm6/D^b

do, o sen - ti - men - to E bo - ta no cor - po, u - ma ou - tra vez

40 C⁷(9) F7M C(add9)/E C/E B^b(add9)/D B^b/D C7M C6 B^b7M B^b6

Pro - me - to te que - rer A - té o, a - mor ca - ir Do - en - te

46 F(add9)/A F/A Gm7 Gm6 D7(b13)/F[#] Gm7 F[#] D7/F[#] Gm/F

Do - en - te Pre - fi - ro en - tão par - tir A tem - po de po -

52 C(add9)/EC/E B^b(add9)/D B^b/D C C7M C7 F^o F7M A m7

der A gen-te se des - ven-ci-lhar da gen - te De - pois de te per-

58 A m7 F m6/A^b C m7/G F⁷(b9) F7(b9) B^b7M D7(9)

der Te en-con - tro com cer - te - za Tal-vez num tem - po da de-li-ca-

63 G m7 G m7/D B^bm6/D^b F(add9)/C F/C F7M/C F7/G Bm(b5)₃ B^bm6

de - za On-de não di - re-mos na - da Nada acon - te - ceu A -

69 Dm(7M) G7(13) B^bm6/D^b C⁷(9) C7(9) F6

pe-nas se-gui - rei como encan - ta - do ao la - do teu

74 **14** A m7 A m7 F m6/A^b C m7/G

De - pois de te per - der Te en-con - tro com cer-te -

92 F⁷(b9) F7(b9) B^b7M D7(b9) G m7 G m7/D

- za Tal - vez num tem - po da de - li - ca - de - -

96 B^bm6/D^b F(add9)/C F/C F7M/C F7/C Bm(95)₃ B^bm6

za On-de não di - re - mos na - da Na-da a-con - te - ceu A -

101 Dm(7M) G7(13) B^bm6/D^b C⁷(9) C7(9) F6 **8**

pe-nas se-gui - rei como encan - ta - do ao la - do teu

Anexo C - Notação das funções harmônicas na partitura de *Todo o sentimento*.

Todo o Sentimento

Cristóvão Bastos e Chico Buarque

8 17M 3 V(add9)/3^a V/3^a IV(add9)/3^a IV/3^a V7M V6

Pre - ci - so não dor - mir A - té se con - su - mar

13 IV7M IV6 I(add9)/3^a I/3^a IIIm7 IIIm6 V7/II 3 IIIm7 V7(b9)/II V7/II

tem - po Da gen - te Pre - ci - so con - du - zir Um

19 IIIm7^a 3 V(add9)/3^a V/3^a IV(add9)/3^a IV/3^a V V7M V7/I (AEM) I^o

tem - po de te a - mar Te a - man - do de - va - gar E - ur - gen - te - men - - -

