

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

SIRLEY DA SILVA ROJAS OLIVEIRA

**ENTRE A LETRA E A MELODIA:
A IRREVERÊNCIA DE WALY SALOMÃO**

**CAMPO GRANDE - MS
Abril- 2011**

SIRLEY DA SILVA ROJAS OLIVEIRA

**ENTRE A LETRA E A MELODIA:
A IRREVERÊNCIA DE WALY SALOMÃO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, sob a orientação da Profª. Drª. Maria Adélia Menegazzo.

Área de Concentração: Estudos Literários e Literatura Comparada.

**CAMPO GRANDE - MS
Abril- 2011**

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, que me acompanha em todos os meus passos. Meu especial agradecimento a meu marido Marcus Vinicius pela compreensão e contribuição de diversas formas para a conclusão desta dissertação. A meus pais que sempre me incentivaram a estudar e para isso fizeram o possível. A minha irmã Seila Rojas de Souza e seu marido Ezequiel de Souza pelo incentivo e contribuição. A Leonardo Andrade, formado em Regência e Composição pela UNESP de São Paulo e a Eduardo de Souza, jornalista e compositor, pela contribuição na parte musical. A professora Maria Adélia Menegazzo pela orientação. A professora Rosana Cristina Zanelatto Santos que me apresentou a obra de Waly Salomão.

Epígrafe

“Por que a poesia tem que se confinar
às paredes de dentro da vulva do poema?
Por que proibir à poesia
Estourar os limites do grelo
da greta
da gruta
e se espriar em pleno grude
além da grade
do sol nascido quadrado?”

Por que a poesia tem que se sustentar
De pé, cartesiana milícia enfileirada,
Obediente filha da pauta?”

(Waly Salomão)

LISTA DE FIGURAS

1- Capa do livro Me Segura Qu'eu Vou dar um Troço	27
2- Babilaque: Série Construtivista Tabaréu	32
3- Babilaque: Série Amalgâmicas	33
4- Babilaque: Série Trying to Grasp the subway Graffiti's Mood.....	33
5- Babilaque: Série Mondrian Barato	34
6- Babilaque: Série Alterar	34
7- A fonte que chora e a pomba em atividade contemplativa	55
8- Anúncio dos Testes Sonoros	73
9- Aviso de como devem ser lidos os Testes Sonoros	74
10- Teste Sonoro Relevô Zero.....	75
11- Teste Sonoro Relevô 1	76
12- Teste Sonoro Relevô 2	78
13- Teste Sonoro Relevô 5	79
14- Vapor Barato.....	80
15- Mel.....	88
16- Musa Cabocla.....	93
17-Fábrica do poema (poema)	95,96
18- A Fábrica do poema (encarte CD)	98
19- Pista de Dança (poema).....	101,102,103,104
20- Pista de Dança (encarte CD).....	105
21- Remix Século XX	108,109,110,111

SUMÁRIO

Lista de Figuras

RESUMO

ABSTRACT

1 INTRODUÇÃO	1
2 CAPÍTULO 1	4
2.1 Da antropofagia ao tropicalismo	4
2.2 A atitude tropicalista.....	15
2.3 A linguagem do tropicalismo	18
2.4 A linguagem do fragmento: do tropicalismo a Waly Salomão	23
3 CAPÍTULO 2	37
3.1 O Sentido na literatura e na música.....	41
3.2 A Canção	42
3.3 Melopoética.....	45
3.4 A música na Literatura	50
3.5 Mudanças ocorridas no século XX: poesia	53
3.6 Mudanças ocorridas no século XX: música, literatura, canção	56
3.7 A Canção para o mercado.....	69
4 CAPÍTULO 3	70
4.1 Vapor Barato.....	80
4.2 Mel.....	87
4.3 Musa Cabocla	89
4.4 A Fábrica do Poema	93
4.5 Pista de Dança.....	100
4.6 Remix Século XX	106
5 Conclusão	113
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	116

Resumo

Neste trabalho são analisados poemas de Waly Salomão musicados pelos integrantes do movimento tropicalista e, mais recentemente, por Adriana Calcanhoto. Buscou-se na relação entre música e poesia, ressaltar suas semelhanças, tensões e diferenças, dadas às mudanças culturais ocorridas entre as décadas de 1960/70 e a atual, utilizando como suporte teórico, principalmente, os trabalhos de Solange Ribeiro de Oliveira, José Miguel Wisnik e Luiz Tatit. Para isso foi feita uma análise do tropicalismo, procurando compreender a inserção de Waly Salomão neste movimento, por meio dos estudos de Haroldo e Augusto de Campos, Heloísa Buarque de Hollanda, dentre outros.

Palavras Chave: tropicalismo; poesia; música; Waly Salomão

Abstract

In this paper, Waly's poems that have been set do music by the members of tropicalia and Adriana Calcanhoto were analyzed, establishing similarities, tensions and differences given the cultural changes between the decades of 1960/70 and the present, using as theoretical support the paper of Solange Ribeiro de Oliveira, José Miguel Wisnik e Luiz tatit, among others. To make that possible the tropicalia movement, was analyzed looking forward to understand the insertion of Waly Salomão on it, through the paper Haroldo and Augusto de Campos, Heloísa Buarque de Hollanda, among others.

Keywords: tropicalismo; poetry; music; Waly Salomão

Introdução

A mudança quanto aos gêneros teve início no romantismo, quando autores começaram a vigiar a discriminação entre palavras nobres e baixas. Mas a ruptura da idéia que se tinha de gêneros acontece mesmo no modernismo, quando não são mais impostos limites às livres manifestações da produção textual em suas variantes formas.

No caso brasileiro um dos nomes mais importantes para o modernismo é o de Oswald de Andrade, que escreveu o Manifesto Antropofágico, publicado na Revista de Antropofagia, em que o autor coloca seu manifesto como uma metáfora do processo de formação cultural do Brasil, como explica Haroldo de Campos:

[...] o que Oswald teorizou sob o nome de antropofagia, vale dizer, a aceitação não passiva, mas sob a forma de uma devoração crítica, da contribuição européia e a sua transformação em um produto novo, dotado de características próprias, que por sua vez, passava a ter uma nova universalidade, uma nova capacidade de ser exportado para o mundo [...] (CAMPOS, 1977, p.30)

A antropofagia oswaldiana foi considerada por alguns teóricos como a forma de analisar a obra brasileira em relação à universal, sem que a arte nacional fosse vista como cópia. É o caso de Haroldo de Campos que escreveu em seu texto *Da razão antropofágica: diálogo e diferença*, presente no livro *Metalinguagem e outras metas*, uma defesa da antropofagia como forma de pensar a nossa cultura em relação à universal:

Creio que, no Brasil, com a 'Antropofagia' de Oswald de Andrade, nos anos 20 (retomada depois, em termos de cosmovisão filosófico-existencial, nos anos 50, na tese *A Crise da Filosofia Messiânica*), tivemos um sentido agudo dessa necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal (CAMPOS, 1992, p.234).

A poesia concreta também teve por base o pensamento de devoração crítica da antropofagia oswaldiana, discutindo a antiga questão da influência, tendo como fundadores: Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, autores que estiveram em contato com Caetano Veloso e Gilberto Gil no momento em que estes criavam o movimento tropicalista.

Foi, portanto, a partir da impressão antropofágica de Oswald e do movimento concretista que o tropicalismo foi criado. Movimento inovador, seus integrantes criaram o novo por meio de uma linguagem crítica em que revistaram o que foi produzido na arte nacional e mundial, em especial na música.

Na música do tropicalismo muitas composições foram feitas a partir de poemas já existentes. Um poeta que muito contribuiu foi Waly Salomão, amigo de Caetano Veloso e Gilberto Gil e de outros integrantes desse movimento, acabou tendo poesias musicadas por estes.

Waly Salomão não é conhecido como um integrante do tropicalismo e até afirma isso em algumas entrevistas, no entanto sua participação nesse movimento foi importantíssima, não só com poesias que viraram música, mas também com apoio intelectual.

Um idealista, assim como os integrantes do tropicalismo, Waly Salomão, sempre foi um apaixonado pela leitura desde sua infância. O que mais tarde o transformou em um grande poeta, que veio contribuir decisivamente com o tropicalismo..

Ainda na escola conheceu Gilberto Gil através de uma amiga em comum. Formou-se em Direito, mas decidiu não exercer sua profissão e mudou-se para o Rio de Janeiro, onde, aproximou-se de Caetano Veloso e, mais tarde, foi morar com este em São Paulo, no auge do tropicalismo. Acabou escrevendo letras para as músicas de Caetano Veloso, Torquato Neto, Gal Costa, Maria Bethânia, Gilberto Gil, Jards Macalé e de demais integrantes da música popular brasileira. Além de letrista e poeta, Waly foi também produtor cultural, diretor artístico e secretário nacional do livro, assessorando o ministro Gilberto Gil, no início do mandato deste, onde tinha como objetivo incluir um livro na sexta básica. Queria trabalhar a leitura no país como uma espécie de libertação.

Em 1970, Waly Salomão foi preso por porte de maconha e encarcerado no Carandiru começou a escrever seu primeiro livro: Me segura que eu vou dar um troço, mais tarde escreveu também: Gigolô de Bibelôs,

Surruprador de souvenirs, Algaravias, Lábia, Tarifa de Embarque, e a coletânea o Mel do Melhor.

Waly Salomão morreu em 2003 e deixou demonstrado por meio de poemas e entrevistas o desejo de levar a poesia para fora do papel. Nessa tentativa escreveu poemas experimentais, criando os babilques: obras constituídas de textos, desenhos, colagens, planos, texturas, cores, luzes, ângulos, cortes, imagens impressas e objetos do cotidiano. Porém, foram as músicas compostas a partir de seus poemas, por integrantes tropicalistas e por Adriana Calcanhoto, dentre outros da MPB, que acabaram atingindo aquele desejo do autor.

Neste trabalho foram feitas análises dos poemas de Waly Salomão musicados por Jards Macalé, Caetano Veloso e Gilberto Gil, integrantes do movimento tropicalista, e por Adriana Calcanhoto, que mais recentemente musicou alguns poemas de Salomão.

No capítulo 1 foi feita uma análise do movimento tropicalista, observando a participação do poeta Waly Salomão, sendo utilizado como suporte teórico os textos de Haroldo e Augusto de Campos, Luiz Tatit, Heloísa Buarque de Hollanda, dentre outros.

No segundo capítulo com o intuito de melhor compreender a relação entre letra e composição musical foram utilizados os trabalhos de Solange Ribeiro de Oliveira, José Miguel Wisnik e Luiz Tatit, dentre outros, que serviram como base para análise das músicas.

No terceiro capítulo foram analisadas os poemas experimentais *Testes Sonoros* de Waly Salomão, assim como as músicas: Vapor Barato de Waly Salomão e Jards Macalé (e demais versões de Zeca Baleiro e Gal Costa, O Rappa, Cídia e Dan), Mel de Salomão e Caetano Veloso, Mel de Salomão e Gilberto Gil, A Fábrica do Poema, Pista de Dança e Remix século XX de Salomão e Adriana Calcanhoto.

CAPÍTULO 1

Da antropofagia ao tropicalismo

No texto: “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, presente no livro *Metalinguagem e outras metas*, Haroldo de Campos traça uma trajetória da literatura brasileira fazendo uma leitura da antropofagia oswaldiana como forma de pensar o nacional no universal. Suas reflexões partem do Barroco: “Já no Barroco se nutre uma possível ‘razão antropofágica’, desconstrutora do logocentrismo que herdamos do Ocidente” (CAMPOS, 1992, p.243), chegando até a poesia concreta:

A poesia concreta representa o momento de sincronia absoluta da literatura brasileira. Ela não apenas pode falar a diferença num código universal (como Gregório de Matos e o Pe. Vieira no Barroco; como Sousândrade recombina a herança Greco-latina, Dante, Camões, Milton, Goethe e Byron no seu *Guesa Errante*; Como Oswald de Andrade, ‘pau-brasilizando’ futurismo italiano e cubismo francês). (CAMPOS, 1992, p.247).

Que deu origem ao movimento tropicalista, citado pelo crítico mais de uma vez nesse texto, como no trecho a seguir: “Gregório de Matos tangendo a sua viola goliárdica precursora da guitarra elétrica do baiano ‘tropicalista’ Caetano Veloso” (CAMPOS, 1992, p.243).

Haroldo de Campos inicia o ensaio falando da questão do nacional e do universal na cultura latino - americana, que envolveria outras questões mais específicas tais como a relação entre patrimônio universal e particularidades locais, além da possibilidade de experimentalismos literários e de uma literatura de vanguarda, assuntos enfocados anteriormente por ele. No início do texto Campos cita a carta escrita por Engels a Conrad Smith: “com o auxílio de uma reflexão de Engels sobre o problema da divisão do trabalho em filosofia, contida numa famosa carta a Conrad Smith (27 de out. 1890)” (CAMPOS, 1992, p.232). Essa carta o ajudou a refletir sobre as questões do nacional e do universal na literatura latino -americana, já que Engels observa que um país retardatário economicamente pode ser um dos primeiros na filosofia, pois, para ele, a supremacia do econômico se registra “indiretamente mediada pelo material intelectual transmitido” (CAMPOS, 1992, p.232). O filósofo alemão e Marx falavam sobre a interdependência

entre as nações, de uma literatura universal, em que “as obras intelectuais de uma nação tornam-se a propriedade comum de todas” (CAMPOS, 1992, p.233).

Em Octavio Paz, Campos encontra observações iluminadoras, que confirmam suas reflexões sobre a situação do poeta brasileiro perante o universal, pois, para o poeta mexicano, não seria correto utilizar o termo subdesenvolvido, próprio da economia, para a cultura, já que não se pode chamar de subdesenvolvidos a Kavafis, Borges, Unamuno, Reyes, apesar da situação econômica de seus países.

No caso brasileiro, a “Antropofagia de Oswald serviu, justamente, para fazer pensar no nacional numa relação dialógica e dialética com o universal, já que ela é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir do bom selvagem” (CAMPOS, 1992, p. 234), mas do ‘mau selvagem’, que devorava os brancos considerados fortes, corajosos, bravos, e que:

[...]não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma ‘transvaloração’: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é ‘outro’ merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado (CAMPOS, 1992, p.235).

Roberto Schwarz no ensaio *Nacional por Subtração* presente no livro *Que Horas são?* vai contra a visão de Haroldo de Campos. Para ele a antropofagia foi mais uma tentativa de interpretação triunfalista de nosso atraso. Chega a criticar Haroldo de Campos e Silviano Santiago que partilham da mesma visão:

Sobretudo o problema da cultura reflexa deixaria de ser particularmente nosso, e, de certo ângulo, em lugar da almejada europeização ou americanização da América Latina, assistiríamos a latino-americanização das culturas centrais. Leia-se desse ponto de vista, ‘O entre-lugar do discurso latino americano’, de Silviano Santiago (Uma literatura nos trópicos, São Paulo, Perspectiva, 1978), e “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, de Haroldo de Campos [...] (SCHWARZ,2006 ,p.36).

Para Schwarz, Oswald propunha uma cultura irreverente e sem sentimento de inferioridade; seria “cópia sim, mas regeneradora” (SCHWARZ, 2006, p.38)

Continuando na questão da origem, no caso do Brasil o barroco é a não-origem, porque é a não-infância. Para Campos a literatura brasileira já nasceu adulta, falando um código universal extremamente elaborado. Nossos primeiros poetas tinham um elevado padrão técnico: “Direi que o Barroco para nós é a não – origem, porque é a não-infância. Nossas literaturas emergindo com o Barroco, não tiveram infância (*infans*: o que não fala). Nunca foram afásicas. Já nasceram adultas” (CAMPOS, 1992, p.239).

Já no Barroco a antropofagia estava presente, assim como viu Augusto de Campos, Gregório de Matos é o nosso primeiro antropófago, que devorava obras e as traduzia com traços diferentes como explica Haroldo de Campos: “O nosso primeiro transculturador: traduziu, com traço diferencial, personalíssimo” (CAMPOS, 1992, p.241). Matos lia os poemas de Góngora e os devorava, por isso é nosso primeiro antropófago precursor dos tropicalistas. Essa antropofagia presente já no Barroco, desconstrói o logocentrismo herdado do ocidente e inicia aí “a torção e a contorção de um discurso que nos pudesse desensimesmar do mesmo” (CAMPOS, 1992, p.243). Uma antitradição, mas como explica Haroldo de Campos:

Não se trata de uma antitradição por derivação direta, que isto seria substituir uma linearidade por outra, mas do reconhecimento de certos desenhos ou percursos marginais, ao longo do roteiro preferencial da historiografia normativa (CAMPOS, 1992, p.243).

Em seu ensaio: *Dialética da malandragem* Antonio Candido batiza o “romance malandro”, que segundo Haroldo de Campos representa, em certa medida “a ‘desleitura’ deliberada, pelo crítico, de estrada real topografada em sua *Formação da Literatura Brasileira*” (CAMPOS, 1992, p.243), um pensamento que vai contra seu primeiro traçado retilíneo. A história passa a ser em *Dialética da Malandragem* “o produto de uma construção, de uma apropriação re-configuradora” (CAMPOS, 1992, p.243). Fazendo a distinção entre o romance malandro (que no nosso caso inicia-se com *Memórias de Um Sargento de Milícias*) e a picaresca européia, Candido “reconhece nele elementos arquetípicos de matriz folclórica e um fermento vivo de realismo

popularesco” (CAMPOS, 1992, p.243), como afirma Candido no trecho retirado de *Dialética da Malandragem*:

Poderíamos, então, dizer que a integridade das *Memórias* é feita pela associação íntima entre um plano voluntário (a representação dos costumes e cenas do Rio) e um plano talvez na maior parte involuntário (traços semi-folclóricos, manifestados sobretudo no teor dos atos e das peripécias). Como ingrediente, um realismo espontâneo e corriqueiro, mas baseado na intuição da dinâmica social do Brasil na primeira metade do século XIX. E nisto reside provavelmente o segredo da sua força e da sua projeção no tempo. (Candido, 1993, p.7).

Com essa ‘desleitura’ de sua *Formação da Literatura Brasileira*, como coloca Campos, Candido passa a ver que a literatura brasileira utiliza a cultura européia, mas num processo antropofágico. A leitura de Haroldo de Campos da literatura do Brasil em relação à estrangeira, através da antropofagia, mostra que necessitamos da literatura de outros países, mas que nossos escritores souberam devorar o que de melhor havia nessas obras aliando a elas a nossa cultura e criaram nossa própria literatura.

Candido vê essa nova possibilidade de leitura “no momento da revalorização dos romances invenções de Oswald de Andrade, sobretudo do Serafim Ponte Grande” (CAMPOS,1992,p. 244)

Haroldo de Campos observa que a “tradição malandra seria um outro nome para ‘carnavalização’”(CAMPOS, 1992, p.244), que retroage ao Barroco. Em 1973, Campos escreve o ensaio *Struturalism and Semiotics in Brasil: Retrospect/Prospect* , em que observa que o “romance malandro” descrito por Antonio Candido em sua *Dialética da malandragem* de certa forma aproximava-se da tese de Bakhtin sobre a literatura carnavalesca.

Para Campos o poeta Gregório de Matos foi o “primeiro ‘herói’ (anti-herói) malandro” (CAMPOS, 1992, p.244) da literatura brasileira. Esse anti-herói malandro é “uma persona por trás da qual ressoa um texto. Um texto de textos. Universal e diferencial. Paródico. Paralelográfico. Um ‘canto paralelo’ de tradutor/devorador, descentrado, excêntrico” (CAMPOS, 1992, p.245).