24 17M IIIm7 (AEM) IIIm7 Im6/III Vm7/5^a V7(b9)/II V7/II

te Pre - ten - do des - co - brir No úl - ti - mo mo - men - to

29 IIIm7^a (AEM) Vm7(b5) V7/V V7/V IV7M 3 3

Um tem - po que re - faz o que des - fez Que re - co - lhe to -

34 #IV^o 3 I/5^a V7/3^a/VI VIm7 3 3 V7/V (AEM) IVm6/3^a

- - do, o sen - ti - men - to E bo - ta no cor - po, uma ou - tra vez

40 V7/I 17M 3 3 V7/3^a/II V/3^a IV(add9)/3^a IV/3^a V7M V6 IV7M IV6

Pro - mc - to te que - rer A - té o a - mor ca - ir Do - en - te

46 I(add9)/3^a I/3^a IIIm7 IIIm6 V7/3^a/II IIIm7 V7/3^a/II IIIm7^a 3

Do - en - te Pre - fi - ro, en - tão par - tir A tem - po de po -

52 V(add9)/3^a V/3^a IV(add9)/3^a IV/3^a V V7M V7/I I^(AEM) 17M III^(AEM)m7

der A gen-te se des - ven-ci - lhar da gen - te De - pois de te per-

58 III^(AEM)m7 Im6/III Vm7/5^a V7/IV V7/IV IV7M V7(b9)/II

der Te en-con - tro com cer - te - za Tal-vez num tem - po da de-li-ca-

63 II^(AEM)m7 II^(AEM)m7/5^a IVm6/3^a I(add9)/5^a I/5^a 17M/5^a V7/5^a/IV #IVm7(b5) IVm6^(AEM)

de - za On-de não di - re-mos na - da Nada acon - te - ceu A -

69 VI^(AEM)m(7M) V7/V IVm6/3^a V7/I V7/I I6

pe-nas se-gui - rei como encan - ta - do ao la - do teu

74 **14** III^(AEM)m7 Im6/III Vm7/5^a

De - pois de te per - der Te en-con - tro com cer-te -

92 V7/IV V7/IV IV7M V7(b9)/II II^(AEM)m7 II^(AEM)m7/5^a

- za Tal - vez num tem - po da de - li - ca - de - -

96 IVm6/3^a I(add9)/5^a I/5^a 17M/5^a V7/5^a/IV #IVm7(b5) IVm6^(AEM)

za On-de não di - re - mos na - da Na-da acon - te - ceu A -

101 VI^(AEM)m(7M) V7/V IVm6/3^a V7/I V7/I I6 **8**

pe-nas se-gui - rei como encan - ta - do ao la - do teu

Anexo D – Entrevista de Cristóvão Bastos, co-autor da canção *Todo o sentimento*, concedida a Márcio Ronei.

(Tempo de gravação: 14'20")

Márcio Ronei: Eu vou fazer umas poucas perguntas especificamente a respeito da canção *Todo o Sentimento*, que é meu objeto de estudo. A primeira pergunta é a seguinte: com relação a essa canção, a música foi composta antes da letra?

Cristóvão Bastos: Foi. Foi antes da letra, com certeza.

Márcio Ronei: E a idéia de assinar a co-autoria com Chico Buarque foi sua mesmo ou foi sugestão de alguém?

Cristóvão Bastos: Na verdade, foi uma sugestão da Miúcha [cantora de Música Popular Brasileira e irmã de Chico Buarque]. Porque eu tinha acabado de compor e eu mostrei a canção para ela e ela ficou entusiasmada com a canção, chegou até a pensar em fazer uma letra. Mas o Chico estava gravando um disco chamado *Francisco* e aí ela falou com o Chico. Eu nem tinha pensado em mostrar para ele não, mas eu mostrei e ele gostou.

Márcio Ronei: E ele resolveu lettrar ali mesmo?

Cristóvão Bastos: Não, ele levou a canção, que a gente gravou no estúdio. A gente estava gravando o disco, e lá mesmo eu gravei a canção no piano, e ele levou uma fita para casa e trouxe na semana seguinte.

Márcio Ronei: No processo de composição da letra, Chico Buarque propôs alguma alteração na música, ou a canção foi gravada exatamente como você pensou a melodia?

Cristóvão Bastos: A música ficou exatamente como foi feita. O Chico é muito bom em botar letra em cima de música.

Márcio Ronei: Então, ele respeitou o seu encaminhamento melódico, não é?

Cristóvão Bastos: Respeitou, com certeza. A gente teve uma conversa antes, por causa de um final que tinha, e a gente chegou em um consenso sobre esse final, mas isso antes da letra. Acho que eu tinha mostrado uma opção ou duas de final que eram preferíveis, uma coisa assim. E depois da conversa, ele levou a canção e fez a letra.

Márcio Ronei: Uma das fontes de estudo da minha dissertação é a transcrição feita pelo Almir Chediak, publicada no *Songbook Chico Buarque*. Com relação à harmonia transcrita pelo Chediak, eu queria saber se você teve acesso a ela, se você conheceu essa harmonia do *Songbook Chico Buarque*.

Cristóvão Bastos: Provavelmente sim, porque eu gravei no CD do *Songbook* do Chico e essa canção fazia parte, entre outras canções que o Chico só botou letra. Faziam parte algumas coisas do Francis Hime, essa canção minha [*Todo o sentimento*], algumas coisas do Edu Lobo. Eu não lembro se eu fiz revisão, mas eu devo ter feito revisão.