Após explicar a importância da antropofagia para a nossa identidade cultural e como forma de ver o nacional em relação ao universal, Haroldo de Campos passa a falar de um movimento específico, do qual foi um dos fundadores: o concretismo, mostrando que a poesia concreta, também pode

reclamar essa tradição “antinormativa” (CAMPOS, 1992, p.245). Para o crítico “a poesia concreta representa o momento de sincronia absoluta da literatura brasileira” (CAMPOS, 1992, p.246), que assim como Gregório de Matos no Barroco, como a antropofagia de Oswald de Andrade, pode falar a diferença num código universal e pensou a própria função poética, o próprio código, metalinguisticamente. Com ela a diferença (o nacional) passou a ser “o lugar operatório da nova síntese do código universal” (CAMPOS, 1992, p.246). A poesia concreta tratava de assumir, criticar e remastigar uma poética. Ela pensava a velha questão da influência, como explica Haroldo de Campos:

Na verdade, o que ocorria, aqui, era a mudança radical do registro dialógico. Ao invés da velha questão de influência, em termos de autores e obras, abria-se um novo processo: autores de uma literatura supostamente periférica subitamente se apropriavam do total do código, reivindicavam-no como patrimônio seu, como um botim vacante à espera de um novo sujeito histórico, para remediá-lo o funcionamento em termos de uma poética generalizada e radical, de que o caso brasileiro passava a ser a óptica diferenciadora e a condição de possibilidade (CAMPOS, 1992, p.247).

A poesia concreta pensou o nacional e o universal, pensou em Mallarmé, Joyce, Apollinaire, Pound, Cummings, assim como em Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto e, retrospectivamente, Sousândrade. Campos foi um dos fundadores do movimento concretista e além de colocar a poesia concreta como o momento de sincronia absoluta da literatura brasileira, também explicou como esse movimento foi iniciado.

Em 1956, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, ocorreu a primeira exposição mundial de poesia concreta, do evento participaram somente poetas brasileiros e pintores. Essa situação, no entanto, seria alterada, pois em 1955 Décio Pignatari havia se encontrado com Eugen Gomringer e, desse encontro, por acaso, chegou-se a descoberta de que havia muitos pontos em comum

no programa poético dos brasileiros do grupo Noigrandes¹ e no poeta suíço das Konstellationen. Esboçou-se então um movimento, em base internacional, tendo Gomringer, em 1956, aceito o título

¹ Grupo de poetas formado em 1952, que tinha como integrantes: Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos e mais tarde Ronaldo Azeredo e José Lino Grunewald. Fonte: Wikipédia <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Noigandres>> Acesso em 10/11/2010.

geral proposto pelos brasileiros: poesia concreta, e que, desde então, passou a ter trânsito universal (CAMPOS, 1992, p.248).

Campos assinala outro ponto da poesia concreta, a busca do resultado coletivo, anônimo. Para ele, a poesia concreta “parecia irremediavelmente barroquista, plúrima, polifacética, para quem observa e para os críticos, “ao ser comparada à austera ortogonalidade das *Konstellationen* de Gomringer, límpidas e puras como uma composição de Bill²” (CAMPOS, 1992, p.248).

Os concretistas tiveram um contato essencial com a música de vanguarda erudita e mais tarde, segundo Haroldo de Campos, Caetano Veloso e Gilberto Gil tiveram como maior crítico e propugnador o concretista Augusto de Campos. O encontro dos tropicalistas com os concretistas ocorreu em 1968, quando Augusto e Haroldo de Campos entraram em contato com os integrantes desse movimento, contato este que gera uma troca entre os movimentos e um “apoio ‘pedagógico’ por parte dos concretistas, que assim forneceram elementos teóricos, permitindo aos compositores e poetas pensar sua produção e situá-la frente a outras manifestações e ao próprio processo cultural brasileiro” (HOLANDA, 2004, p.75).

Sendo a antropofagia Oswaldiana a base teórica para o concretismo e para o tropicalismo, não poderíamos deixar de falar do modernismo. Foi durante o modernismo brasileiro que Oswald de Andrade teorizou a devoração crítica da cultura européia e sua transformação em uma literatura nacional com características próprias, com o nome de Antropofagia. O modernismo trouxe uma renovação “com a criação de obras que não mais se confinam no conceito tradicional” (CAMPOS, 1977, p.30). Os modernistas inovaram e modificaram uma literatura tradicional através da leitura antropofágica de movimentos europeus. O tropicalismo teve por base, também, a antropofagia oswaldiana, mas foi um movimento que além de se preocupar com a cultura, protestava contra a situação política, criticava a direita e a esquerda política, foi contra a censura praticada por alguns artistas da música. O modernismo promoveu uma renovação literária. O tropicalismo

² Referência ao escultor suíço Max Bill, premiado na 1ª Bienal Internacional de São Paulo.

preocupou-se com a cultura nacional, com a política e com a sociedade, que sofria em meio a um momento de repressão.

A tropicália surgiu a partir da impressão antropofágica de Oswald de Andrade e apresentou essencial afinidade com técnicas e processos da poesia concreta, como explica Haroldo de Campos em sua *Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana*: “Muitas das letras dos ‘tropicalistas’ demonstraram afinidades com técnicas e processos da poesia concreta, porém desenvolvidos num sentido eminentemente oral, de vinculação voz-música” (Campos, 1977, p.48).

O início do movimento tropicalista é motivo de grande discussão, é certo, porém, que os jovens baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil tomaram o cenário do movimento, pois quando mencionado o tropicalismo, os primeiros integrantes citados são eles e muitas vezes alguns dos responsáveis para o êxito desse acontecimento acabam sendo esquecidos, como afirma Edwar de Alencar:

... o processo de personificação do movimento marca com destaque os lugares de Caetano Veloso e Gilberto Gil, os “líderes” tropicalistas sob cujo brilho ficam ofuscados os outros muitos sujeitos que se movimentaram na cena cultural brasileira nos anos sessenta. (CASTELO BRANCO, 2005, p.2).

Discutindo a questão do início do movimento tropicalista, Edwar de Alencar Castelo Branco em artigo intitulado ***A Invenção da Tropicália: relíquias das relíquias do Brasil***, apresenta várias discussões acerca desse assunto: para Celso Favaretto, por exemplo, o início do movimento tropicalista aconteceu em outubro de 1967, com as apresentações de *Alegria Alegria*, de Caetano Veloso, e *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil, no III Festival de MPB da TV Record de São Paulo; já para Torquato Neto, o início se dá com a gravação de *Panis et Circensis*. A revista Realidade considera como marco inicial tropicalista o mesmo ano de 1967, assim como Celso Favaretto e também Caetano Veloso, que afirma ter iniciado o movimento no festival de 1967, porém para a revista Realidade o movimento teve seu início com a peça *O rei da Vela*, de Oswald de Andrade, encenada pelo Teatro Oficina sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, pois a peça demonstra

o espírito existente na cultura criada no trópico. *O Rei da vela* de Oswald de Andrade foi, sem dúvida, essencial para Caetano Veloso que chegou a declarar: “Atualmente eu componho depois de ter visto *O Rei da Vela*. O espetáculo foi a coisa mais importante que eu vi” (VELOSO apud CAMPOS, 1978, p.161). O período tropicalista para Luiz Tatit ocorreu nos últimos anos da década de 1960 e foi se desfazendo com a partida de Caetano Veloso e Gilberto Gil para o exílio na Inglaterra³, “isso sem contar o ‘enterro’ simbólico do movimento praticado por seus próprios representantes ao cabo de mais ou menos dois anos de sua implantação” (TATIT, 2004, p.86).

Para Castelo Branco, Caetano Veloso tomou a tropicália para si e assumiu o papel de líder do movimento: “Do mesmo modo, num crescente senso de assunção do papel de líder central do ‘movimento’, Caetano apropria-se da Tropicália como ‘minha’” (CASTELO BRANCO, 2005, p.6). Aparecendo junto a Caetano, porém com uma importância menor, está Gilberto Gil, que é descrito pelo próprio Caetano como representante do movimento junto dele:

Eu diria que é mais o resultado da *aproximação das personalidades de Gilberto Gil e Caetano Veloso*. Sem ele eu não faria nem música⁴, quanto mais essa coisa toda dentro da música. Ainda assim, uma vez que eu já estava dentro da música, sobretudo por causa de Gil, *só desencadeei esse movimento* tão responsável pela questão da música popular no Brasil porque o próprio Gil estava muito excitado pra que algo nesse sentido acontecesse. Dizer que a Tropicália é exclusivamente da minha cabeça peca contra essa verdade (VELOSO apud CASTELO BRANCO, 2005, p. 7).

O que faz com que fiquem ofuscados outros integrantes do movimento que vinham de artes menos populares:

Conforme está demonstrado, não é possível ver ou dizer a Tropicália fora da formação discursiva que marca o privilegiado lugar de Caetano Veloso, num primeiro plano, Gilberto Gil um pouco mais atrás e, a partir daí, alguns poucos outros, posicionados hierarquicamente atrás da dupla de baianos. A

³ Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos em São Paulo em 27 de dezembro de 1968. Em fevereiro de 1969 eles são soltos, na quarta feira de cinzas, voltam para Salvador e são obrigados a se manter em confinamento. E em 1969: “Após dois shows de despedida, dias 20 e 21, no teatro Castro Alves, em Salvador, Caetano e Gil partem com suas mulheres, respectivamente as irmãs Dedé e Sandra Gadelha, para o exílio na Inglaterra. O espetáculo, precariamente gravado, se transformará no disco ‘Barra 69’, três anos mais tarde” In: Folha Online <<http://www1.folha.uol.com.br/foalha/ilustrada/ult90u26785.shtml>> Acesso em 10/11/2010.

⁴ Caetano Veloso usa o termo música referindo-se à canção.

despeito de toda a gesticulação cultural de Torquato Neto, Wally Salomão e tantos outros [...] (CASTELO BRANCO, 2005, p.8).

Apesar de o movimento ter acontecido em diversas artes nacionais tendo como marco inicial, segundo Castelo Branco, no teatro a montagem da peça *O Rei da Vela*, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, nas artes plásticas a obra *Tropicália* de Hélio Oiticica, no cinema o filme *Terra em transe* de Glauber Rocha, e na música *Alegria Alegria* de Caetano Veloso e *Domingo no Parque* de Gilberto Gil, é indiscutível o predomínio da música dentre as demais artes: “De modo geral pode-se perceber um consenso, entre os estudiosos da matéria, segundo o qual o ‘movimento tropicalista’ seria a mais significativa ruptura na linguagem estética brasileira em todos os campos, com ênfase e destaque particular para a canção” (CASTELO BRANCO, 2005, p.3).

Esse destaque se deve ao fato de a canção possuir uma maior aceitação entre as pessoas. Aceitação esta que tem a ajuda, também, dos meios de comunicação, que levam a canção de uma forma muito mais rápida e fácil até os ouvintes e a tornar, assim, mais popular. E no cenário musical o surgimento do tropicalismo ocorreu nos programas promovidos pela TV Record de São Paulo e veio protestar mais do que as próprias canções de protesto, movimento musical iniciado antes dele. Seus representantes inovavam até mesmo na maneira de se vestir, agir e de cantar, em oposição ao uso de terno e gravata, ao modo comportado e ao jeito intimista de apresentar as canções da Bossa Nova, ao que o País estava acostumado, e assim como as demais formas de apresentação as letras do tropicalismo que eram irônicas e até debochadas e vinham denunciar e protestar contra as injustiças sociais e ao modo pacato com que a população as aceitava, causava um grande impacto e muitas vezes ao invés de receber palmas o artista recebia vaias.

Os jovens tropicalistas que expressavam sua indignação através da música foram influenciados “recebendo informações dos movimentos culturais e políticos da juventude que explodiam nos EUA e na Europa – os hippies, o cinema de Godard, os Beatles, a canção de Bob Dylan” (Hollanda, 2004, p.61).

Os tropicalistas faziam letras que diferiam da MPB da época, como foi dito anteriormente, pois suas músicas possuíam letras irônicas, mostravam um Brasil primitivo contrastando com imagens de um país moderno, misturavam o nacional com o estrangeiro, num processo antropofágico diferente dos compositores de esquerda, que acreditavam que com suas canções mudariam a história e a nação. Os tropicalistas mostravam a “geléia geral” que se havia formado na sociedade brasileira, como na música Tropicália, de Caetano Veloso:

Tropicália

sobre a cabeça os aviões
sob meus pés os caminhões
aponta contra os chapadões
meu nariz

eu organizo o movimento
eu oriento o carnaval
eu inauguro o monumento
no planalto central
do país

viva a bossa-sa-sa
viva a palhoça-ça-ça-ça-ça

o monumento é de papel crepom e prata
os olhos verdes de mulata
a cabeleira esconde atrás da verde mata
o luar do sertão

o monumento não tem porta
a entrada é uma rua antiga estreita e torta
e no joelho uma criança sorridente feia e morta
estende a mão

viva a mata-ta-ta
viva a mulata-ta-ta-ta-ta

no pátio interno há uma piscina
com água azul de amarelina

coqueiro, fala e brisa nordestina
e faróis

na mão direita tem uma roseira
autenticando eterna primavera
e nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira entre girassóis

viva Maria-ia-ia
viva a Bahia-ia-ia-ia-ía

no pulso esquerdo do banguê-banguê
em suas veias corre muito pouco sangue
mas seu coração balança a um samba
de tamborim

emite acordes dissonantes
pelos cinco mil alto-falantes
senhoras e senhores ele põe os olhos grandes
sobre mim

viva Iracema-ma-ma
viva Ipanema-ma-ma-ma-ma

domingo é o fino da bossa
segunda-feira está na fossa
terça-feira à roça
porém

o monumento é bem moderno
não disse nada do modelo do meu terno
que tudo mais vá pro inferno
meu bem
que tudo mais vá pro inferno meu bem

Viva a banda-da-da

Carmem Miranda-da, da, da, da... (VELOSO apud CAMPOS, 1978,
p. 173-174)

A canção inicia com frases que remetem a um momento de luta:
“sobre a cabeça os aviões/ sob os meus pés os caminhões/ aponta contra os

chapadões; meu nariz” Caetano Veloso coloca seu próprio nariz como uma arma apontada, demonstrando que estava envolvido nesta batalha. Logo em seguida o compositor mostra que organiza um movimento: “eu organizo o movimento/ eu anuncio o carnaval” o carnaval era um termo utilizado como uma forma de burlar a censura, como observa Heloísa Buarque de Hollanda: “quando Chico Buarque canta ‘estou me guardando para quando o carnaval chegar’, o verso é imediatamente lido pela platéia cúmplice como ‘estou à espera de uma reviravolta política’ ou ‘estou só querendo ver quando o povo estiver nas ruas etc.” (HOLLANDA, 2004, p.103). Fica perceptível, portanto, que Caetano Veloso se posiciona a frente da luta do tropicalismo contra a ditadura. Expressões como na “terça feira vai à roça”, “o monumento é bem moderno” demonstram o contraste do primitivo com o moderno, essencial na cultura brasileira. “O monumento é de papel crepom e prata, olhos verdes da mulata” demonstram como a sociedade brasileira se tornou uma mistura, uma “geléia geral”, como dito acima. Para Sylvia Helena Cyntrão (2007), em “Tropicália” Caetano Veloso faz referência ao momento atual em contraposição ao passado o que pode ser notado nos versos: Viva Iracema/ Viva Ipanema.

2.2 A atitude tropicalista

Os jovens Caetano Veloso e Gilberto Gil, “os representantes mais notórios” (TATIT, 2004, p.201) do tropicalismo, levaram à frente um movimento que surgiu a partir da contracultura internacional, da situação política e cultural brasileira, da efervescência do rock e também como intervenção dos acontecimentos oriundos dos festivais de música de MPB. Nesses festivais artistas que naquele momento eram considerados de esquerda, na tentativa de criar uma música que fosse verdadeiramente nacional, acabaram excluindo alguns gêneros e estilos musicais e criaram um “consenso sobre a forma musical e poética da ‘verdadeira’ MPB, restringindo-se a instrumentos acústicos, ritmos regionais, temas ligados à terra ou mensagens de esperança para um futuro imediato” (TATIT, 2004, p. 2002).

Dessa forma esses artistas acabaram excluindo de seu projeto de MPB: a jovem guarda, que de certa forma reproduzia o rock americano, o samba de letra passional e até a bossa nova. Descontentes com tal situação, os tropicalistas passaram a demonstrar como a música nacional necessitava de todos os ritmos que contribuíam para sua existência. Tal fato não ocorreu com as obras pessoais de Caetano e Gil, ou na produção coletiva *Panis et Circensis* ou *Tropicália*, mas na atitude desses integrantes.

Essa atitude de intervenção veio em um momento em que os festivais de MPB ou acolhiam ou desqualificavam uma obra. É certo que o intuito destes era descobrir novos talentos e para isso era necessário “um princípio perverso, normalmente acatado como natural e inevitável, que se resume na seleção e eliminação de criações musicais” (TATIT, 2004, p.208). Enquanto algumas músicas passavam pela seleção muitas outras eram excluídas. Essa tarefa, vista como natural, da seleção que acarreta na exclusão, passou a refletir a ideologia do momento pelo qual o país passava como explica Luiz Tatit:

[...] naquela passagem turbulenta dos anos sessenta aos setenta, mas sobretudo após a edição do famigerado AI-5, começou a refletir, de algum modo, a ideologia das seleções e eliminações sumárias, que tomara conta de todos os discursos político-ideológicos do país: não apenas a exclusão oficial – a que trouxe benefícios econômicos (o ‘milagre’) a pouquíssimos eleitos e manteve calada a massa restante dos ‘desclassificados’ -, mas também alguns gestos das forças de oposição, que viam no certame uma grande oportunidade, com repercussão nacional, de formar uma frente ideológica de combate à impostura militar (TATIT, 2004, p.209).

Tal atitude de exclusão foi adotada, também, pelo público nos festivais, que em determinadas situações não permitia que os artistas apresentassem suas canções, como aconteceu com Caetano Veloso na apresentação de *É Proibido Proibir*, quando vários estudantes de esquerda deram as costas para o cantor. A exclusão, segundo Tatit, cegava a crítica e desorientava até mesmo os artistas:

A tela ideológica cegava a crítica (tanto a leiga como a profissional), impondo-lhe um olhar prevenido, às vezes preconceituoso, e desorientava os próprios artistas na condução de suas carreiras. O espírito de exclusão potencializava a rivalidade natural entre os nomes já consagrados, como se o sucesso de um abalasse a posição conquistada pelo outro (TATIT, 2004, p.209).

Contra essa atitude de exclusão os tropicalistas passaram a demonstrar que todos os ritmos e melodias que circulavam no país eram importantes para a constituição da música nacional. O movimento dos jovens inovadores passou a promover a mistura, através de apresentações com instrumentos elétricos e utilizando em suas composições ritmos de diversas dicções musicais.

Para Luiz Tatit, o fato mais sensível da intervenção tropicalista aconteceu em 15 de setembro de 1968, em São Paulo, no teatro TUCA, na apresentação da música de Caetano Veloso *É Proibido Proibir*, acompanhado pelos Mutantes e na desclassificação da música *Questão de Ordem* de Gilberto Gil, na primeira eliminatória do III Festival Internacional da Canção. As duas músicas traziam em suas letras a ideologia dos movimentos estudantis da época, já no título a canção de Gilberto Gil: *Questão de Ordem* traz “a expressão exaustivamente reiterada nas assembléias dos alunos, toda vez que os representantes disputavam a palavra” (TATIT, 2004, p.203). Já a canção de Caetano *É Proibido Proibir* fazia referência ao movimento estudantil francês, que havia queimado carros em maio de 1968 em Paris, “demonstrando a insatisfação dos jovens diante do interminável e já exaurido gaullismo que controlava a nação praticamente desde o término da Segunda Guerra” (TATIT, 2004, p. 203).