Márcio Ronei: Porque eu estou assumindo aquela harmonia, para efeito de análise, como integrante original da canção.

Cristóvão Bastos: Você comparou aquela harmonia com a gravação original do Chico?

Márcio Ronei: Sim, eu tenho ouvido, mas às vezes escapa alguma coisa, não é? Ainda mais que não sou pianista. Às vezes eu ouço e acho que parece ser isso mesmo, mas eu queria confirmar com você se eu posso assumir aquela harmonia como original?

Cristóvão Bastos: Eu penso que sim. Já faz algum tempo e a gente faz muita coisa, mas provavelmente eu fiz a revisão dessa harmonia.

Márcio Ronei: Com relação à letra do Chico, você chegou a conversar com ele e sugerir alguma temática para a letra?

Cristóvão Bastos: Não. Ele achou que a canção era muito romântica. Eu sinto isso, tanto que ele colocou o nome de *Todo o Sentimento*. Ele sentiu dessa forma, e eu acho que a canção é assim mesmo.

Márcio Ronei: Independente de você ter dado a música e ele ter colocado letra, quando você compôs, primordialmente, o texto musical, você tinha em mente algum tema, algum assunto que a música parecia te sugerir?

Cristóvão Bastos: Não. Eu viajo muito na melodia e harmonia. Na verdade, a música é uma arte completa. Só que a gente agrega coisas, não é? Você usa a música para descrever uma cena, como ela é usada no cinema, e você usa para colocar letra e para transformar em canção e misturar, não é? E eu vivo essa coisa da música já como um produto mesmo. Então, eu não tinha pensado em um tema. Agora, a maior parte das canções que eu faço, elas são cantáveis, a não ser quando são pensadas como instrumentais. Tem canções minhas como, por exemplo, aquela da minissérie, que a Nana Caymmi gravou, que fez sucesso... *Resposta ao Tempo*. É uma canção absolutamente cantável, ninguém tem dificuldade de cantar, a não ser umas modulações interessantes, mas mesmo assim não tem problema. Eu tenho essa compreensão na hora de fazer, quando sinto que uma canção pode ter letra, mas eu não penso na letra não. Penso na nota, se aquele Ré bemol está bom, se o Dó está bom, eu trabalho assim.

Márcio Ronei: Uma curiosidade: a letra de *Todo o Sentimento* trata de uma relação amorosa, e diz, ao final, algo que tem me intrigado muito, fala de um “tempo da delicadeza”, onde talvez o casal consiga viver o amor eternamente, consiga eternizar o sentimento. Você chegou a conversar com Chico Buarque, posteriormente, sobre esse “tempo da delicadeza”, que tempo seria esse?

Cristóvão Bastos: Acho que é quando baixa toda poeira, não é? Quando as mágoas finalmente morreram com o tempo. Não tem agressão mais. Quando a poeira abaixa, aí, com o tempo, é que vem a delicadeza e acho, na verdade, que a delicadeza vem de volta, até.

Márcio Ronei: Ouvindo a gravação do disco *Francisco*, o andamento chama a atenção. Eu queria saber como foi a gravação, foi usado metrônomo? Piano e voz foram gravados simultaneamente?

Cristóvão Bastos: Simultaneamente. Aquilo é um grande *rubato*, e com liberdade para correr ou retardar. É uma canção derramada. Então, você pode correr ou segurar um pouco, não tem problema.

Márcio Ronei: Então, foi piano e voz simultaneamente?

Cristóvão Bastos: Sim, piano e voz definitivos. Foi direto.

Márcio Ronei: Para encerrar, eu gostaria de descrever, rapidamente, a dissertação. Ela está propondo uma análise interpretativa dessa canção, a partir de uma abordagem da letra, relacionando a letra com o texto musical. Então, nesse sentido, eu estou procurando, na melodia e na harmonia, correspondências com o que a letra está dizendo. É uma relação amorosa, existe uma possibilidade de separação, e, ao mesmo tempo, de uma eternização amorosa nesse “tempo da delicadeza”, e, a respeito disso, você teria algum comentário ou observação a respeito da sua parte, que foi melodia e harmonia, com relação a estes apontamentos temáticos que eu fiz?

Cristóvão Bastos: Eu me lembro de quando o Chico fez a letra, que ele trouxe para mim. Uma das coisas que a gente descobriu é que, na hora que ele colocou o “tempo da delicadeza”, ele colocou numa parte em que a música cresce, digamos assim, que ela vai a uma região mais aguda. E quando os cantores cantam essa região mais aguda, eles normalmente crescem até de volume, na dinâmica. E o “tempo da delicadeza” tem que ser dito de uma forma delicada, quer dizer, é uma coisa ao contrário do que normalmente se faria. E, na verdade, acho que isso é um grande achado dentro da música.

Márcio Ronei: É um trecho que tem um significado muito forte, não é?

Cristóvão Bastos: Exatamente.

Márcio Ronei: E eu estou me debatendo com esse tal “tempo da delicadeza”, para achá-lo no contexto da canção.

Cristóvão Bastos: Eu acho que a canção é toda delicada. Em alguns momentos, ela tem as crescidas dela, natural. Mas ela é toda delicada mesmo. O “tempo da delicadeza”, eu acho que, talvez na hora de escrever, o Chico estivesse escrevendo para uma pessoa que vive na delicadeza, e que estava esperando essa delicadeza voltar.

Márcio Ronei: Cristóvão, eu gostaria de agradecê-lo muito pela força. Eu vou usar essa entrevista, inserindo no texto final da dissertação e, certamente, até lá eu te mantenho informado e, inclusive, quero que esse material chegue até você.

Cristóvão Bastos: Uma coisa que você poderia colocar é que algumas canções brasileiras são feitas de uma maneira em que os autores estão separados fisicamente, por causa de trabalho. Então, é muito comum um autor fazer uma melodia e mandar para um parceiro que faz letra, às vezes até sem recado nenhum. Então, às vezes é difícil estabelecer uma sintonia. Eu tenho essa sintonia com o Aldir [Blanc], tinha com o Chico, com o Paulo César Pinheiro também tem, mas mesmo assim, às vezes não é tão simples dizer por que fizemos a canção, e quando você trabalho tudo junto, aí tem a idéia disso. Então, às vezes não é tão simples dizer por que a gente fez isso ou aquilo. Alguns autores pegaram poemas clássicos da língua portuguesa e musicaram. Então, não teve um papo com aquele poeta antes de musicá-lo. Quer dizer, a ligação está feita, mas essa ligação mais profunda que alguém pediu para você fazer é um pouco difícil de situar.

Márcio Ronei: Entendo. A obra fala por si, não é?

Cristóvão Bastos: Sim, a obra fala por si. Aquela poesia [letra de *Todo o sentimento*] que ele [Chico Buarque] colocou é linda fora da música, e a música é linda fora da poesia. Eu faço show instrumental e sempre toco essa música, e ela tem um reconhecimento fantástico do público de música instrumental. Quando eu começo a tocar, tem gente que já bate palma. Outro dia, fiz um show instrumental com piano e violão, e comecei a tocar essa música e uma mulher gritou: “lindo!!!” (risos). Foi interessante. Quer dizer que ela tem a força dela, é independente.

Anexo E – Transcrição dos textos verbais das canções do disco *Francisco*.**1. O Velho Francisco**

(autor: Chico Buarque)

Já gozei de boa vida
Tinha até meu bangalô
Cobertor, comida
Roupa lavada
Vida veio e me levou

Fui eu mesmo alforriado
Pela mão do Imperador
Tive terra, arado
Cavalo e brida
Vida veio e me levou

Hoje é dia de visita
Vem aí meu grande amor
Ela vem toda de brinco, vem
Todo domingo
Tem cheiro de flor

Quem me vê, vê nem bagaço
Do que viu quem me enfrentou
Campeão do mundo
Em queda de braço
Vida veio e me levou

Li jornal, bula e prefácio
Que aprendi sem professor
Frequentei palácio
Sem fazer feio
Vida veio e me levou