A esquerda brasileira boicotava os trabalhos menos direcionados às suas metas da revolução e o que Caetano fez foi usar o título de sua canção para demonstrar como a esquerda estava sendo contraditória, fazendo censura. Dessa forma as duas canções colocaram o movimento tropicalista “no âmago da cruzada empreendida pela esquerda militante, denunciando o seu caráter unidirecional e, ao mesmo tempo, testando sua capacidade de suportar as diferenças” (TATIT, 2004, p.204). Para causar mais impacto, os tropicalistas se apresentavam de forma diferente dos outros competidores, utilizavam roupas extravagantes e irreverentes, instrumentos elétricos (que eram símbolo do rock), apresentavam as canções com gritos ao meio, com intervenções poéticas e participações inesperadas. Gilberto Gil teve sua canção *Questão de Ordem* eliminada na primeira apresentação, já que esta foi feita através da conversão da letra em “gritos de transe que, ao final, se

desfaziam numa espécie de agonia em que voz e corpo pareciam constituir um único elemento em decomposição” (TATIT, 2004, p. 206).

Em *É Proibido Proibir*, mais familiar, no sentido musical, mas no mesmo contexto anárquico e com acompanhamento dos Mutantes, chegou a ser classificada na primeira apresentação, mas na segunda, com os protestos do público, Caetano Veloso parou a música e fez

[...]um longo pronunciamento sobre os conflitos envolvidos naquele exato momento, a atitude esteticamente conservadora dos adeptos da revolução política, a semelhança dos métodos truculentos utilizados pela direita e pela esquerda, a incompetência e pouca isenção dos membros do júri para fazer as escolhas certas etc (TATIT, 2004, p.206).

E assim os jovens artistas para denunciar situações que ocorriam no momento, acabaram prejudicando as suas apresentações no III Festival Internacional da Canção. Segundo Cyntrão o movimento tropicalista ocorre em meio a um estilhaçamento musical brasileiro e os tropicalistas “reformularam os processos de abordagem e de análise da realidade brasileira, deslocando as interpretações em jogo, as formulações artísticas ideológicas e culturais idealizadas” (CYNTRÃO, 2007, p. 387).

Para Augusto de Campos as letras de algumas músicas tropicalistas como *Alegria Alegria* de Caetano Veloso representam a atitude de um movimento que visa libertar a música brasileira:

Pode-se dizer que *Alegria Alegria* e *Domingo no Parque* representam duas faces complementares, de uma mesma atitude, de um mesmo movimento no sentido de livrar a música nacional do “sistema fechado” de preconceitos supostamente “nacionalistas”, mas na verdade apenas solipsistas e isolacionistas, e dar-lhe, outra vez, como nos tempos áureos da bossa-nova, condições de liberdade para a pesquisa e a experimentação, essenciais, mesmo nas manifestações artísticas de largo consumo, como é a música popular, para evitar a estagnação. (CAMPOS, 1978, p.152).

É possível perceber, portanto, que os tropicalistas utilizaram a teoria oswaldiana e passaram a “deglutir o que há de novo nesses movimentos de massa e de juventude e incorporar as conquistas da moderna música popular ao seu próprio campo de pesquisa” (CAMPOS, 1978, p. 152).

2.3 A linguagem do tropicalismo

Apesar de o movimento tropicalista ter sua maior repercussão no cenário musical, desempenhou um papel fundamental para toda a arte nacional, já que Caetano Veloso e Gilberto Gil tiveram contato com artistas das artes plásticas, da literatura e da música como Hélio Oiticica, Torquato Neto, Waly Salomão e Rogério Duprat, em busca de uma nova linguagem. Uma linguagem do fragmento como observa Heloísa Buarque de Hollanda ao analisar a música *Alegria Alegria*, de Caetano Veloso: “Em 1967, *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso, causa intensa polêmica. Apresentada no III Festival da Música Popular Brasileira, a letra da marchinha, que foi acompanhada ao toque de guitarra elétrica por um conjunto de iê-iê-iê, é construída em fragmentos” (Hollanda, 2004, p.62). A canção mostra a modernização brasileira, do fim da década de 1960, muito mais urbana e industrial:

Caminhando contra o vento
sem lenço, sem documento
no sol de quase dezembro
eu vou.
O sol se reparte em crimes
espaçonaves, guerrilhas
em Cardinales bonitas
eu vou.
Em caras de presidentes
em grandes beijos de amor
em dentes, pernas, bandeiras
bomba e Brigidt Bardot.
O sol nas bancas de revista
me enche de alegria e preguiça
quem lê tanta notícia?
Eu vou
por entre fotos e nomes
os olhos cheios de cores
o peito cheio de amores vãos.
Eu vou
Por que não? Por que não?
Ela pensa em casamento
e eu nunca mais fui à escola.
Sem lenço, sem documento

eu vou.
Eu tomo uma coca cola
ela pensa em casamento
uma canção me consola
eu vou.
Por entre fotos e nomes
sem livros e sem fuzil
sem fome, sem telefone
no coração do Brasil.
Ela nem sabe, até pensei
em cantar na televisão
o sol é tão bonito
Eu vou.
Sem lenço, sem documento
nada no bolso ou nas mãos
eu quero seguir vivendo
amor.
Eu vou.
Por que não? Por que não? (VELOSO apud HOLLANDA, 2004,
p.62-63)

Alegria, Alegria demonstra, também, a crítica à esquerda, feita pelos tropicalistas já na forma como se apresentavam nos festivais (com suas roupas extravagantes e instrumentos elétricos), essa crítica é perceptível nos versos: “Por entre fotos e nomes/ Sem livros e sem fuzil”. Outra questão levantada na canção é o fato de os integrantes do tropicalismo utilizarem a televisão como referência cultural, que aparece nos versos: “Ela nem sabe,/ até pensei em cantar na televisão”, este meio de comunicação, um dos mais populares na época, foi usado para divulgar os ideais tropicalistas.

Para Sylvia Helena Cyntrão, a letra da música de Caetano mostra através de suas montagens a pós-modernidade: “A estrutura de ‘Alegria, alegria’ nos mostra uma montagem diversificada de imagens, em associações inusitadas ícones diferenciados da pós-modernidade cultural” (CYNTRÃO, 2007, p. 387). A letra da música de Caetano é inovadora em relação às canções que vinham antes, ela traz “o imprevisto da realidade urbana, múltipla e fragmentária, captada, isomorficamente, através de uma linguagem nova, também fragmentária, onde predominam substantivos estilhaços da ‘implosão informativa’ moderna” (CAMPOS, 1978, p.153).

Essa linguagem nova também é perceptível na obra *Tropicália*, de Hélio Oiticica, que foi feita antes da música de Caetano e do nome ser atribuído ao movimento. Oiticica busca criar uma linguagem nova e com características brasileiras:

Eu criei um tipo de cena tropical, com plantas, areias, cascalhos. O problema da imagem é colocado aqui objetivamente, mas desde que é um problema universal, eu também propus este problema num contexto que é tipicamente nacional, tropical e brasileiro. Eu quis acentuar a nova linguagem com elementos brasileiros, numa tentativa extremamente ambiciosa em criar uma linguagem que poderia ser nossa, característica nossa, na qual poderíamos nos colocar contra uma imagética internacional da pop e *pop art*, na qual uma boa parte dos nossos artistas tem sucumbido (OITICICA apud NAPOLITANO;VILLAÇA, 1998).

No artigo intitulado *Tropicalismo: as Relíquias do Brasil em Debate*, presente na Revista Brasileira de História, Marcos Napolitano e Mariana Martins Villaça fazem uma comparação entre a obra de Oiticica e a música de Caetano Veloso que levam o mesmo nome: *Tropicália*. Os autores partem da definição dada pelo próprio Oiticica sobre sua obra para traçar o paralelo com a música:

Tropicália é um tipo de labirinto fechado, sem caminhos alternativos para a saída. Quando você entra nele não há teto, nos espaços que o espectador circula há elementos táteis. Na medida em que você vai avançando, os sons que você ouve vindos de fora (vozes e todos tipos de som) se revelam como tendo sua origem num receptor de televisão que está colocado ali perto. É extraordinária a percepção das imagens que se tem: quando você se senta numa banqueta, as imagens de televisão chegam como se estivessem sentadas à sua volta. Eu quis, neste penetrável, fazer um exercício de imagens em todas as suas formas: as estruturas geométricas fixas (se parece com uma casa japonesa-mondrianesca), as imagens táteis, a sensação de caminhada em terreno difícil (no chão ha três tipos de coisas: sacos com areia, areia, cascalho e tapetes na parte escura, numa sucessão de uma parte a outra) e a imagem televisiva. [...] (OITICICA apud NAPOLITANO;VILLAÇA, 1998).

Para Napolitano e Villaça, a música de Caetano remete à obra do artista plástico, pois enquanto este cria um roteiro de sua obra Caetano “hiperdimensiona a amplitude deste roteiro, transformando a própria idéia de Brasil-nação num imenso *monumento*, ambiência fantasmagórica e fragmentada, onde o espectador-ouvinte tem diante de si um desfile das *reliquias* arcaicas e modernas do Brasil” (NAPOLITANO; VILLAÇA, 1998).

E mesmo com o término do tropicalismo continuou existindo a preocupação que já havia no concretismo com relação a essa nova

linguagem da cultura brasileira. Alguns autores, que contribuíram com o tropicalismo e que tiveram essa preocupação em dar continuidade à linguagem que foi utilizada no tropicalismo, são classificados por Heloísa Buarque de Hollanda, também como pós-tropicalistas, são eles: Torquato Neto, Rogério Duprat, Hélio Oiticica, Waly Salomão e o momento (fim dos anos 60 e início dos 70) classificados por ela de pós-Tropicalismo. Hollanda explica em seu livro *Impressões de Viagem* que utilizará o termo pós-Tropicalismo por conveniência expositiva:

O fragmento a produção cultural e a experiência de vida tanto dos integrantes do movimento tropicalista, quanto daqueles que nos anos imediatamente seguintes aprofundam essa tendência, num momento em que, por conveniência expositiva, chamaremos de pós-Tropicalismo (fins dos anos 60, princípios dos 70). (HOLLANDA, 2004, p.64)

Dessa forma, Hollanda usa o termo pós-Tropicalismo para referir-se ao momento que vem em seguida ao tropicalismo. A autora descreve como seria a atitude pós-tropicalista:

A valorização da percepção teórica evidencia um traço básico da atitude pós-tropicalista, cuja riqueza vem de uma ambigüidade básica: a valorização da marginalidade urbana, a liberação erótica, a experiência das drogas, a festa, casam-se, de maneira pouco pacífica, com uma constante atenção em relação a certos referenciais do sistema e da cultura, como o rigor técnico, o domínio da técnica, a preocupação com a competência na realização das obras. A marginalidade é tomada não como saída alternativa, mas no sentido de ameaça ao sistema; ela é valorizada exatamente como opção de violência, em suas possibilidades de agressão e transgressão. (HOLLANDA, 2004, p.76-77)

O contato com os concretistas continuou a ocorrer no pós-Tropicalismo, especialmente com Augusto e Haroldo de Campos, contato este que não era muito bem aceito pelos mais novos, como explica Heloísa Buarque de Hollanda: “Assim, o contato com os concretistas era visto pelos mais novos como uma espécie de serviço militar obrigatório, ou seja, uma cópia árdua e talvez mesmo desagradável, mas extremamente proveitosa como formação, exercício ou adestramento” (Hollanda, 2004, p.76). Mas um contato, como já dito acima, essencial.

Para Heloísa Buarque de Hollanda em um clima de fragmentação, desagregação e contradições a intervenção pós-Tropicalista foi múltipla e polivalente:

[...] a intervenção cultural do pós-Tropicalismo se faz múltipla e polivalente: os produtores 'atacam' em várias frentes diversificam-se profissionalmente. Os autores intervêm indiferenciadamente em várias áreas da cultura de acordo com os espaços possíveis de serem abertos. A valorização da técnica e do moderno integram-se num sentido anárquico de subversão que namora os meios de comunicação de massa. (HOLLANDA, 2004, p.80).

2.4 A linguagem do fragmento: do tropicalismo à Waly Salomão

Uma das maiores produções desse período foi *Navilouca*, uma revista organizada por Waly Salomão e Torquato Neto, contendo textos de Waly Salomão, Torquato Neto, Rogério Duarte, Duda Machado, Jorge Salomão, Caetano Veloso, Luciano Figueiredo, Ivan Cardoso, Hélio Oiticica entre outros artistas de diversas áreas, além dos concretistas: Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos. Para Heloísa Buarque de Hollanda “Navilouca evidencia a atitude básica pós-tropicalista de mexer, brincar e introduzir elementos de resistência e desorganização nos canais ritmados do sistema” (HOLLANDA, 2004, p.83). A técnica é preservada, porém, as fotos, o papel, a cor, são feitos com técnicas mais modernas de design, diferindo das revistas que aparecem no momento. Na revista pós-tropicalista é possível ver fotos dos poetas vestidos de “vampiros, travestidos em homossexuais, ou à moda da imprensa sensacionalista, com barras pretas nos olhos, encostados em muros ou em automóveis antigos de gângster” (HOLLANDA, 2004, p.83). Os poemas da revista trazem o ritmo desta navilouca, que mostra o desejo de ação, de transformação, como no poema *FORÇAR A BARRA* de Waly Salomão:

FORÇAR A BARRA:

Estou possuído da ENERGIA TERRÍVEL que os tradutores chamam ÓDIO-ausência de pais: rechaçar a tradição judeo-cristiana – ausência de pais culturais – ausência de laços de família –

Nada me prende a nada –

Produzir sem nada esperar receber em troca:

O mito de sisifud.

Produzir o melhor de mim pari-passu com a perda da esperança de recomPensão Paraíso.

FIM DA FEBRE

DE
PRÊMIOS & PENSÕES
DUM
POETA SEM
LLAAUURREAASS

(SALOMÃO apud HOLLANDA, p.84, 2004)

Além de *Navilouca*, Waly Salomão organizou também *Últimos Dias de Paupéria*, escreveu *Qual é o Parangolé* (livro sobre a vida do artista plástico Hélio Oiticica) e é considerado por Heloísa Buarque de Hollanda um dos líderes do pós-Tropicalismo, por essas e por outras produções:

A presença de Waly Sailormoon – ou Salomão – na maior parte das publicações pós-tropicalistas, seja como organizador de *Navilouca* e de *Últimos Dias de Paupéria*, seja como poeta, músico e nas frentes mais diversas, o define como um dos líderes e dos mais ‘batalhadores’ aglutinadores das produções dessa tendência (HOLLANDA, 2004, p.88).

Waly Salomão, que passou a utilizar o pseudônimo Waly Sailormoon na época em que a revista *Navilouca* foi editada, mas que, também, logo abandonou, tornou-se conhecido por seu contato com os tropicalistas. Salomão acabou escrevendo letras para as músicas de Caetano Veloso, Torquato Neto, Gal Costa, Maria Bethânia, Gilberto Gil, Jards Macalé e de demais integrantes da música popular brasileira.

Apesar de deixar uma fundamental contribuição para o movimento tropicalista, tanto com letras que foram musicadas por integrantes deste movimento, quanto na parte intelectual, como afirma Caetano Veloso: “Minhas conversas com Torquato, com Rogério, com Duda, com Waly, me enriqueciam intelectual e existencialmente” (CAETANO apud CASTELO BRANCO, 2005), Waly Salomão se declara um não integrante do movimento tropicalista como na entrevista feita pelo Jornal Poesia Viva: “Eu não me incluo. Saiu o livro de um jornalista, Carlos Callado, que teve a gentileza de ligar repetidamente para mim. Fui muito taxativo: Não tem entrevista, não sinto que participei do Tropicalismo” (2003).

No ensaio *Elogio do Simulacro na poesia de Waly Salomão*, publicado na revista *Zúnai*, Flávio Boaventura atenta para o fato de que apesar da obra de Salomão apresentar-se desde os anos 1970, este recusa o rótulo de “poeta da geração de 70”, da mesma forma como recusa o fato de ser um

integrante tropicalista apesar de ter contribuído para o movimento. Esses rótulos como “poeta da geração de 70” ou “poeta tropicalista”, podem ofuscar as características da obra de Salomão, além de sua vontade de elevar a poesia para além do papel, assunto que trataremos mais à frente. A grandeza da obra desse poeta faz com que ela continue viva dentre outras gerações. A participação de Waly Salomão no movimento tropicalista é evidente, tanto no contato com Caetano Veloso e Gilberto Gil, quanto nas canções que foram feitas a partir de seus poemas. Além disso, sua participação em organizações de revistas como *Navilouca* no momento pós tropicalista demonstra como o poeta se preocupou em dar continuidade à linguagem, buscada no tropicalismo.

Além de letrista e poeta, Waly Salomão foi também produtor cultural, diretor artístico e secretário nacional do livro, assessorando o ministro Gilberto Gil no início de seu mandato no Ministério da Cultura (2003-2008). Salomão tinha como objetivo incluir um livro na sexta básica distribuída pelo governo às famílias com renda de até meio salário-mínimo por pessoa. Queria trabalhar a leitura no país como uma espécie de libertação, como tinha sido para o poeta, uma paixão desde a infância, como relata à Heloísa Buarque de Hollanda em uma entrevista ao *Jornal de Poesia*:

Desde que me entendo por gente, o livro tem uma posição central, como se fosse um ícone dentro de casa. Lembro-me de minha mãe discutindo com meus irmãos e irmãs os dois volumes da velha edição da Editora Globo de *Guerra e paz*, de Tolstoi. (HOLLANDA, 2003, p.1)

Situações como essa foram importantes para, mais tarde, transformá-lo em um grande poeta que veio contribuir decisivamente com o tropicalismo e, como afirma Heloísa Buarque de Hollanda, com o pós-tropicalismo.

Assim como no tropicalismo, a linguagem que Salomão utiliza em suas poesias é fragmentada, como observa Flora Sussekind: “Já Waly Salomão, num livro de 1972, *Me segura qu’eu vou dar um troço*, percebia essa ‘busca da personalidade perdida’ e indicava outro caminho: o estilhaçamento do narrador, a estética do fragmento” (SUSSEKIND, 2004, p.95-96).

Seu primeiro livro *ME SEGURA QU'EU VOU DAR UM TROÇO*, começou a ser escrito enquanto o poeta estava encarcerado no Carandiru⁵ e o título do livro deixa entrever a tensão entre o corpo e a palavra. Roberto Zular faz notar que na capa da primeira edição esta tensão também está presente:

Essa tensão se torna mais latente se atentarmos para a capa da primeira edição. Como pano de fundo ao caráter alarmante do título e da faixa com a inscrição '- FA-TAL-', o autor, uma menina e José Simão posam para a foto com um ar indiferente, algo triste, sobretudo distante. Mas eles estão lá de corpo inteiro...não é só o rosto do autor... Claro que não falta um toque de ironia no guarda-sol com a placa artesanal anunciando preços de refrigerantes. Só não sabemos a que alude como mercadoria: se ao refrigerante que um deles toma, ao próprio livro ou aos corpos (ZULAR, p.48,2005).

⁵ Waly Salomão foi preso por porte de maconha.