Hoje é dia de visita
Vem aí meu grande amor
Ela vem toda de brinco, vem
Todo domingo
Tem cheiro de flor

Eu gerei dezoito filhas
Me tornei navegador
Vice-rei das ilhas
Da Caraíba
Vida veio e me levou

Fechei negócio da China
Desbravei o interior
Possuí mina
De prata, jazida
Vida veio e me levou

Hoje é dia de visita
Vem aí meu grande amor
Hoje não deram almoço, né
Acho que o moço até
Nem me lavou

Acho que fui deputado
Acho que tudo acabou
Quase que
Já não me lembro de nada
Vida veio e me levou

2. As minhas meninas

(autor: Chico Buarque)

Composta, originalmente, para a peça teatral *As quatro meninas*

Olha as minhas meninas
As minhas meninas
Pra onde é que elas vão
Se já saem sozinhas
As notas da minha canção
Vão as minhas meninas
Levando destinos
Tão iluminados de sim
Passam por mim
E embaraçam as linhas
Da minha mão

As meninas são minhas
Só minhas na minha ilusão
Na canção cristalina
Da mina da imaginação
Pode o tempo
Marcar seus caminhos
Nas faces
Com as linhas
Das noites de não
E a solidão
Maltratar as meninas
As minhas não

As meninas são minhas
Só minhas
As minhas meninas
Do meu coração

3. Uma menina

(autor: Chico Buarque)

Uma menina igual a mil
Que não está nem aí
Tivesse a vida pra escolher
E era talvez ser distraída
O que ela mais queria ser
Ah, se eu pudesse não cantar
Esta absurda melodia
Pra uma menina distraída
Uma menina igual a mil
Do Morro do Tuiuti

Uma menina igual a mil
Que não está nem aí
Tivesse a vida pra escolher
E era talvez ser distraída
O que ela mais queria ser
Ah, se eu pudesse não cantar
Esta absurda melodia
Pra uma criança assim caída
Uma menina do Brasil
Que não está nem aí
Uma menina igual a mil
Do Morro do Tuiuti

4. Estação derradeira

(autor: Chico Buarque)

Rio de ladeiras
Civilização encruzilhada
Cada ribanceira é uma nação

À sua maneira
Com ladrão
Lavadeiras, honra, tradição
Fronteiras, munição pesada

São Sebastião crivado
Nublai minha visão
Na noite da grande
Fogueira desvairada

Quero ver a Mangueira
Derradeira estação
Quero ouvir sua batucada, ai, ai

Rio do lado sem beira
Cidadãos
Inteiraente loucos
Com carradas de razão

À sua maneira
De calção
Com bandeiras sem explicação
Carreiras de paixão danada

São Sebastião crivado
Nublai minha visão
Na noite da grande
Fogueira desvairada

Quero ver a Mangueira
Derradeira estação
Quero ouvir sua batucada, ai ai

5. Bancarrota blues

(autores: Edu Lobo e Chico Buarque)

Composta, originalmente, para a peça *O corsário do rei*, de Augusto Boal

Uma fazenda
Com casarão
Imensa varanda
Dá jerimum
Dá muito mamão
Pé de jacarandá
Eu posso vender
Quanto você dá?

Algum mosquito
Chapéu de sol
Bastante água fresca
Tem surubim
Tem isca pra anzol
Mas nem tem que pescar
Eu posso vender
Quanto quer pagar?

O que eu tenho
Eu devo a Deus
Meu chão, meu céu, meu mar
Os olhos do meu bem
E os filhos meus
Se alguém pensa que vai levar
Eu posso vender
Quanto vai pagar?

Os diamantes rolam no chão
O ouro é poeira
Muita mulher pra passar sabão
Papoula pra cheirar
Eu posso vender
Quando vai pagar?

Negros quimbundos
Pra variar
Diversos açoites
Doces lundus
Pra nhonhô sonhar
À sombra dos oitis
Eu posso vender
Que é que você diz?

Sou feliz
E devo a Deus
Meu éden tropical
Orgulho dos meus pais
E dos filhos meus
Ninguém me tira nem por mal
Mas posso vender
Deixe algum sinal

6. Ludo real

(autores: Vinicius Cantuária e Chico Buarque)

Que nobreza você tem
Que seus lábios são reais
Que seus olhos vão além
Que uma noite faz o bem
E nunca mais

Que salta de sonho em sonho
E não quebra telha
Que passa através do amor
E não se atrapalha
Que cruza o rio
E não se molha

7. Todo o sentimento

(autores: Cristóvão Bastos e Chico Buarque)

Preciso não dormir
Até se consumir
O tempo
Da gente
Preciso conduzir
Um tempo de te amar
Te amando devagar
E urgentemente
Pretendo descobrir
No último momento
Um tempo que refaz o que desfez
Que recolhe todo o sentimento
E bota no corpo uma outra vez

Prometo te querer
Até o amor cair
Doente
Doente
Prefiro então partir
A tempo de poder
A gente se desvencilhar da gente
Depois de te perder
Te encontro, com certeza
Talvez num tempo da delicadeza
Onde não diremos nada
Nada aconteceu
Apenas seguirei, como encantado
Ao lado teu

8. Lola

(Chico Buarque)

Sabia

Gosto de você chegar assim
Arrancando páginas dentro de mim
Desde o primeiro dia

Sabia

Me apagando filmes geniais
Rebobinando o século
Meus velhos carnavais
Minha melancolia

Sabia

Que você ia trazer seus instrumentos
E invadir minha cabeça
Onde um dia tocava uma orquestra
Pra companhia dançar

Sabia

Que ia acontecer você, um dia
E claro que já não me valeria nada
Tudo o que eu sabia
Um dia

9. Cadê você (Leila XIV)

(autores: João Donato e Chico Buarque)

Me dê notícia de você
Eu gosto um pouco de chorar
A gente quase não se vê
Me deu vontade de lembrar

Me leve um pouco com você
Eu gosto de qualquer lugar
A gente pode se entender
E não saber o que falar

Seria um acontecimento
Mas lógico que você some
No dia em que o seu pensamento
Me chamou

Eu chamo o seu apartamento
Não mora ninguém com esse nome
Que linda a cantiga do vento
Já passou

A gente quase não se vê
Eu só queria me lembrar
Me dê notícia de você
Me deu vontade de voltar

10. Cantando no toró

(autor: Chico Buarque)

Sambando na lama de sapato branco, glorioso
Um grande artista tem que dar o tom
Quase rodando, caindo de boca
A voz é rouca mas o mote é bom
Sambando na lama e causando frisson

Mas olha só
Um samba de cócoras em terra de sapo
Sapateando no toró

Cantando e sambando na lama de sapato branco; glorioso
Um grande artista tem que dar lição
Quase rodando, caindo de boca
Mas com um pouco de imaginação
Sambando na lama sem tocar o chão

E o tal ditado, como é?
Festa acabada, músicos a pé
Músicos a pé, músicos a pé
Músicos a pé

Sambando na lama de sapato branco, glorioso
Um grande artista tem que fazer fé
Quase rodando, caindo de boca
Aba de touca, jura de mulher
Sambando na lama e passando o boné

Mas olha só
Por fora filó, filó
Por dentro, molambo
Cambaleando no toró

Cantando e sambando na lama de sapato branco, glorioso
Um grande artista tem que dar o que tem e o que não tem
Tocando a bola no segundo tempo
Atrás de tempo, sempre tempo vem
Sambando na lama, amigo, e tudo bem

E o tal ditado, como é?
Festa acabada, músicos a pé
Músicos a pé, músicos a pé
Músicos a pé

Sambando na lama de sapato branco, glorioso
Um grande artista tem que estar feliz
Sambando na lama e salvando o verniz

Mas olha só
Em terra de sapo, sambando de cócoras
Sapateando no toró

Cantando e sambando na lama de sapato branco, glorioso
Um grande artista tem que estar tranchã
Sambando na lama, amigo, até amanhã

E o tal ditado, como é?
Festa acabada, músicos a pé
Músicos a pé, músicos a pé
Músicos a pé