O título nos deixa essa tensão de um corpo à beira de um ataque de nervos, que pode expressar tanto o sentimento de uma pessoa encarcerada quanto da luta dos integrantes do tropicalismo contra a ditadura e deixa os leitores ansiosos pelo conteúdo que virá. Para Heloísa Buarque de Hollanda *Me segura qu'eu vou dar um troço* é um livro “de montagem, de flashes, uma

tentativa de abrir frestas para o não-literário, para o jornal policial, a escuta de orelha, a transcrição de textos oficiais, a cópia e o plágio. Um olho sintético que junta elementos díspares...” (HOLLANDA, p.88, 2004). Para a autora o lançamento do livro em 1972 foi um dos acontecimentos mais importantes para a literatura do momento.

Já para Antonio Candido, o primeiro livro de Waly Salomão vai contra o convencional, é produzido através de sucata de cultura e mostra o desabafo:

É natural que muitas produções dos jovens, rebeldes às tradições, às definições e por vezes à própria cultura, revelem essa confusão de gêneros que permite todas as liberdades. É o caso de um tipo de literatura violentamente anticonvencional, que parece feita de sucata de cultura, como entre outros o curioso *Me Segura que Eu Vou Dar um Troço*, recentemente publicado por Waly Salomão...Nele se cruzam o protesto, o desacato, o testemunho, o desabafo, o relato,- tudo numa linguagem baseada geralmente na associação livre e na enunciação caótica, formada de frases coloquiais, gíria “hippie”, obscenidades, períodos truncados, elipses violentas, transições abruptas, resultando um movimento bastante vivo cuja matéria é a experiência pessoal do autor. Aqui não podemos falar de memórias, nem de relato, nem de ficção, nem de poesia, nem mesmo de estilo. É a literatura anti-literária, traduzindo uma espécie de erupção inconformista. (CANDIDO apud ZULAR, p.50, 2005).

Waly Salomão traz sua experiência para essa produção, para ele *Me segura qu’eu vou dar um troço* foi uma libertação. Na última edição do livro, em 2003, foi feita uma homenagem ao poeta e foram acrescentados ao livro o caderno escrito na prisão e o texto *A Falange de Máscaras de Waly Salomão*, de Antônio Cícero, em que o autor coloca uma declaração de Salomão, de 1996, sobre essa produção libertadora:

Meu primeiro texto teve de brotar numa situação de extrema dificuldade. Na época da ditadura, o mero porte de uma bagana de fumo dava cana. E eu acabei no Carandiru, em São Paulo, por uma bobeira, e lá dentro eu escrevi “Apontamentos no Pav.2”. Não me senti vitimizado, de ver o sol nascer quadrado. Para mim foi uma libertação da escritura.

Em *Apontamentos do Pav Dois* existe um trecho intitulado Mapa Carcerário, onde o poeta retrata o que presenciou encarcerado:

MAPA CARCERÁRIO

Rol de visitas, blitzes, juiz do xadrez, as tatuagens (arabescos,leão com estrela na ponta da cauda, rosa dos ventos, amo-te).

O passador de fumo de 18 anos preso de novo três dias após sair da detenção. Os ideais do xadrez 506: lasanha dia de sábado à noite: os farisas. Os farisas. Os bunda mole. Os casca de jaca escamoso.

EU, SAILORMOON, de sangue indomárabe, Sírio desponta de dia= **DILÚVIO**, todos os inimigos feridos no queixo e quebrados os dentes e flechado fígado coração rins e esmigalhados – pau na moleira – por uma barra de ferro perversa nas minhas mãos e por esta minha modernidade forçosamente desfibrada e com medo dos grandes bandidos na ordem neste cemitério onde estou preso com a classe média carcerária.

O desfile da travestiz no pavilhão central: a ordem de saída de uma almofadinha de seda. A bicha macumbeira. O dia inteiro de castigo na sala de triagem da bonequinha de mini-saia: um espetáculo para as multidões. Cavou um poço e os fez fundo e caiu na cova que fez. A sua obra cairá sobre a cabeça e a sua violência descerá sobre a sua moleira. Exaltação do inimigo sobre mim. Título e assunto do livro. Coleção documentos humanos da Editorial Prafrentex que já começa velhex. [...]

Assim é possível perceber como a obra de Waly Salomão não é convencional e é matéria de sua experiência. Após esse livro o poeta escreveu *também: Gigolô de Bibelôs, Surruprador de souvenirs, Algaravias, Lábia, Tarifa de Embarque, e a coletânea o Mel do Melhor*, livros que continuam mostrando sua irreverência e fuga do convencional. Seus versos, que fogem à métrica e à rima, não são de fácil compreensão, exigindo mais de uma leitura atenta, de receptores abertos a inovações linguísticas e a várias interpretações, o que fica perceptível em seu poema *Editorial*, do livro *Lábia*:

Para cada poema, variações da ars poética. Hoje, cada vez mais considero que cada poema de per se constitui uma poética. O que surge com a marca evidente de derivação vivencial deve passar pelo crisol de lido para que não se permaneça um produto naturalista. E a operação inversa deve ser buscada para o que surgir precipitado por leituras: deve passar por uma imersão nos líquidos amnióticos da vivência. Por estas brechas elaboro minha poesia hoje: nem naturalismo vitalista, nem intelectualismo excludente da experimentalidade _ lâmina laboratorial_ das ruas. (SALOMÃO, 1998, p.88)

Como exemplo dessa linguagem inovadora, podemos citar os Testes Sonoros presentes em *Gigolô de Bibelôs*, livro que também possui poesias de sua primeira obra *Me segura qu'eu vou dar um troço*.

Waly cria uma nova linguagem: ele repete palavras, usa consoantes sem vogais, utiliza palavras que possuam o mesmo sufixo ou prefixo, explorando a sonoridade das palavras e das letras, como em TESTE SONORO RELEVO 5 :

palh palh palh palh palh palha palha palha palha palha atrapalhar
atrapalhar atrapalhar atrapalhar atrapalhar me atrapalhar me
afastar da palha que atrapalha a alegria de chegar me afastar da
palha q atrapalha chegar me afastar da palha q atrapalha me
afastar da palha q empalha palh palha atrapalhar... (SALOMÃO,
2008, p.136).

Seus Testes Sonoros lembram os travalínguas, presentes no folclore popular, os travalínguas são feitos para travar a língua do seu executor, devido ao uso de sons repetitivos.

Os Testes Sonoros são poesias experimentais auditivas ou sonoras e também podem ser vistas como um processo metalinguístico. Salomão mostra como ocorre o processo de construção de uma poesia, através da escolha: do uso das palavras, dos sons adequados, assim o próprio código é pensado, como ocorria na poesia concreta de Haroldo e Augusto de Campos.

Assim como as letras das canções do tropicalismo buscam elementos da cultura popular e uma nova estética internacional, misturando o nacional com o estrangeiro, Waly Salomão utiliza a cultura popular (os testes sonoros lembram travalínguas), a teoria literária e a poesia internacional, presentes na origem da poesia concreta. Waly Salomão era uma pessoa muito culta e trazia para sua arte a cultura que possuía, como observa o artista plástico Luciano Figueiredo:

Se quisermos apreender o cerne de sua *persona* artística, é possível rastrear o lirismo sublime dos desenhos e das pinturas de Paul Klee; as abstrações de Wassily Kandinsky; os poemas caligramas de Guillaume Apollinaire; os relevos, a poesia e as formas orgânicas de Jean Arp; as *assemblages* e os quadros de Merz de Kurt Schwitters; as pinturas e os poemas de Francis Picabia; as obras de Piet Mondrian, Marcel Duchamp, Alexander Rodchenko, Laszlo Moholy-Nagy, Man Ray, Dziga Vertov, Sergei Eisenstein, Bertold Brecht e Jean Luc Godard; as vanguardas do

Brasil; e, enfim, tudo o que se quis e se fez como autonomia da arte no século XX [...] (FIGUEIREDO, 2007, p.16)⁶

Essa necessidade de buscar novas culturas, de buscar a leitura para escrever suas poesias fica claro, neste trecho retirado do poema *Editorial* presente no livro *Lábria*:

De outro vértice: os livros vasculhados com a obsessiva monotonia de personagem de Dostoievski. Preciso ler, ler, ler. O meu veículo, o meu ônibus, não tem ponto final. Como se nada nunca bastasse. Assim é que me caracterizo como se caracterizam os ônibus de trajetos circulares: terminais em aberto.

“Si jê lis tant,c'est dans l'espoir de rencontrer un jour une solitude plus grande que La mienne.” Recortado da publicação póstuma dos CAHIERS de Cioran, página 592, Gallimard-1997.

Traça de livro, motosserra predadora? Então, estou sempre voraz atrás de novas camadas de leituras, de interpretações do mundo, inconclusivas e inconcludentes, pois não há interpretação finalista do mundo. Estou sempre em movimento, buscando novas significações, novas florestas de sinais. Eu acho que é assim que o homem tem que ser. (SALOMÃO, 1998, p.87-88).

O poeta tinha o intuito de levar a poesia para além das páginas de um livro, o que fica claro em *Exterior*, presente no livro *Lábria*:

Por que a poesia tem que se confinar
às paredes de dentro da vulva do poema?
Por que proibir à poesia
Estourar os limites do grelo
da greta
da gruta
e se espriar em pleno grude
além da grade
do sol nascido quadrado?

Por que a poesia tem que se sustentar
De pé, cartesiana milícia enfileirada,
Obediente filha da pauta? [...] (SALOMÃO, 1998, p.55)

E, com esse intuito de tirar a poesia de dentro dos limites da página, escreveu poemas experimentais, criou os *babilaques*. Ele as definiu como “babilaques”, pois são peças de expressão polissêmica, como explica o próprio autor:

⁶ Retirado do texto *Babilaques: Poesia e Arte* de Luciano Figueiredo, que está presente no catálogo *Waly Salomão . BABILAQUES. Alguns Cristais Clivados*, organizado após as exposições dos Babilaques em São Paulo e no Rio de Janeiro.

BABILAQUE é uma palavra não dicionarizada, não tem o seu sentido definido pelo dicionário; carrega, portanto, possibilidades virtualmente infinitas. Contém em si uma libertação do sentido literal *stricto sensu*, enquanto dispara diversos sentidos embutidos no seu interior. Palavra polissêmica, de forte carga rítmica moderna, porém não modernosa, e claramente não destinada a ser somente uma gíria provinciana, localista e efêmera de um gueto (SALOMÃO, 2007, p.21) ⁷.

São cadernos manuscritos, que após serem abertos em páginas determinadas eram fotografados em ambientes inusitados, como grama, asfalto, garrafas, outros cadernos, roupas, entre outros ambientes e/ou suportes selecionados por Salomão.

Os babiliaques são compostos de textos, desenhos, colagens, planos, texturas, cores, luzes, ângulos, cortes, imagens impressas e objetos do cotidiano. Segundo Salomão, eles são a fusão da escrita com a plasticidade e devido ao grande número de linguagens interrelacionadas, ele não os quis chamar de poesia visual e os definiu como babiliaques:

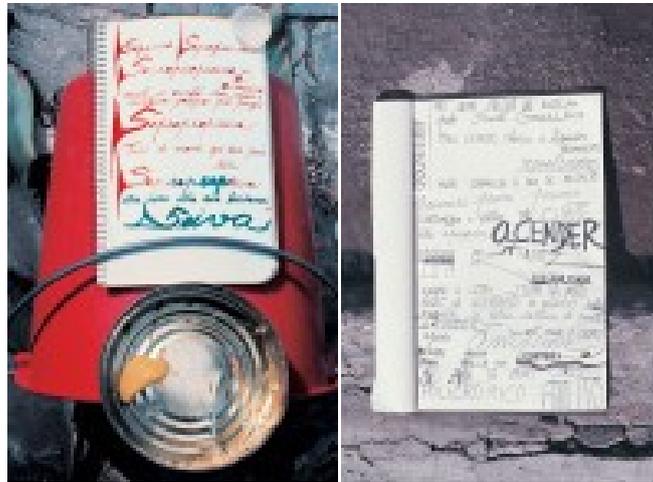
Os experimentos poéticos que intitulei BABILAQUES, e que desenvolvo desde 1974, representam um marco fundamental dentro de minha produção [...] Entretanto evitaria designá-los simplesmente como poemas visuais, já que essa afirmação é desatenta á somatória de linguagens, e obviamente resultaria em algo já conhecido estático e sem mobilidade. (SALOMÃO, 2007, p.21).

Waly Salomão utiliza outros materiais junto com a linguagem verbal para criar suas performances poético-visuais, conceito que o poeta usa para definir essas obras:



⁷ Retirado do texto *BABILAQUES*, escrito em 1970 por Waly Salomão, presente no catálogo *Waly Salomão .BABILAQUES. Alguns Cristais Clivados* organizado após as exposições dos Babiliaques em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Série Contrutivista Tabareu, fotografada por Marta Braga (RJ,1977).
Fonte:http://walysalomao.com.br/?page_id=14. Acesso em: 16 de jan. de 2009.



Série Amalgâmicas, fotografada por Marta Braga e Santo Graalfico, também fotografada por Marta Braga (RJ 1976).
Fonte:http://walysalomao.com.br/?page_id=14. Acesso em: 16 de jan. de 2009.



Série Trying to Grasp the subway Graffiti's Mood, fotografada por Marta Braga (NY, 1975).Fonte: http://walysalomao.com.br/?page_id=14. Acesso em: 16 de jan. 2009.



Série Mondrian Barato, fotografada por Marta Braga, (Itapoá 1976). Fonte: http://walysalomao.com.br/?page_id=14. Acesso em: 16 de jan. 2009.



Série Alterar (Altiduplicadernaro), foto duplicada por Hélio Oiticica (NY 1975). Fonte: http://walysalomao.com.br/?page_id=14. Acesso em: 16 de jan. 2009.

As inovações de Waly Salomão, em especial os babiliaques, são vistas por alguns críticos como únicas na poesia brasileira, como para o artista plástico Luciano Figueiredo (curador da exposição dos babiliaques no Rio de Janeiro em agosto de 2007 e em São Paulo em julho de 2008), que vê essa inovação criativa de Salomão, para a arte brasileira, como os *Calligrammes* de Apollinaire. Após a exposição Waly Salomão: Babiliaques - Alguns Cristais

Clivados, que aconteceu no Rio de Janeiro no ano de 2007, foi lançado um catálogo com as 90 fotos expostas e com textos de artistas falando sobre os babiliaques, em um desses textos, Arnaldo Antunes descreve as obras da seguinte maneira:

[...]babiliaques são poemas e não são poemas, são fotos e não são fotos, são colagens e não são colagens, objetos e não objetos. Reivindicam lugar único, como uma nova modalidade artística. Por isso Waly criou esse nome-conceito, palavra inventada que já parece familiar ao nascer.

No entanto, nenhuma dessas manifestações chegou ao público mais rápido e com mais intensidade do que a música. Graças a seu contato com os tropicalistas, Waly Salomão teve poemas musicados por vários integrantes da MPB. Uma das partes de seu livro *Gigolô de Bibelôs* é dedicada às músicas compostas a partir de seus poemas, isso antes de 1983, ano de publicação do livro.

Alguns de seus poemas musicados, como *Vapor Barato*, alcançaram grande sucesso na voz de cantores como Gal Costa. Mais tarde a canção *Vapor Barato* foi regravada por outros intérpretes da música nacional, como o grupo O Happa, e tornou-se conhecida do público jovem. Waly Salomão teve outros poemas musicados que se tornaram famosos na voz de vários cantores nacionais. Fica claro, portanto, que foi através da música que Waly Salomão conseguiu levar a poesia para além do papel e atingir um público mais numeroso. Essa é a continuidade de seu trabalho.

Para Heloísa Buarque de Hollanda houve uma continuidade deixada pelos pós-tropicalistas: “Além de *Navilouca* – seu carro-chefe – a sucessão de publicações do pós-Tropicalismo, como *Pólem* (74), *Código* (75), *Corpo Estranho* (76) e *Muda* (77), demonstram sua continuidade como tendência viva na produção de hoje” (HOLLANDA, 2004, p.91). Essa continuidade é perceptível atualmente através das músicas compostas a partir dos poemas desse artista tão irreverente que recebeu uma herança concretista, contribuiu com o tropicalismo, com o pós-Tropicalismo e hoje tem poemas musicados por outros músicos da MPB. Uma dessas cantoras que dá continuidade e mantém viva a obra de Waly Salomão é Adriana Calcanhoto, que gravou *Remix Século XX*, *Pista de Dança*, *A Fábrica do Poema* e a última música

composta por Salomão e Calcanhoto, gravada em seu último CD, intitulado *Maré: Teu nome mais secreto*.

A seguir, no segundo capítulo passaremos a demonstrar como se dá a relação entre música e poesia, construindo um arcabouço teórico para analisar os poemas de Waly Salomão musicados no terceiro capítulo.

Capítulo 2

Muitos teóricos estudam as relações entre os vários sistemas semióticos, esses estudos ocorrem baseados na afinidade entre as artes, sem prejuízo às especificidades de cada uma. Segundo Lia Tomás é possível encontrar discussões sobre áreas como: metafísica, ética, ciência, educação, religião, política, já nos antigos tratados sobre teoria musical. Assim como também é possível encontrar questões sobre música em trabalhos sobre arquitetura, matemática, cosmologia, poética, retórica, além de existirem “noções mais gerais sobre música presentes na literatura e na poesia” (TOMÁS, 2002, p.13).

Esta relação entre música e literatura torna-se mais clara com a música popular, a qual para Mário de Andrade, não se tem conhecimento quase algum nos primeiros dez séculos, já que dela ficaram muito poucos “documentos que nem o Lamento à morte de Carlos Magno e uma canção milicial de Módena (séc. IX)” (ANDRADE, 1980, p. 60). O que torna a arte popular praticamente nula neste período. Depois desses séculos iniciais a história da música mostra como foi essa relação entre música e literatura, especialmente com a canção, que se constituirá das duas artes.

No séc. XI os Bardos percorriam a Europa com cantigas de estação. Com um ofício meio popular e meio cortesão que, para Mário de Andrade torna “possível imaginar também que, à imitação do ofício meio popular meio cortesão dos Bardos, é que tenha surgido o tocador-cantador profissional do séc. XI” (ANDRADE, 1980, p.61). No entanto já havia há muito tempo na Europa cantadores que viviam de ciganagem, uma classe rebaixada que praticava crimes, feitiçaria e música, os Histrões (Jograis, Menestréis), que tocavam instrumentos populares como a Rabeca, o Tambor Basco, flautas entre outros. Com o surgimento dos trovadores (que criavam cantigas e que acabaram formando o trovadorismo europeu) os Menestreis passaram a fazer o acompanhamento musical para os trovadores e “chegaram a possuir escolas musicais chamadas Escolas de Menestria” (ANDRADE, 1980, p.61).

No entanto o século da canção será o século XVI, quando a relação entre música e poesia torna-se mais clara, porém: “Trata-se duma forma

desenvolvida e aprimorada, um pouco amaneirada mesmo, como poesia. Poeticamente há grande variedade na forma das estrofes, cada estrofe em geral seguida por estribilho” (ANDRADE, 1980, p.67). As canções possuíam tamanho variado enquanto umas eram pequenas outras eram imensas. O tema mais utilizado era o amor: “Porém amor cortês, cheio de delicadezas e grã-finismo de expressão. Às vezes se canta a natureza também” (ANDRADE, 1980, p.66). Durante o século XVI a canção é apresentada em polifonia de duas a seis vozes.

Já no século XVII foi criado o Estilo Recitativo, que teve como principais autores: Ruccini, Jacó Peri, Vicente Galilei, Júlio Caccini e Monteverde. Este estilo tinha por intuito levar a música a ser recitada, que “devia de representar os acentos oratórios da frase, ser uma declamação dotada de sons musicais, ser *recitada*, enfim” (ANDRADE, 1980, p.79). Alguns exemplos de obras do Estilo Recitativo foram: Dafne (1594), de Peri; Nuove Musiche de Caccini, Lamentações de Jeremias de Galilei (1602), dentre outras.

A música do século XVIII é descrita por Grout e Palisca, como uma música que deveria possuir uma linguagem universal, sem limites de fronteiras nacionais. Deveria ser agradável, nobre, expressiva “mas dentro dos limites do decoro; devia ser <<natural>>, ou seja, despojada de complexidades técnicas inúteis e capaz de cativar imediatamente qualquer ouvinte de sensibilidade mediana” (GROUT e PALISCA, 2007, p.480).

Com o surgimento de novos gêneros foram aparecendo a partir deles novos estilos que os superavam com o tempo. Foi o que aconteceu com a ópera (que utiliza música e linguagem em sua composição), como melhor explicam Grout e Palisca:

A tragédie lyrique francesa resistiu à mudança neste período, e o estilo global da ópera veneziana sobreviveu ainda por bastante tempo na Alemanha, mas da Itália sopravam já fortes ventos de mudança. A nova ópera italiana, que viria a dominar os palcos de toda Europa no séc. XVIII, foi produto das mesmas forças que remodelaram todos os outros gêneros musicais na era das luzes.(GROUT e PALISCA, 2007, p.495).

Essa nova ópera italiana objetivava ser clara, racional, simples, com fidelidade à natureza, ser cativante e agradável ao público sem fatigá-lo. Como deveria ser a música ideal do século XVIII, já descrita acima.

A clássica Ópera Séria Italiana deve muito ao poeta italiano Pietro Metastasio (1689-1782), que teve peças musicadas várias vezes por compositores italianos, dentre eles Mozart. Suas obras tratavam do conflito de paixões humanas, o elenco baseava-se em alguns relatos de autores da antiguidade Greco ou latina. As óperas eram divididas em três actos, a estrutura quase invariável com a alternância de recitativos e àrias. A ação era desenvolvida através do diálogo nos recitativos. Já cada área representava um monólogo dramático, em que um dos atores da cena anterior “ formulava sentimentos ou comentários relativos à situação criada” (GROUT e PALISCA, 2007, p.496). Às vezes ocorriam duetos, mas eram raros os conjuntos vocais em maior número. Mais raros ainda eram os coros. A orquestra acompanhava os cantores. O recitativo tinha pouca relevância musical, sendo acompanhado pelo cravo e por um instrumento baixo de apoio. A ópera italiana centrava-se nas áreas “que os compositores do século XVIII criaram numa profusão e variedades assombrosas” (GROUT e PALISCA, 2007, p.496).

Os esforços dos compositores italianos em harmonizar a ópera com os novos ideais da música e do teatro foi para tornar sua concepção mais natural, com uma estrutura mais flexível, o conteúdo mais expressivo e mais variada em outros recursos musicais. Grout e Palisca descrevem como ocorreram essas mudanças:

A *ária da capo* não foi abandonada, mas modificada, e outras formas passaram a ser igualmente utilizadas; ária e recitativos começaram a alternar mais flexivelmente, de forma a veicularem a ação com maior rapidez e realismo; passou-se a usar mais o recitativo *obbligato*; a orquestra tornou-se mais importante, quer em si mesma, quer em acrescentar profundidade harmônica aos acompanhantes; nos coros, há muito caídos em desuso na ópera italiana, voltaram a aparecer; a generalidade dos compositores passou a opor uma resistência mais firme às exigências arbitrarias dos solistas (GROUT e PALISCA, 2007, p. 497-498).

Segundo Grout e Palisca ao fim do século XVIII começam a manifestar-se traços românticos no Lied. Foi então “que Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1802) se distinguiu num novo tipo de canção, a *balada*”

(GROUT e PALISCA, 2007, p.579). O início deste gênero ocorreu na Alemanha. Um dos maiores compositores de baladas foi Carl Loewe. As baladas (a maioria delas) eram constituídas de poemas longos, cuja narrativa e o diálogo alternam-se, como explicam Grout e Palisca:

A maioria das baladas eram poemas bastante longos, onde a narrativa e o diálogo alternam numa história repleta de peripécias românticas e incidentes sobrenaturais; simultaneamente, os poetas procuraram conservar até certo ponto a singeleza das antigas baladas folclóricas em que se inspiravam (como fez Coleridge, por exemplo, no seu *Ancient Mariner*)” (GROUT e PALISCA, 2007, p.580).

As baladas românticas eram diferentes do *Lied*. Aquelas necessitavam de uma grande variedade de temas e texturas “o que, por seu turno, tornava necessário um meio de conferir unidade ao conjunto” (GROUT e PALISCA, 2007, p.580). Seus contrastantes estados de espírito e a evolução de sua história precisavam ser compreendidos e sublinhados pela música. A balada contribuiu na concepção do *Lied*, como explicam Grout e Palisca:

A influência da balada contribuiu, assim, para alargar a concepção do *Lied*, quer na forma, quer no âmbito e na força do conteúdo emotivo. O piano, que começa por ser um simples acompanhamento, passa a desempenhar um papel tão importante como o da voz, participando em igual grau na tarefa de apoiar, ilustrar e intensificar o sentido da poesia. No início do séc. XIX o *Lied* já se transformara numa forma digna das mais altas capacidades de qualquer compositor. (GROUT e PALISCA, 2007, p. 580).

Um gênero vocal o *Lied* foi um dos gêneros musicais mais característicos do século XIX. Com o *Lied* Schubert, Schumann, Brahms e Hugo Wolf “alcançaram uma nova e mais íntima relação entre a música e a poesia” (GROUT e PALISCA, 2007, p.574).

No século XIX, período romântico, os principais autores da música do romantismo: Heitor Berlioz, Frederico Chopin, Franz Liszt, Roberto Schumann e Ricardo Wagner eram ligados à literatura: “Schumann é fundador duma revista musical, Berlioz é crítico militante, Liszt escreveu estudos musicais, Wagner pode-se até discutir se foi mais poeta ou mais músico; e numa série interessantíssima de ensaios, constrói toda a estética do seu Drama Lírico” (ANDRADE, 1980, p.144). Com toda essa ligação com a literatura foi criada, o que para Mário de Andrade foi a forma mais literária da música no romantismo: o Poema Sinfônico. Este foi consequência da

difusão da Música Programática, a “música que procura, por intermédio de elementos instrumentais, descrever um caso qualquer, fixado preliminarmente por meio duma página literária que vem impressa nos programas” (ANDRADE, 1980, p.147).

3.1 O Sentido na literatura e na música

A semiótica, que desde 1970 dialoga com a linguística, levanta questões sobre a análise da música, como, por exemplo, se esta, sendo de alguma forma considerada linguagem, poderia ser estudada como sistema semiótico. Para José Luiz Martinez, estudioso que criou uma semiótica da música com bases peirceanas, da mesma forma que a física depende da lógica e da matemática para que seu pensamento seja fundamentado “a semiótica pode oferecer os instrumentos necessários para as disciplinas dedicadas à compreensão dos fenômenos musicais” (Martinez, 2003, p.88).

No artigo Modelos lingüísticos e análises das estruturas musicais, Jean-Jacques Nattiez atenta para o fato de anteriormente a 1968 poucos compositores haverem aderido à concepção Semiológica da música como, um sistema que remete a si próprio. Como exemplo Nattiez coloca as considerações de alguns compositores:

Stravinski afirmava: "A música é, por sua essência, impotente para exprimir qualquer coisa" (...) A expressão não foi jamais propriedade imanente da música" (1935-36). Varése: "Minha música não pode exprimir outra coisa senão ela mesma." Boulez: "A música, uma arte não significante."(1961, *in* BOULEZ, 1985,p.18). (NATTIEZ, 2004, p.8).

O autor fala que os estudos sobre semiologia e estruturalismo que ocorrem em 1968 fariam com que: “Enfim, explicar-se-iam as obras literárias com ferramentas diversas daquelas da velha erudição biográfica. Enfim não nos perderíamos mais nos meandros infinitos das significações em que se

comprazem os hermeneutas” (NATTIEZ, 2004, p.8). Nattiez mostra, também, que entre 1971 e 1976, surgiram muitas publicações na área da musicologia com estas novas abordagens, sendo que “Muitos artigos vem festejar as núpcias da musicologia e da lingüística” (NATTIEZ, 2004, p.8).

José Miguel Wisnik, em *O Som E O Sentido*, demonstra como a música possui um sentido, como a linguagem, porém um sentido menos claro e distinto, formado através de sons, que não possuem tantas ordens como a morfologia das palavras:

Todas as melodias existentes são compostas com um número limitado de notas. Assim como a língua compõe suas muitas palavras e infinitas frases com alguns poucos fonemas, a música também constrói sua grande e interminável frase com um repertório limitado de sons melódicos (com a diferença de que a música passa diretamente da ordem dos sons para a das frases, sem constituir, como a língua, uma ordem de palavras (WISNIK, 2009, p.71).

O sentido musical é menos articulado que o verbal. Porém as duas artes buscam um pouco do sentido que a outra possui, assim como a literatura busca um sentido além das palavras, a música busca um sentido como o da linguagem verbal.

3.2 A Canção

Buscando um maior esclarecimento sobre essa relação entre música e letra Solange Ribeiro de Oliveira escreve um artigo intitulado *Letra e Música* demonstrando estudos e opiniões de teóricos a cerca dessa relação. A autora cita a disciplina criada por Steven Paul Scher: Melopoética, que investiga as relações entre música e letra, onde são pesquisadas diversas formas de músicas cantadas “como a canção, o lied, madrigais, cantatas, coros, baladas, a ópera, a *masque* inglesa e o *Singspiel* alemão” (OLIVEIRA, 2006, p.323).

Foi somente a partir dos anos 60 do séc. XX, que essas pesquisas sobre música e literatura passaram a ser desenvolvidas no Brasil. Com trabalhos divididos em três grupos: o primeiro faz parte da perspectiva antropológica-sociológica “de agenda implicitamente ideológica, sem

referências musicológicas” (OLIVEIRA, 2006, p.323). Fazem parte desse campo de pesquisa: José Ramos Tinhorão, Hermano Vianna Jr. e Cláudia Matos. O segundo grupo também utiliza análises extramusicais, privilegiando mais a letra do que a canção e utilizam uma abordagem cultural e literária, como nos trabalhos de Augusto de Campos e Affonso Romano de Sant’Anna. E o terceiro grupo: Tarik de Souza e Lupicínio Rodriguez com publicações jornalísticas e autobiográficas.

Oliveira atenta para a questão desses grupos de pesquisadores brasileiros quase não abordarem em seus trabalhos a relação entre letra e estrutura musical, o que é fundamental para que a canção exista. Esta é constituída desta relação, que desperta posturas teóricas diferentes: para alguns pesquisadores o musical tem predomínio sobre o verbal, para outros ambos possuem a mesma relevância e existe, também, uma terceira opinião de pesquisadores que analisam a tensão entre melodia e letra.

Suzanne Langer posiciona-se no primeiro grupo defendendo que a música possui uma importância maior em relação à letra, que para ela se tornaria secundária em uma canção, ou seja, para a filósofa quando se unem letra e música em uma canção “o verbal-fônico, semântico, poético ou estrutural- é assimilado pelo musical” (OLIVEIRA, 2006, p.324). Para Langer esse predomínio do musical explica porque versos banais quando empregados em músicas vocais funcionam da mesma forma como grandes poemas. Ela acrescenta, ainda, que poemas perfeitos podem causar problemas para compositores, devido à dificuldade de preservação da forma literária na composição da música. Dentre outros críticos que defendem o predomínio do musical sobre o verbal está Lawrence Kramer. Em seu livro *Literatura e Música*, Solange Ribeiro de Oliveira coloca uma afirmação de Kramer demonstrando este ponto de vista:

A imaginação do poeta é inicialmente despertada pelo impulso de inserir suas próprias palavras na fenda lingüística encontrada na melodia. Uma vez inseridas, as palavras gradativamente se dissolvem como a própria canção, deixando o poeta mudo e transfigurado, usualmente numa postura de intensa audição. (KRAMER *apud* OLIVEIRA, 2002, p.31).

No Brasil quem partilha da visão de Langer e Kramer é Mário de Andrade, para quem “o ritmo musical jamais se submete ao da palavra”

(OLIVEIRA, 2006, p.324), podendo dificultar a compreensão do texto, o que para ele é, no entanto, irrelevante.

Dentre os defensores da igualdade entre o verbal e o musical está Anthony Storr. Ele explica que apesar das funções lingüísticas e musicais estarem respectivamente no hemisfério direito e esquerdo de nossos cérebros, quando unidas música e palavra pela canção, passam a ser processadas no mesmo hemisfério, o direito. Schumann também defendeu a igualdade entre o verbal e o musical, sendo que para ele a integração de ambos resultava na mais alta forma de composição vocal, apesar de depois ter passado a defender a predominância da música. Para Robert Spaethling o verbal e o musical se complementam.

Partilhando de uma postura equivalente a brasileira Santuza Cambraia Naves defende que letras utilizadas em uma canção são inimagináveis aliadas a ritmos e melodias diferentes. Posição questionada por Solange Ribeiro de Oliveira, que utiliza como exemplo o caso de Manuel Bandeira que teve poemas musicados de formas diferentes. Como exemplo Oliveira colocou o caso de *Azulão*, poema musicado de forma distinta por três compositores: Jaime Ovalle, Camargo Guarnieri e Radamés Gnattali. As três versões agradaram Bandeira, pois os três compositores souberam adequar a melodia com a letra da poesia, souberam integrar textualidade e musicalidade.

Há também pesquisadores que defendem outro tipo de relação entre música e poesia “quando o discurso musical parece contestar o texto verbal, estabelecendo com ele um conflito proposital” (OLIVEIRA, 2006, p.325). Lawrence Kramer, Paul Alpers e Nicolas Ruwet defendem essa relação. Para Ruwet a relação entre letra e melodia, pode ser diferente em canções distintas, essa relação pode oscilar entre a convergência e a contradição. Ruwet explica que:

o homem só tem acesso ao real pela mediação de sistemas significantes (a linguagem, o mito, os ritos, os sistemas de parentesco, os sistemas econômicos, a arte, enfim), cada um dos quais, em razão de sua estrutura e condições de atuação, impõe sua marca sobre o real sem a ele se reduzir [...] No conjunto desses sistemas significantes, alguns (notadamente a religião e a arte) têm como principal função exatamente tentar preencher, ou mascarar, o hiato em questão. [...] Poder-se-ia indagar se a música

vocal não representa um caso privilegiado no interior dessa categoria, na medida em que unifica, numa categoria única, dois sistemas muito diferentes [...] cada um dando a ilusão de que irá preencher o hiato deixado pelo outro (RUWET apud OLIVEIRA, 2006, p.326).

Alguns estudiosos analisam somente a letra deixando a composição musical de lado. No entanto a letra de uma canção não é feita para ser lida como um poema. Quando a letra é escrita para a canção - lembrando que existem casos, como o de Azulão citado acima, ou das músicas que serão analisadas neste trabalho, em que a canção é feita a partir de uma poesia, que já havia sido escrita – ela a complementa, o que faz com que separadas letra e música não atinjam o mesmo sentido.

Apesar de a relação entre letra e melodia despertar posturas distintas ela é fundamental para a análise da canção. Seja estabelecendo uma importância maior para letra ou para melodia, seja estudando a tensão existente entre as duas, essa relação deve ser estudada na análise da canção. Pois pensando nessas posturas distintas, que apesar de divergentes utilizam a relação entre literatura e música, é perceptível que sem as duas artes não existe a canção, pois esta última necessita do verbal e do musical.

3.3 Melopoética

Solange Ribeiro de Oliveira, em seu livro *Literatura e Música*, descreve três amplas categorias com base nas teorias de Steven Paul Scher, Robert Spaethling e Jean Louis Cupers sobre a melopoética e suas múltiplas possibilidades de estudos. As categorias são as seguintes:

1-Estudos literários-musicais, os quais utilizam o instrumental dos estudos literários para a análise musical.

2-Estudos músico-literários, nos quais conceitos derivados da musicologia – tais como tema e variação, sonata, ponto e contraponto, rapsódia, ou gêneros musicais como o choro e o calipso – fornecem instrumental para a análise literária.

3- Estudos de formas mistas como a canção, a ópera e o lied, apoiados tanto na musicologia quanto nos estudos literários (OLIVEIRA, 2002, p.50).

No campo literário é possível encontrar mais de uma forma de análise para a melopoética. Dependendo da concepção do pesquisador, é possível

utilizar a análise cultural, a estrutural, a crítica da recepção, a crítica feminista ou pós- estruturalista. Uma análise cultural cabe aos pesquisadores que consideram a música uma construção cultural. A análise estrutural é utilizada, originalmente, para estudos lingüísticos e literários, mas também pode ser utilizada para pesquisas da melopoética. A forma é a questão fundamental para a análise estrutural, pois a música possui formas definidas como explica Solange Ribeiro de Oliveira:

A arquitetura musical de formas definidas como a *sonata-allegro* exibe com clareza um processo de construção e síntese *sui generis*. Por meio dele as principais 'idéias' musicais desenvolvem-se e expandem-se, gerando elementos unificadores ou contrastes e constituindo textos complexos, que atuam em diversos níveis. (OLIVEIRA, 2002, p.70).

Alguns musicólogos reconhecem um sentido musical em sua estruturação, admitindo a ela um sentido, que possui conteúdo semântico específico. É o caso de Sergio Magnani, que analisa o sentido da música, que para ele possui tensão e adquire em nossa consciência forma de sentimento. O autor fala de uma linguagem musical necessária para a assimilação musical:

O signo musical é portador de tensões: tensões horizontais rítmico-melódicas, tensões verticais contrapontístico-harmônicas, tensões de profundidade dinâmico-tímbricas. Tais tensões, recebidas e reeleboradas no ato da fruição, transformam-se em outras tantas configurações, adquirindo em nossa consciência o aspecto de uma *gestalt* ou forma de sentimento. Isso explica por que, para a assimilação da mensagem sonora, não é indispensável o conhecimento exato da linguagem musical, bastando o exercício de uma sensibilidade apurada, capaz de transformar o jogo das tensões sonoras em uma atividade espiritual subjetiva: quase uma recriação... O jogo das tensões é a própria natureza da música, cuja história poderia ser elaborada inteiramente sobre esta base... Há músicas terrivelmente tensas, fisiologicamente cheias de imprevistos; outras existem em que as tensões são periodicamente controladas" (MAGNANI, 1989, p.54 55).

A afirmação de Magnani demonstra que a literatura pode ser semelhante à música, pois se esta possui um sistema de comunicação pode ser comparada à literatura, podendo ambas serem estudadas a partir da análise estrutural. Para Oliveira é possível para a análise estrutural "incorporar elementos comuns à crítica literária e à musical, tais como os conceitos de norma e ruptura, narrativa, tema, desenvolvimento, repetição, complicação, resolução, colagem etc." (OLIVEIRA, 2002, p.72).

As noções da estética da recepção foram desenvolvidas a partir da importância da leitura. Já que a obra literária só passa a existir, com a ação de um leitor, ela necessita de um intérprete, assim como ocorre com a música, pois um texto, como uma partitura, necessita desse mediador que contribuirá para a existência da obra como objeto estético.

A musicologia vem utilizando com frequência a estética da recepção em suas pesquisas. Enquanto a crítica literária paga sua dívida por utilizar o termo intérprete, que possui origem musical, alguns musicólogos passam, a comparar a arte verbal à música. A música, assim como a literatura só passa a existir a partir de uma leitura da partitura ou do texto. É necessário então um ouvinte/intérprete, dessa forma “alguns musicólogos denominam a abordagem institucional da obra musical [...] que corresponde à crítica da recepção nos estudos literários” (OLIVEIRA, 2002, p.84). Para a abordagem institucional a existência de um texto artístico só ocorre quando este passa a ser visto dessa forma por um grupo de leitores, de intérpretes, que possuem autorização para exercer esse juízo, através das comunidades interpretativas estabelecidas por Stanley Fish⁸. As noções de competência e convenção literária fazem parte dessa abordagem, que se encaixa tão bem para a análise das duas artes.

A crítica cultural, também contribui para a análise da música e da literatura. Juntamente com a recepção pode ajudar a verificar como indivíduos de culturas diferentes recebem de forma distinta obras como a canção, que levam melodia e letra em suas composições.

⁸ Segundo Stanley Fish, principal divulgador da *reader-response criticism* norte-americana, a literatura não pode conter propriedades formais pretensamente definidoras do que é ou não é a literatura: “A literatura é o produto de um modo de ler, de um acordo comunitário acerca daquilo que deverá contar como literatura, que leva os membros da comunidade a prestar um certo tipo de atenção a *criarem* literatura.” (*Is There a Text in this Class?: The Authority of Interpretive Communities?*, 1980). O “modo de ler” não é fixo, mas varia ao longo dos tempos, por isso Fish propõe a estética não como sendo a especificação definitiva de propriedades literárias e não literárias, mas sim “uma descrição do processo histórico pelo qual tais propriedades emergem”. O conceito de “comunidade interpretativa” surge então como corolário deste conhecimento relativo da natureza da literatura: “Os sentidos não são propriedade nem de textos fixos e estáveis nem de leitores livres e independentes, mas de comunidades interpretativas que são responsáveis tanto pela configuração das atividades do leitor como pelos textos que essas atividades produzem.” In: e-dicionário. http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/E/estetica_recepcao.htm. Acesso em 06/06/2010.

Como exemplo de análise cultural, mostrando a recepção criativa de obras estrangeiras de acordo com a cultura nacional, Solange Ribeiro de Oliveira apresenta a canção de Chico Buarque de Holanda, *Malandro*, “que introduz *Ópera do Malandro*, comédia musical resultante da transcrição das peças *The Beggar’s Opera* (Ópera do Mendigo) de John Gay e *Threepenny Opera* (Ópera dos três vinténs) de Bertold Brech” (OLIVEIRA, 2002, p.96). É necessário ressaltar que Chico Buarque utiliza nesta canção a melodia de uma *moritat* (balada), uma forma de canto de rua muito popular no século XIX na Alemanha, composta por Kurt Weil, para a *Ópera dos três vinténs*, mas em ritmo de samba, adequado a figuras próprias da cultura brasileira como o malandro e os baianos. O compositor brasileiro transforma personagens da peça inglesa em distintas versões do malandro brasileiro. Os versos são heptassílabos (redondilhas maiores, próprios da quadrinha popular e dos cancioneiros), a letra é subdividida em quadras e a melodia é repetida, chegando quase a monotonia. A letra mostra a exploração no cenário nacional e no internacional. Chico não descreve apenas um único malandro, mas vários e de diferentes grupos sociais e étnicos, nacionais e internacionais, descrevendo tanto as vítimas quanto os responsáveis pela corrupção. As primeiras quadras mencionam o malandro caloteiro, do produtor da bebida, do usineiro, dos intermediários até dos exportadores e importadores estrangeiros:

O malandro / Na dureza
Senta à mesa / Do café
Bebe um gole / De cachaça
Acha graça / E dá no pé
O garçom no / Prejuízo
Sem sorriso / Sem freguês
De passagem / Pela caixa
Dá uma baixa / No português
O galego / Acha estranho
Que o seu ganho / Tá um horror
Pega o lápis / Soma os canos
Passa os danos / Pro distribuidor
Mas o frete / Vê que ao todo
Há um engodo / Nos papéis
E pra cima / Do alambique

Dá um trambique / De cem mil réis
O usineiro / Nessa luta
Grita puta / Que o pariu
Não é idiota / Tranca a nota
Leso o Banco / Do Brasil.
Nosso banco / Tá cotado
No mercado / Exterior
Então taxa / A cachaça
A um preço / Assustador
Mas os ianques / Com seus tanques
Têm bem mais o / Que fazer
E proíbem / Os soldados
Aliados / De beber. (Buarque *apud* OLIVEIRA, 2002, p.97)

Em seguida, a letra passa ao sentido inverso, descrevendo: banqueiros, exportadores, usineiros, portuários, botequineiros e volta ao malandro caloteiro:

A cachaça / Tá parada
Rejeitada / No barril
O alambique / Tem chilique
Contra o Banco / Do Brasil.
O usineiro / Faz barulho
Com o orgulho / De produtor
Mas a sua / Raiva cega
Descarrega / No carregador.
Este chega / Pro galego
Nega arrego / Cobra mais
A cachaça / Tá de graça
Mas o frete / Como é que faz?
O galego / Tá apertado
Pro seu lado / Não tá bom
Então deixa / Congelada
A mesada / Do garçom.
O garçom vê / Um malandro
Sai gritando / Pega ladrão
E o malandro / Autuado
É julgado e condenado culpado
Pela situação. (OLIVERIRA, 2002, 97-98).

É uma crítica à política e à cultura, feita através da letra “e com os elementos musicais: ritmo, desenho melódico, número e volume de vozes,

estilo interpretativo, bem como a utilização do breque – melodia sincopada, integrante do samba, com interrupções bruscas, destinadas à fala ou improvisação do cantor, sem acompanhamento musical” (OLIVEIRA, 2002, p.98). Chico canta o Malandro de forma suave, com o jeito intimista, o “cantar baixinho”, da bossa nova, a melodia que parece simular uma conversação, o que acompanha a letra, que possui caráter coloquial.

Alguns compositores analisam a importância da crítica feminista para a análise musical e literária. Denunciando a opressão de gênero Ruth A. Solie demonstra como canções compostas por homens (letra e melodia), de forma doutrinária “narram a história de uma mulher, da juventude à velhice: travestida em canto feminino, a *persona* lírica narradora torna-se porta-voz da cultura masculina” (OLIVEIRA, 2002, p.100). Essas canções tem por intuito fazer com que a mulher se convença de que a narração demonstra padrões que ela deve seguir. Solie utiliza a crítica feminista para analisar canções, sua pesquisa demonstra como a análise de músicas podem ser feitas juntamente com a estética da recepção, a análise cultural e a crítica feminista, abordagens utilizadas, originalmente, para a literatura.

3.4 A Música na Literatura

Além da musicalidade presente na própria linguagem verbal, alguns recursos musicais são utilizados na literatura. Solange Ribeiro de Oliveira em seu livro *Literatura e Música* mostra o recurso do tema e da variação. Na música o tema serve como ponto de partida para uma composição e a variação é a retomada desse tema que apresentará alguma alteração, sendo que “cada alteração aumenta a familiaridade do ouvinte com o tema, habilitando-o gradativamente a apreciar formas cada vez mais tênues e disfarçadas” (OLIVEIRA, 2002, p.120). Estudiosos da Melopoética como Calvin Brown analisam o uso desses recursos para a literatura, ressaltando que o tema e a variação possuem a mesma importância para ambas as artes, já que no caso literário, a métrica necessita de repetição e variação, apesar de que a repetição deve ser usada com mais cautela na literatura.

No entanto estes recursos não podem ser utilizados da mesma maneira na música e na literatura. As variações devem ser mais variadas no caso literário, apresentando novidades, e não pode ser feita da mesma forma redundante que acontece na música. Na poesia as sílabas possuem uma velocidade de variação menor do que as notas musicais, o que impede o poeta de utilizar a mesma extensão do tema e das variações musicais.

Esses recursos musicais aparecerão em nossas análises, porém, diferentemente de Oliveira utilizaremos motivo e não tema. Segundo o dicionário Grove de Música motivo é a “Idéia musical curta, podendo ser melódica, harmônica ou rítmica, ou as três simultaneamente. Independente de seu tamanho é geralmente encarado como a menor subdivisão com identidade própria de um tema ou frase” (GROVE, 1994, p. 624). Utilizaremos, portanto, motivo e variação.

Solange Ribeiro de Oliveira coloca como exemplo do uso do tema e das variações na literatura o poema de Manoel Bandeira que leva estes recursos musicais como título:

Tema e Variações

Sonhei ter sonhado
Que havia sonhado,

Em sonho lembrei-me
De um sonho passado:
O ter sonhado
Que estava sonhando.

Sonhei ter sonhado.
Ter sonhado o quê?
Que havia sonhado
Estar com você.
Estar? Ter estado,
Que é tempo passado.

Um sonho presente
Um dia sonhei.
Chorei de repente,

Pois vi, despertado,
Que havia sonhado.
(OLIVEIRA, 2002, p.118)

O primeiro verso “Sonhei ter sonhado”, constitui, assim como acontece nas composições musicais, o tema do poema, que será reformulado de diversas formas no decorrer deste, recebendo acréscimos, o que seriam as variações. Elas ocorrem inicialmente na repetição da primeira palavra do poema: sonhei que aparece de formas distintas, como verbo em diferentes tempos e conjugações e também como sujeito abstrato.

Dentre outros recursos musicais que são utilizados na análise literária, está a forma sonata, esta que pode ser entendida de diversas maneiras. Ela pode ser vista como uma complexa composição para apenas um instrumento, também como “uma forma de construção presente, por exemplo, no primeiro movimento de uma sinfonia” (OLIVEIRA, 2002, p. 132), com este sentido a sonata pode ser nomeada: forma sonata, *sonata-allegro* e forma de primeiro movimento. Este segundo sentido da sonata que é o tomado para a análise literária é explicado por Solange Ribeiro de Oliveira em seu livro, a autora mostra a estrutura dessa forma e a visão de alguns musicólogos:

Em sua estruturação clássica, a sonata consiste em uma introdução opcional, uma exposição de material básico (que muitas vezes é repetida), um desenvolvimento desse material e uma recapitulação [...]. Para alguns musicólogos a principal característica, é a presença, na exposição, de dois temas contrastes. No desenvolvimento os dois temas entram em conflito, sendo retrabalhados de forma a criar uma tensão, que é resolvida na recapitulação. Para outros teóricos a questão central é o conflito, não de temas, mas entre áreas tonais. Nesse caso, a forma sonata não se caracteriza tanto pelo tema apresentado na exposição e posteriormente desenvolvido, mas por uma *instabilidade inicial*, sob a forma de duas áreas tonais conflitantes (OLIVEIRA, 2002, p.132-133).

Poetas e romancistas tem utilizado a forma sonata em suas análises literárias. O poeta brasileiro Manuel Bandeira fala da relação desta forma musical com a literatura, da dificuldade de utilizar sua estrutura para esta:

Não há nada no mundo de que eu goste mais do que na música. Sinto que na música é que conseguiria exprimir-me completamente. Tomar um tema e trabalhá-lo em variações, ou, como na forma sonata, tomar dois temas e opô-los, fazê-los lutarem, embolarem, ferirem-se e estraçalharem-se e dar a vitória a um ou a outro, ou, ao contrário, apaziguá-los num entendimento de todo repouso, creio que não pode haver maior delícia em matéria de arte. Dir-me-ão que é possível realizar alguma coisa de semelhante na arte da

palavra. Concordo, mas que dificuldade e só para obter um efeito que afinal não passa de arremedo (BANDEIRA apud OLIVEIRA, 2002 p.133).

Bandeira tentou escrever um poema com temas dispostos, para lembrar a composição musical, mas sua tentativa foi frustrada:

Por volta de 1912, tempo em que andei me intrometendo na música e até ousei querer entender o *Tratado de Composição* de Vincent d'Indy, tentei, muito sugestionado pelo livro de Blanche Selva sobre a sonata, reproduzir num longo poema a estrutura da forma sonata. Sempre lamento ter destruído a minha sonata, onde havia um alegre, um adágio, um *scherzo* e o final. Não foi simples exercício: era expressão de uma profunda crise de sentimento: só que eu, como corretivo ao possível sentimentalismo, desejei estrutura

meus versos (eram versos livres) segundo a severa estrutura musical (BANDEIRA apud OLIVEIRA, p.133-134).

Outros teóricos como Maria Luiza Ramos utilizam a sonata para análise de obras literárias. Ramos estuda *Maíra* de Darcy Ribeiro, a análise de Ramos parte do conceito de sonata que envolve introdução, exposição, desenvolvimento e recapitulação, além da oposição de dois temas.

3.5 Mudanças ocorridas no século XX: poesia

A poesia é um gênero textual rico na produção de sentidos. Atualmente, não é necessário o uso de rimas, de métrica, de linguagem rebuscada na construção da poesia. Essas características começaram a ser modificadas no romantismo e passaram, quase a não aparecer mais em poesias desde o século XX.

Ainda na segunda metade do século XIX, com os poetas simbolistas Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. A poesia moderna passa por uma recriação, onde as regras gramaticais são rompidas. Hugo Friedrich coloca em seu livro *Estruturas da Lírica Moderna* a escrita de Aragon (1942), que descreve essa recriação: “A poesia só acontece graças a uma recriação contínua da linguagem, o que equivale a um rompimento da tessitura lingüística, das regras gramaticais e da ordem do discurso” (ARAGON apud FRIEDRICH, 1978, p.151). Ocorre uma renovação, uma ruptura com o antigo. Quanto ao ritmo na poesia, este passou a ser libertado com a instituição dos versos livres com a revolução na linguagem poética. O ritmo

passou a ser mais adequado à fluidez dos sentidos representados, fugindo não apenas aos métodos convencionais de metrificação, mas também aderindo ao propósito de motivar “o discurso poético de forma imprevisível e inteiramente livre” (REIS, 1999, p.331).

A lírica moderna contrasta a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é exposto, trazendo uma incompreensibilidade que causará tensão naquele que a lê, pois à medida que sua obscuridade fascina o leitor o fato de não compreender o desconcerta. O mistério da palavra age com profundidade, no entanto, a compreensão fica desorientada, essa é uma das características da lírica moderna, a dissonância.

Na poesia moderna, a realidade é transformada, e como a realidade do mundo é constituída pela linguagem, é esta que sofre transformação, como afirma Friedrich, 1978 p.17: “Das três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica – sentir, observar, transformar – é esta última que domina na poesia moderna e, em verdade, tanto no que diz respeito ao mundo como à língua”. Para essa lírica não existem distinções como: belo e feio, dor e alegria, luz e sombra, terra e céu,

A realidade desprende-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtrai as distinções – repudiadas como prejudiciais -, que são necessárias a uma orientação do universo: as distinções entre o belo e o feio, entre a proximidade e a distância, entre a luz e a sombra, entre a dor e a alegria, entre a terra e o céu. (Friedrich, 1978, p.17).

Em sua *Introdução aos Estudos Literários*, Carlos Reis aponta para a questão do ritmo na poesia ter sido “libertado” com a instituição dos versos livres, o que começou a acontecer na segunda metade do século XIX, com a revolução na linguagem poética. O ritmo passou a ser mais adequado à fluidez dos sentidos representados, fugindo não apenas aos métodos convencionais de metrificação, mas também aderindo ao propósito de motivar “o discurso poético de forma imprevisível e inteiramente livre” (REIS, 1999, p.331). Motivação esta que também pode acontecer por meio da elaboração da imagem gráfica do texto.

Foi em meio a essa libertação rítmica, iniciada por poetas simbolistas como Mallarmé, juntamente com o impacto das correntes artísticas de vanguarda, que surgiu a poesia experimental. Porém, desde a antiguidade há

tentativas que apontam para esse rumo, "relacionadas quer com uma concepção lúdica e dessacralizadora da criação poética, quer com a influência do cabalismo e do hermetismo" (REIS, 1999, p.332).

A poesia experimental não utiliza apenas sintagmas e vocábulos apresentados em versos, mas apresenta desenhos e manchas traçados pelos próprios caracteres utilizados em sua composição. Carlos Reis cita como exemplo de poesia experimental os *Calligrammes* de Apollinaire, que coloca em seu texto, a representação gráfica da fonte que chora e da pomba em atitude contemplativa.



Apollinaire buscou uma nova linguagem em seus Calligrammes, segundo Hugo Friedrich em sua *Estruturas da Lírica Moderna*, uma linguagem brutalizada, dissonante e, em seguida, por outro lado, uma linguagem divina: ' Consoantes sem vogais, consoantes que soem apagadas,

sons como um pião, como o estalar da língua, como o ruído de uma expectoração” (FRIEDRICH, 1978, p.151).

Seguindo as novas idéias a poesia experimental abriu espaço para outras culturas, como explica Carlos Reis: “... a poesia experimental dos nossos dias se abre a diversas influências culturais, cruzando-se ainda com outras linguagens e materiais artísticos: as escritas ideográficas, a pintura, a publicidade, a televisão, etc.” (REIS, 1999, p.334).

Carlos Reis coloca em seu texto uma definição de poesia experimental segundo Melo e Castro: “Forma específica da actividade criadora do Homem com o objectivo de fazer experiências sobre esse fenómeno ou acto estudando o resultado dessas experiências” (Reis, 1999, p. 334). Mais a frente, Reis explica que de acordo com essa definição o texto verbal não seria suporte material para a poesia experimental, contudo para alguns tipos de poesia, como: poesia visual, poesia auditiva, poesia linguística ou poesia espacial.

Essa poesia que foge aos padrões convencionais de métrica e de rima e que apresenta outros meios culturais em sua composição foi utilizada, também, pelo poeta Waly Salomão em sua busca de elevar a poesia para além do papel.

3.6 Mudanças ocorridas no século XX: música, literatura, canção

Segundo Dimitri Cervo o minimalismo musical surgiu nos Estados Unidos em 1960 através das obras de La Monte Young, Terry Riley , Steve Reich e Philip Glass. Na década de 60 “o pluralismo radical da cultura contemporânea tornou-se evidente” (CERVO, 2005, p.45), quando passou a ocorrer a procura por algo novo, o que fez com que surgissem muitos movimentos artísticos. Um dos motivos desse surgimento de manifestações artísticas foi a insatisfação dos jovens com relação aos valores tradicionais. Esses jovens insatisfeitos passaram a explorar estilos alternativos de vida, onde incluíam a emancipação sexual, o interesse pelo misticismo e filosofia não ocidentais, o uso de drogas e a rejeição ao sistema. A juventude dessa década também não gostava da alta cultura “que era vista como uma cultura

em processo de exaustão” (CERVO, 2007, p.45). Foi erguida, então, uma contracultura, que respondia aos variantes interesses culturais e étnicos. Dessa forma a alta cultura começou a perder espaço para cultura pop. Cervo observa que os compositores iniciadores do minimalismo faziam parte dessa juventude da década de 60.

Foi em meio a essa década cheia de movimentos que vinham propor formas alternativas de comportamento como o movimento *hippie*, que surgiu o minimalismo musical. Em um momento em que o ideal era inovar, uma geração de novos compositores levou isso à sua música:

Tendo em mente que o *establishment* na música, desde o pós-guerra até os anos 60, era representado principalmente pelos compositores da vanguarda européia, que em sua grande parte haviam aderido ao serialismo integral e suas diretrizes estéticas, podemos considerar o Minimalismo nascido no continente Americano uma forma alternativa de se compor que estava em confronto direto com os valores já bem estabelecidos pela vanguarda. No domínio da música séria nos anos 50 e 60, nada representava mais o “sistema” do que a vanguarda e os serialistas, pois estes, através de uma postura autoritária e monolítica, consideravam que qualquer compositor que não aderisse ao serialismo estava à margem da “evolução” histórica.[...] Portanto é natural que esta nova geração de compositores, nascida na América ao invés de na Europa, sufocada pela vanguarda histórica, insuflada contra o sistema por todo um contexto de época, articulasse uma revolta radical contra os serialistas e manifestasse isso em sua música. (CERVO, 2007, p.46)

Os motivos melódicos repetidos na música minimalista são alterados gradualmente sendo que “a técnica de variação repetitiva difere entre os vários compositores” (WISNIK, 2009, p.197).

A repetição, que acontece no minimalismo continua aparecendo na música de massa que se distingue da música de concerto, como coloca Wisnik:

Não é só que elas atuem em faixas sociais diferentes, e que falem a massas de público completamente desiguais, mas é que elas vão em direção a experiências de tempo opostas. A música de concerto contemporânea explorou conscientemente dimensões do tempo que contestam a escuta linear, negam a repetição e questionam o pulso rítmico. A massa das músicas de massa marca o pulso rítmico, a repetição e apela à escuta linear. Uma contesta o tom e o pulso, outra repete o tom e o pulso. (WISNIK, 2009, p.209).

Wisnik faz um paralelo entre cabeça e corpo para explicar as diferenças entre a música de concerto e a música popular:

Essa divisão soa paralela à divisão entre cabeça e corpo, que se costuma relacionar com atitudes ocidentais (a cabeça se despreendendo do fio – terra corporal, na sua exploração descentrante do ilimitado, e o corpo relegado à sua mesmice somática). A ‘falta de diálogo’ entre mente e corpo corresponde a divisão entre o desgarramento das alturas e a fixação dos pulsos rítmicos. Ela gera a polarização entre a música que convida à ‘dança do intelecto’ e a música que se limita à ‘dança hipnótica dos quadris” (WISNIK, 2009, p.209).

A música de concerto perdeu espaço para a música de massa contemporânea, que com a repetição de sons sintetizados e industrializados, tornou-se, também mercadológica. A fragmentação que aparece na música contemporânea, muitas vezes pode ser “a sinfonia inacabada da angústia e da impossibilidade, a neutra loucura e a dor de um mundo sem promessa” (WISNIK, 2009, p.211), o que pode acontecer com ou sem intenções, talvez seja projetado ou apenas um sintoma.

Da mesma maneira que ocorreu na música, a literatura tornou-se também produto mercadológico assim como toda a arte no pós-modernismo, que para Jameson [1996] é uma forma cultural adequada à vida social contemporânea o que torna, portanto, difícil a definição do que seria objeto de consumo da nova sociedade e o que pode ser considerado alta cultura.

Wisnik compara a escuta das músicas contemporâneas a um sistema de rádio, enquanto alguns ouvintes possuem antena para várias frequências “ouvindo nas faixas do ruído e do silêncio o som da música das músicas” (WISNIK, 2009, p.2110), existe, também, aquele ouvinte que escuta apenas uma rádio, ou melhor, um gênero. Portanto, os ouvintes contemporâneos possuem várias escutas “de difícil mapeamento, sujeitas às diferentes combinações dos dialetos pessoais e dos dialetos grupais modulando a torrente da música em massa” (WISNIK, 2009, p.211).

E dentre as músicas populares de massa duas formas entram em mutações repetitivas: a música dançante e a canção. Aquela passa “Do rag ao reggae, do xote ao rock, músicas populares encontram as mais diferentes soluções para a ocupação desse lugar rítmico, onde passam senhas sobre os seus modos de sociabilidade” (WISNIK, 2009, p.214). Utilizando o verbal e o musical, a canção pode ser modulada de diferentes formas, de acordo com o momento através de novas interpretações.

Assim como ocorre com a música, a literatura também enfrenta problemas com relação ao público, à recepção das obras. As mudanças iniciadas ainda no século XIX, já descritas acima, foram intensificadas no século XX e com a pós-modernidade, da qual Steven Connor trata no livro *Cultura Pós-Moderna*, onde coloca, no capítulo intitulado *Pós-modernismo e literatura*, a visão de Hassan a cerca do assunto: “Hassan reconhece que a era pós-moderna é marcada por uma radical decomposição de todos os princípios centrais da literatura, por um profundo questionamento de idéias críticas sobre autoria, público, processos de leitura e a própria crítica” (HASSAN apud CONNOR, 1993, p.95).

A música e a literatura passaram por grandes mudanças no século XX. E a canção, que é constituída dessas duas artes, também teve modificações. Na visão de Luiz Tatit, segundo Wisnik, a canção, não deve ser considerada banal:

Luiz Tatit mostrou que a competência do cancionista é uma competência irreduzível à do compositor de música instrumental. Ela consiste em descobrir e jogar com os pontos de fase e defasagem entre a onda musical e onda verbal (com suas inflexões rítmicas, timbrísticas e entoativas). Não se pode querer aplicar diretamente a ela os critérios ‘progressivos’ da música instrumental e deduzir daí a sua suposta “banalidade”. Banal é a crítica que só enxerga letras melodificadas e ‘boleros’ redundantes nas mais primorosas canções (TATIT apud WISNIK, 2009, p.214).

Em se tratando das mudanças ocorridas no Brasil, Solange Ribeiro de Oliveira demonstra como os criadores do choro modificaram o estilo europeu tocando canções com traços brasileiros, criando criativamente uma identidade nacional. Diferindo das composições dos europeus o choro se tornou original, ele “contrasta com a utilização de nossa música folclórica, de origem rural, que, em detrimento das formas populares urbanas, foi a preferida por alguns modernistas como emblema do nacional” (OLIVEIRA, 2002, p.178). Oliveira lembra que a utilização do folclore na música não ocorreu somente no Brasil, mas em países europeus, no séc. XIX, na música erudita nacionalista. O folclore presente na música não representa, portanto, uma forma genuinamente brasileira, já que nosso folclore tem origem na Europa. O que pode ser visto como original, não seria a música que leva o folclore e que tem origem na música nacionalista européia, “mas aquela que resultasse de novas justaposições de acontecimentos sonoros, prenúncios da

colagem musical de nossos dias. O choro integra, certamente, essas formas novas” (OLIVEIRA, 2002, p.178-179).

Para Mário de Andrade o choro é difícil de definir, ele possui um caráter anticancioneiro e anticoreográfico:

[...] certos choros são eminentemente desinteressados, sem função utilitária nenhuma, nem as que a música exerce necessariamente no povo, isto é, servir de veículo pra textos de função sexual, econômica, familiar, religiosa etc., ou ser agenciamento rítmico pras danças [...] Também a natureza conceptiva das músicas ‘choronas’ prova que o choro é um termo que designa agrupamento instrumental puro. Peças há, choronas, em que o movimento já não se coaduna mais com a dança, pelo menos com as danças brasileiras. A rapidez é cada vez maior, se percebendo que a peça é concebida exclusivamente pra execução instrumental (até virtuosística) sem que sirva para mais coisa nenhuma, nem pra se cantar nem pra dançar (ANDRADE *apud* OLIVEIRA, 2002, p.182).

O choro possui uma relação com o novo, com o popular. O meio social em que este circulava era o da baixa classe média do Rio de Janeiro, de onde vieram, também, os músicos chorões, que saíam animando pequenos bailes em casas de famílias. Mas após o término da segunda guerra mundial, em 1920, as modestas animações feitas pelos chorões chegam ao fim. No entanto, isso não impede que composições continuem e o choro ainda passa a ser visto como um gênero musical, como explica Solange Ribeiro de Oliveira:

sua ascensão à condição de gênero musical, ocasionalmente tratado de forma erudita e aceito pelas elites, num processo semelhante ao do sucedido com o samba. Pode-se, já então, pensar no triunfo do choro como início do ‘coroamento de uma tradição secular de contatos’, utilizada para efeito de uma ‘invenção da tradição’ ou da ‘fabricação da autenticidade’ brasileiras, na linguagem de Eric Hobsbawn e Richard Peterson. Não por acaso, Henrique Cazes, investigando a história do choro, considera-o a matriz mais importante da música brasileira (OLIVEIRA, 2002, p. 181-182).

Ainda no século XIX formaram-se compositores eruditos como: Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth entre outros, músicos estes “que operavam na fronteira dos ritmos populares com a tradição erudita” (TATIT, 2004, p. 113). Esses compositores passaram a compor valsas, polcas, xótis, tango, choros e marchas, gêneros populares que animavam festas e caracterizavam personagens em teatros. Luiz Tatit atenta para o fato de dentre os pianistas que dominavam a partitura alguns passarem para a criação popular sem hesitar, já “outros, mesmo produzindo obras-primas

nesse campo, relutavam ao associar o próprio nome ao universo das polcas e tangos dançantes” (TATIT, 2004, p.114). Como exemplo de pianistas que iam sem hesitar para a criação popular temos Chiquinha Gonzaga que foi “o maior difusor de sucessos antes do aparecimento do rádio” (TATIT, 2004, p.114). E como exemplo dos relutantes em passar para a produção popular podemos citar Ernesto Nazareth “que se sentia plenamente capacitado para atuar na área erudita, mas via-se atrelado às encomendas de ‘pecinhas’ brejeiras cuja imediata aceitação o mantinha profissionalmente” (TATIT, 2004, p.114).

Esses compositores percebiam a importância dos versos para completar o sentido de seus ritmos e melodias, “mas ainda não haviam concebido um modelo de letra compatível com a dinâmica musical já impregnada dos avanços técnicos e ideológicos da nova sociedade urbana” (TATIT, 2004, p.115). Para as músicas lentas era utilizada uma linguagem próxima da forma escrita, já para as músicas rápidas eram utilizados temas regionais, refrãos folclóricos e a forma coloquial da linguagem. As músicas lentas originaram as serestas do início do século XX e as rápidas deram origem a maxixes e sambas também do início do século XX. Mas para Luiz Tatit essas músicas lentas e rápidas “já se mostravam insuficientes para acompanhar o progresso musical daqueles anos e para compensar a inconsistência textual também observada nas canções francesas que faziam sucesso por aqui” (TATIT, 2004, p.116).

Alguns autores da geração romântica como Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães, Manuel Araújo Porto Alegre e Joaquim Manuel de Macedo interessaram-se na escrita de letras que completassem a criação musical e passaram a escrever versos para serem musicados. Ainda no século XIX esses escritores procuravam parceiros “certos de que um texto interpretado com melodia e pulso por um cantador poderia atingir um nível de projeção bem além do esperado no meio literário” (TATIT, 2004, p.116). Porém essas produções de canção com um escritor criando a letra não duraram muito, como melhor explica Luiz Tatit:

Infelizmente, essa precoce vocação para a atividade cancional restringiu-se a algumas experiências que, por diversas razões biográficas e de momento histórico, não puderam prosperar. Na

transição ao século XX, encontramos uma plethora de músicos bem qualificados para a composição e execução em público e uma considerável escassez de letristas, numa época em que a letra começava a ser percebida como parte indissociável da criação (TATIT, 2004, p. 116).

A composição da canção, portanto, pode ser rápida, quando o compositor faz a melodia e também escreve a letra, ou demorada à espera de uma letra ou de uma melodia encomendada, como explica Luiz Tatit:

Tudo ocorre como se as grandes elaborações musicais estivessem constantemente instruindo um modo de dizer que, em última instância, espera por um conteúdo a ser dito. Essa espera pode ser muito breve, quando o próprio compositor também já se encarrega também da criação dos versos ou a encomenda a um parceiro próximo, pode se prolongar por dez anos – como aconteceu com ‘Carinhoso’, a melodia de Pixinguinha que teve seu ciclo de música instrumental até ‘se completar’ na letra de João de Barro -, por 60 anos – como o choro ‘Odeon’ de Ernesto Nazareth composto em 1908 e que ganhou letra de Vinicius de Moraes em 1968[...] (TATIT, 2004, p.69-70).

Para Luiz Tatit, a canção brasileira surgiu no século XX, desde o lundu de origem nos batuques e nas danças dos negros africanos, até a modinha “cujo caráter melódico evocava trechos de operetas européias” (TATIT, 2004, p.70) possuíam a sensualidade híbrida, “que muitas vezes, os tornavam indistintos” (TATIT, 2004, p. 70). Assim a canção é configurada, sem esquecer, é claro, de outro elemento essencial: a letra. Foi a partir de 1920, que nova letra se consolidou, com Sinhô, ela

substituiu o compromisso poético pelo compromisso com a própria melodia, ou seja, o importante passou a ser a adequação entre o que era dito e a maneira (entoativa) de dizer, bem mais que o valor intrínseco da letra como poema escrito ou declamado (TATIT, 2004, p.71).

As canções necessitavam de gravações para que fossem fixadas. E com os primeiros grupos de fonógrafos do Rio de Janeiro e com os testes de sua tecnologia para que o produto fosse posto no mercado, a criação brasileira tornou-se “uma das tradições cancionais mais sólidas do planeta” (TATIT, 2004, p.72).

Com a popularização da canção, o Estado Novo de Getúlio Vargas, ao fim de 1930, encomendou “aos compositores temas mais ‘edificantes’ e, sobretudo, posturas mais disciplinadas e pedagógicas para os personagens gerados na instância do ‘eu’” (TATIT, 2004, p.77), que serviria muito mais ao regime ditatorial, do que temas de amor e de orgia. No entanto as

encomendas do governo não deram muito certo e as canções continuaram elevando os boêmios e “expressando-se pelas três vias – temática, passional e enunciativa” (TATIT, 2004, p.78). A via temática possui melodia que tende mais a contração, com andamento acelerado, são canções que se concentram mais no refrão e trazem letras que falam de estados plenos como uniões, conquistas. Na via passional as melodias são mais lentas e não se concentram no refrão, as letras mostram situações tristes. A via enunciativa simula a fala, utiliza uma linguagem similar a cotidiana. Essas três vias serão retomadas mais a frente e serão exemplificadas. Nas décadas seguintes, 1940 e 1950 foi o período da difusão do rádio pelo Brasil.

E em meio à euforia do governo de JK, por meados de 1958, nascia a bossa nova, movimento criado por jovens pianistas, cantores e violonistas da classe média carioca. Estes substituiriam a fala passional, presente nas canções anteriores pela linguagem coloquial. Outras modificações na música brasileira desse período foram buscadas pelos compositores da bossa nova, como explica Luiz Tatit:

Além disso, o compositor carioca enveredava pelas dissonâncias provenientes do jazz com a função precípua de condensar efeitos emocionais, antes inscritos na vasta expansão dos contornos e no encadeamento harmônico de base das canções. O emprego dos novos acordes sugeriam novas direções – portanto, novos sentidos – melódicas que jamais poderiam constar das sequências de tríades perfeitas até então adotadas. Aos poucos, Jobim foi também eliminando do acompanhamento toda a sorte de notas supérfluas que não contribuíssem diretamente para a caracterização da função harmônica (TATIT, 2004, p.79).

O baiano João Gilberto também deixa suas contribuições para o movimento. Ele (re) utiliza a batida do samba, no violão, porém sem a ênfase em seus tempos fortes. Incorpora também o toque de tamborim em sua batida, além da voz “calibrada no volume da fala cotidiana, que se adapta à articulação precisa das unidades temáticas, deixando-as flutuar sobre a batida de fundo dos acordes sem muita dependência rítmica” (TATIT, 2004, p.80).

Essa forma de interpretação criada por João Gilberto é utilizada por vários intérpretes da MPB até hoje. Caetano Veloso utiliza em várias canções essa forma de interpretação fazendo até mesmo (re) leituras de canções. Como exemplo podemos citar a canção *Sozinho*, composta por Peninha,

regravada por Caetano Veloso que passou a interpretá-la somente com o acompanhamento de um violão e utilizando a voz bem suave no tom da fala cotidiana à forma de interpretação de João Gilberto, fez da canção um sucesso.

Quanto à letra João Gilberto trabalha com linguagens que mostram o próprio gênero como *Samba de Uma Nota Só*, de Tom Jobim e Newton Mendonça; de amores sem chegar ao sofrimento passional como *Corcovado*, de Tom Jobim; além de letras leves como *Lobo Bobo*, de Carlos Lyra. Dessa forma os integrantes da bossa nova preferiram letras sem excessos, que Luiz Tatit define como *protocanção*: “podemos chamar de *protocanção*, uma espécie de grau zero que serve para neutralizar possíveis excessos passionais, temáticos ou enunciativos” (TATIT, 2004, p.81).

Na década de 60 começaram a surgir e ganhar grande popularidade os programas exibidos pela TV Record de São Paulo, em 1964 o show Opinião foi apresentado por Nara Leão, depois veio O Fino da Bossa, programa que era apresentado por Elis Regina, além dos festivais promovidos uma vez ao ano, e assim “surgiu a expressão MMPB (Moderna Música Popular Brasileira), depois reduzida para MPB, cuja correspondência com siglas de partidos políticos não era de todo casual” (TATIT, 2004, p.82).

Buscando conteúdos nacionais, muitos desses compositores da MPB, que apareciam na TV Record, passaram a apostar

na recriação de uma música fundada em motivos folclóricos, em contextos rurais e em instrumental típico de certas regiões, atrelando a desejada revolução político-social à consciência da própria identidade e à autenticidade dos valores defendidos (TATIT, 2004, p.82).

Essa atitude tomada pelos autores da MPB acabava excluindo alguns estilos como: o rock internacional, as músicas da jovem guarda e a canção passional, que agora era considerada ‘cafona’ e até mesmo a bossa nova. Nem todos os compositores de MPB tiveram essa atitude exclusivista é o caso de Chico Buarque, porém ela foi tomada por artistas que estavam na frente do movimento, como no caso de Geraldo Vandré, que liderava a canção de protesto.

Tal exclusão não era feita propositalmente, mas por consequência da atitude tomada por estes compositores, como explica Luiz Tatit:

Tudo indica que os representantes do segmento 'protesto' acreditavam sinceramente que a ocupação dos disputados espaços no mundo da canção por uma ala revolucionária (no sentido político do termo) seria algo de grande importância para o país. Como sempre, porém, nos meios escolhidos para se atingir o objetivo final de transformação, ficam consignadas as intenções inconscientemente mascaradas e que, com o tempo, vão se revelando até mesmo a seus próprios portadores (TATIT, 2004, p.84).

Caetano Veloso e Gilberto Gil eram contra essa atitude de exclusão, eles apostavam na diversidade e acreditavam que todos os estilos que compunham a sonoridade brasileira mereciam reconhecimento. Os tropicalistas utilizaram também o lado mercadológico “e suas leis tipicamente capitalistas como um aliado na luta por essa pluralidade musical” (TATIT, 2004, p.84). Dessa forma o tropicalismo promovia a mistura, demonstrava que a canção do Brasil necessitava “do bolero, do tango, do rock, do rap, do reggae, dos ritmos regionais, do brega, do novo, do obsoleto, enfim, de todas as tendências que já cruzaram ou ainda cruzarão o país em algum momento de sua história” (TATIT, 2004, p.211).

Quanto à música dos tropicalistas, no lugar dos acordes dissonantes da bossa nova eles utilizavam as “tríades perfeitas pré-bossa-nova, não por uma volta ao passado, mas porque caracterizavam o limitado universo musical da jovem guarda, bem como o rock internacional” (TATIT, 2004, p.84), um exemplo é a canção *Objeto não identificado*, de Caetano Veloso. Suas letras traziam temas quase não utilizados na canção brasileira como: modernidade científica e de mercado, atitudes existenciais além de toda sorte de simbologia e suas frases possuíam a hierarquia sintática quebrada.

Os tropicalistas receberam a contribuição do arranjador Rogério Duprat (compositor de música erudita, considerado por muitos um artista de vanguarda), fato de grande relevância para a música e que demonstra como a barreira existente entre música erudita e música popular foi quebrada. Esse encontro trouxe grandes benefícios para os compositores populares, como explica Augusto de Campos:

Portanto, a aproximação com a música erudita de vanguarda (que ao contrário, trabalha exclusivamente com a informação original) só

pode ter efeitos benéficos, no sentido de tornar mais exigentes compositores e ouvintes de música popular, dando a esta um significado maior do que o de mero entretenimento. (CAMPOS, 1978, p.155).

Luiz Tatit analisa como decomposição algumas músicas dos tropicalistas é o caso de *Questão de Ordem*, de Gilberto Gil e *É Proibido Proibir*, de Caetano Veloso (essas canções já foram citadas no primeiro capítulo para demonstrar a atitude de Gilberto Gil e Caetano Veloso durante suas apresentações). O teórico as classifica assim, pois uma composição popular

pode ser definida como um processo de depuração e fixação estética da fala cotidiana, o percurso inverso, da canção para a fala, pode ser tomado como um processo de *decomposição* e de mergulho na instabilidade. A prova disso é que composições que permanecem na tangente da linguagem coloquial são de difícil execução do ponto de vista técnico, pois os recursos musicais em si mostram-se insuficientes para o controle de sua imprecisão natural (TATIT, 2004, p.205).

É o que acontece com a canção *Questão de Ordem* de Gilberto Gil, que acabou sendo desclassificada ainda na primeira eliminatória do III festival internacional da canção, pois foi apresentada “convertendo a sonoridade da letra em gritos de transe que, ao final, se desfaziam numa espécie de agonia em que voz e corpo pareciam constituir um único elemento em decomposição” (TATIT, 2004, p.206). Já a canção de Caetano Veloso passou pela primeira eliminatória, pois possuía um perfil melódico mais agradável, que estava entre a marchinha e o iê-iê-iê. No entanto, na segunda apresentação, com os protestos do público que vaiava, Caetano Veloso para a canção antes do fim e discursa sobre os conflitos momentâneos, sobre a política, e até sobre os jurados e suas escolhas. Ao fim do discurso com a dificuldade de retomar o tom e a melodia da música, Caetano “adota de vez as inflexões da fala e se situa propositadamente ‘fora do tom’ e da melodia” (TATIT, 2004, p.206). Para Tatit está aí “o ponto central da dissolução tropicalista que se traduziu em decomposição da própria canção em instabilidades próprias da linguagem cotidiana” (TATIT, 2004, p.206). A prova de que a decomposição é o processo inverso da composição “que é o processo de depuração e fixação da fala cotidiana” (TATIT, 2004, p.205), é que músicas que permanecem na linha da linguagem coloquial são de

execução difícil devido à sua imprecisão natural, que pode tornar os recursos musicais insuficientes.

Foi esta fala cotidiana que originou a canção popular, já que os compositores utilizam sua experiência como falantes de sua língua mãe “para selecionar os contornos compatíveis com o conteúdo do texto” (TATIT, 2004, p.73). Através da entoação ocorre a adequação entre letra e melodia, que utiliza os recursos da entoação da fala, pois necessita manter o efeito da fala na canção.

Existe também um encaminhamento melódico, na composição da canção, esses encaminhamentos, segundo Tatit, são “de largo alcance que expandem as enunciações para ascendências ou descendências distantes, de maneira que os segmentos parciais passam a ser definidos também pela direção extensa com a qual estão comprometidos” (TATIT, 2004, p.74). E durante estes encaminhamentos vão sendo prestigiados ou ritmo ou melodia. Quando o ritmo é prestigiado, as composições tendem a ser canções dançantes, já que a música tem a tendência a ser elaborada com a construção de temas e de refrãos. No caso contrário “os motivos melódicos tendem a se diluir em favor das trajetórias realçadas pela evolução mais lenta das notas musicais” (TATIT, 2004, p.74), como nas músicas românticas.

Os compositores de canções, geralmente não possuíam conhecimento musical, possuíam sim uma boa musicalidade, que os faziam capazes de gravar melodias na memória, tocar instrumentos de ouvido, mas muitos sem saber ler e escrever em uma partitura. Essa sempre foi uma questão que chamou a atenção dos pesquisadores dessa área e fez com que músicos conhecedores da linguagem musical e de sua tradição tivessem “especial respeito aos compositores que sabiam aliar melodias e letras independentemente de seu nível de formação musical” (TATIT, 2004, p.73).

E foi em 1930 que esses cancionistas firmaram-se, foi desse período que resultou os gêneros e estilos que são praticados até hoje. Na canção a letra é incorporada ao corpo daquele que a interpreta através da voz, a entoação “acusava a presença de um “eu” pleno (sensível e cognitivo) conduzindo o conteúdo dos versos e inflete seus sentimentos como se

pudesse traduzi-los em matéria sonora” (TATIT, 2004, p.76). Dessa forma os intérpretes das canções passam a ser personagens, que a entoação define. Fica possível, portanto ouvir “a voz do malandro, a voz do romântico, a voz do traído, a voz do embevecido, a voz do folião, todas revelando a intimidade, as conquistas ou o modo de ser do enunciador” (TATIT, 2004, p.76).

A partir desses princípios é possível estabelecer tipos compatíveis entre letra e melodia. Existem as melodias com andamento rápido (pertencentes a via temática) que possuem compatibilidade com:

às letras de celebração das uniões, das aquisições, enfim dos estados de plenitude [...] são exemplos de canções concentradas no refrão, cujas entoações cíclicas indicam identidade entre elementos melódicos, do mesmo modo, que na letra os sujeitos aparecem em perfeita conjugação com os respectivos objetos de desejo (TATIT, 2004, p. 76)

Um exemplo desse tipo de música é *Chiquita Bacana*, de João de Barro e Alberto Ribeiro. Já as melodias com percurso lento (pertencentes a via passional) e sem concentração no refrão eram mais compatíveis com letras que tratassem de abandono, falando tanto do passado: de lembranças, de saudades, como do futuro: de projetos, de esperanças, as melodias dessas músicas descrevem tensões de perda e de falta do objeto, e causam emoção no ouvinte através da letra, como exemplo podemos citar *Pra Machucar meu coração*, de Ary Barroso. Há ainda outro tipo de música, cuja melodia conduz uma letra que simula que alguém está falando com alguém (a via enunciativa), como explica Luiz Tatit:

[...] mantinham relativamente desativados seus recursos de concentração temática ou de expansão passional dos contornos para apresentar, *hic et nunc*, a voz do enunciador dizendo algo considerado oportuno. Com inflexões similares às da linguagem oral cotidiana essas melodias geralmente conduziam ‘letras de situação’, aquelas que simulam que alguém está falando diretamente com alguém em tom de recado, desafio, saudação, ironia, lamentação, revelação etc. (TATIT, 2004, p.77).

Um exemplo desse tipo de música que simula a fala de um enunciador é *Até Amanhã*, de Noel Rosa.

3.7 A canção para o mercado

Luiz Tatit observa em seu livro *O Século da Canção* como foi o percurso da canção brasileira ao fim do século XX. Em um momento de crise financeira começaram a surgir grupos de rock nas capitais. Influenciados pelas bandas de outros países, o que “não chegava a ofuscar os indícios da tradição local: o charme, a simplicidade e a eficácia comercial – para não falar do descomprometimento ideológico – do repertório da primeira fase da jovem guarda formavam um modelo sugestivo para a atuação desses grupos” (TATIT, 2004, p.61). Apesar da crise financeira as bandas de rock conseguiram gravar suas canções que passaram a ser tocadas nas rádios FM “contracenando com a produção internacional do rock, do funk e do reggae” (TATIT, 2004, p. 61).

Com produção independente alguns grupos de jovens passaram a fazer música popular em contato direto com a música erudita. Esses músicos vinham da Faculdade de Música da Universidade de São Paulo “boa parte desses artistas independentes chegavam à música popular repletos de idéias e de soluções já experimentadas no plano erudito” (TATIT, 2004, p. 61). Esses grupos, apesar de trabalharem separados sem troca de informações tinham em comum a independência em relação às gravadoras e usavam a fala cotidiana em suas músicas, como explica Tatit: “Com maior ou menor ênfase, todos elaboravam suas inflexões entre a entoação da linguagem oral e a melodia musical, cantando e ‘contando’ letras narrativas ou de situação” (TATIT, 2004, p.62). São exemplos desses grupos: o Grupo Rumo que trouxe a noção de renovação da música erudita para a canção popular; e o grupo Premeditando o Breque, seus integrantes também estudaram na USP, eles retomaram, mas em novo estilo “a tradição do samba de breque e das produções de Adoniran Barbosa, sem abandonar a dicção do rock contemporâneo na qual seus músicos se formaram” (TATIT, 2004, p.62).

Para Tatit essa forma de utilizar a linguagem reapareceu, ou por influência desses grupos independentes ou por ser utilizado na época, “na estrutura da primeira canção-rock brasileira das safras dos anos oitenta que conseguiu provocar intensa resposta comercial: ‘Você não Soube me Amar’ (banda Blitz)” (Tatit, 2004, p.62). Após *Você não Soube me amar* o que

prevaleceu foi a utilização de temas, “ou seja, às canções aceleradas, centralizadas no refrão e repletas de recorrências melódicas, numa linha de clara reabilitação da dança e dos estímulos corporais no centro da canção-pop” (Tatit, 2004, p.62-63). Os Paralamas do Sucesso faziam essas canções rítmicas. Outras bandas de rock, que utilizavam menos a oralidade do que a Blitz foram: Barão Vermelho, Titãs e Legião Urbana.

O mercado musical votou-se para o rock, nos anos oitenta, “mas, ao mesmo tempo, exorbitou com seu viés cada vez mais rítmico, volumoso e denso” (TATIT, 2004, p.63). Não havia mais espaço para a música emotiva, romântica, fora algumas produções como as canções de Roberto Carlos e de Djavan. Os produtores do mercado de discos ao perceberem essa ausência das canções românticas e de apelo simples passaram a promover as duplas sertanejas, que começaram tocando nas rádios AM, mas logo depois passaram às FM. A música sertaneja atingiu um número muito alto de vendas e na passagem dos anos oitenta aos noventa “desequilíbrio novamente o universo cancional do país, esvaziando-o do elo básico que acompanha o som brasileiro desde a época dos batuques” (TATIT, 2004, p.64-65).

Apesar de existirem artistas como Paralamas, Sandra de Sá, Jorge Bem Jor, Gilberto Gil e Tim Maia que não deixavam as canções aceleradas desaparecerem, para Tatit, o que reequilibrou o quadro musical brasileiro foram os grupos regionais de percussão como Olodum, Timbalada e a comercialização da música axé. Para Tatit foi a música desses grupos: Olodum, Timbalada e a música axé que tomou conta do mercado de discos da década de noventa e acabou recebendo críticas. Como explica Tatit: eles foram “alvos de imenso bombardeio crítico desferido por representantes da elite popular (artistas, jornalistas e pensadores de modo geral)” (TATIT, 2004, p.65).

Assim esses gêneros musicais foram produzidos para vender e perderam com a padronização e serialização necessárias para o mercado “a força inventiva no âmbito particular de cada obra” (TATIT, 2004, p.66). E passaram a existir na canção “artistas de mercado” preocupados com o consumo mais do que com a criação.

No terceiro capítulo analisaremos alguns poemas de Waly Salomão musicados por Jards Macalé, Caetano Veloso e Gilberto Gil, integrantes tropicalistas, e por Adriana Calcanhoto, utilizando como base as teorias descritas acima.

Capítulo 3

Como colocado no capítulo anterior, Solange Ribeiro de Oliveira atenta para a importância da relação entre letra e estrutura musical na análise das canções, uma vez que são constituídas de ambas as artes, e tem sentido apenas quando juntas. Partilhando deste mesmo ponto de vista, analisaremos canções estabelecendo a relação entre letra e música. Como as canções a serem analisadas, antes de receberem melodia eram poemas escritos por Waly Salomão, serão tratadas como recriações.

Antes da análise das músicas, evidenciaremos alguns poemas de Waly Salomão que apresentam recursos musicais. Trata-se dos Testes Sonoros, poemas experimentais auditivos ou sonoros, nos quais é possível encontrar recursos como “motivo” e “variação”, próprios da música. As definições de “motivo” e “variações” foram apresentadas no segundo capítulo, mas para facilitar a análise serão aqui retomadas. “Motivo” e “variações” são recursos musicais utilizados na literatura, mas não da mesma maneira, já que as sílabas de um poema, por exemplo, não possuem a mesma velocidade das notas musicais, o que exige do poeta menos redundância na utilização das variações.

O “motivo” é o ponto de partida de uma composição e a retomada desse “motivo” é a “variação”, que recebe alterações conforme reaparece. Essas alterações fazem com que o ouvinte se familiarize com o “motivo”.

Os Testes Sonoros de Waly Salomão são poemas experimentais auditivos ou sonoros e estão presentes no livro *Gigolô de Bibelôs* (SALOMÃO, 1983, p.131-136), livro separado por partes no qual os *Testes Sonoros* estão presentes nas Percussões da Pedra que Ronca. Na folha anterior há um anúncio dos *Testes*, que virão a partir da folha seguinte:

PERCUSSÕES DA PEDRA Q RONCA
PERCUSSÕES DA PEDRA Q RONCA
PERCUSSÕES DA PEDRA Q RONCA
PERCUSSÕES DA PEDRA Q RONCA

RELEVO ZERO

RELEVO UM
RELEVO DOIS
RELEVO TRÊS
RELEVO QUATRO
RELEVO CINCO

OPERAÇÃO ABAFA BANCA

PARA JORGE TOTAL SALOMÃO

E X P L O R A Ç Õ E SSSSSSSSSSSSSSS
PERCUSSÕES DA PEDRA Q RONCA
PERCUSSÕES DA PEDRA Q RONCA

129

Os *Testes Sonoros* são divididos em: RELEVO ZERO, RELEVO 1, RELEVO 2, RELEVO 3, RELEVO 4 e RELEVO 5. Na página que antecede o TESTE SONORO RELEVO ZERO, há o seguinte aviso:

Aviso:
Para ser lido alto. Para ser lido
bem alta voz para ser lido para
dentro. Para ser um incêndio
LUZ FOGO CALOR
q se acenda através de todos os órgãos

ALASTRAR

Ou não quer?????
Ou não quer?????
Ou não quer?????

PARA SER LIDO ALTO. AFÁ

Anuncia-se a forma como os poemas devem ser lidos. São poemas que fogem aos métodos convencionais. Em *Teste Sonoro Relevô Zero*, Waly Salomão repete frases e acrescenta a elas palavras novas, depois vai reduzindo essas frases e repetindo palavras e acrescentando outras, utilizando nessa construção um “motivo” e retomando-o de formas variadas:

O “motivo” do RELEVO ZERO aparece na primeira frase: “eu nasci num canto qualquer”, a palavra nasci vai reaparecer junto a frases distintas no decorrer do poema. Waly acresce ao “motivo” outras palavras, forma novas frases, às vezes retoma a frase inicial completa e assim utiliza o “motivo” nasci que recebe suas variações no decorrer do poema.

TESTE SONORO

RELEVO ZERO

ANAMNÉSIA
SALIVA PRIMA

ANAMNÉSIA

eu nasci num canto
eu nasci num canto qualquer numa cidade pequena fui pequeno
qualquer numa cidade pequena fui pequeno depois nasci de novo numa cidade maior
depois nasci de novo numa cidade maior dum modo completamente diverso do
dum modo completamente diverso do nascimento anterior depois de novo nasci
nascimento anterior depois de novo nasci de novo numa cidade ainda maior e fui
de novo numa cidade ainda maior e fui virando uma pessoa que vai variando seu
virando uma pessoa que vai variando seu local de nascimento e vai virando vária e vai
local de nascimento e vai virando vária e vai variando vária e de novo nasci de novo nasci
variando vária e de novo nasci de novo nasci de novo na maior cidade e pra variar
de novo na maior cidade e pra variar não me conheço como tendo nascido só
não me conheço como tendo nascido só num único canto num único só lugar num
num único canto num único só lugar num num numnum eu nasci num canto
num numnum eu nasci num canto qualquer numa cidade pequena fui
qualquer numa cidade pequena fui pequeno depois nasci de novo numa
pequeno depois nasci de novo numa cidade maior dum modo completamente
cidade maior dum modo completamente diverso do nascimento anterior
diverso do nascimento anterior depois de novo nasci de novo numa
depois de novo nasci de novo numa cidade ainda maior e fui virando uma
cidade ainda maior e fui virando uma pessoa que vai variando seu local
pessoa que vai variando seu local de nascimento uma pessoa variando se
de nascimento uma pessoa variando se variando uma variando de vários de
variando uma variada de vários de avião de viagem de avião de
avião de viagem de avião de de de de

131

No TESTE SONORO seguinte: RELEVO 1, o autor, da mesma forma, repete palavras acrescentando palavras novas e sempre utilizando uma

destas ou mais para dar continuidade ao poema e, novamente utiliza um “motivo” com suas variações:

TESTE SONORO

RELEVO 1

pois por isso sou sempre sou sem mestre não há mestre não há nenhum
mestre de dentro de si o mestre um mestre sabe que não há o mestre um
mestre pra de dentro de si sabe uma cabeça tonta que não se apressa em
concluir um mestre de dentro de si sabe uma energia tonta os sentidos
tontos a idéia tonta o juízo tonto a tesão tonta uma cabeça de lanceira
um sangue quente

pois por isso de dentro de si de dentro de si dentro de si de si o mestre
um mestre toma tudo há tudo que mostra a mim que não há nenhum
mestre algum para o quem um para o quem o que não é escolar servo
seguidor adepto partidário escolar discípulo servo seguidor escolar há
tudo que mostra a mim há tudo que há erro confusão MISTURA quase
sempre pois por isso brota um sem padrão nem apadrão PADRÃO
discomum que num repentino de supino

de supetão descamba a brotar

Em RELEVO 1 o “motivo” seria a palavra mestre que também é retomada em diversas “variações” e da mesma forma que no RELEVO

ZERO, o “motivo” vai sendo descrito junto a outras palavras que dão a ele outra sentido.

Pode-se também estabelecer uma relação entre esses dois TESTES SONOROS: em RELEVO ZERO o poeta diz que não é sempre o mesmo, mas que nasce várias vezes, em cidades maiores e variando seu local de nascimento, no TESTE SONORO RELEVO 1, Waly começa com a conjunção “pois” e após esta vem a conjunção “por isso”, ambas conjunções coordenativas e conclusivas e, mais à frente, o poeta diz:

sou sempre sou sem mestre não há mestre não há nenhum mestre
de dentro de si o mestre um mestre sabe que não há o mestre um
mestre pra dentro de si sabe uma cabeça tonta que não se apressa
em concluir um mestre de dentro de si sabe uma energia tonta os
sentidos tontos a idéia tonta o juízo tonto a tesão tonta uma cabeça
de lanceira um sangue quente (SALOMÃO,2008, p.132).

É como se Salomão escrevesse nesse segundo TESTE SONORO, a conclusão do primeiro: o fato de não nascer num lugar só, mas sempre nascer de novo em lugares maiores e ser sem mestre, ser seu próprio mestre, como coloca no trecho citado acima. Pode ser atribuída aos Testes Sonoros uma relação de sentido, mas os dois possuem “motivos” distintos.

Em RELEVO 2, Salomão continua falando sobre “mestre” e agora altera o uso de artigos, ora usa o artigo definido “o”, ora o artigo indefinido “um” :

TESTE SONORO

RELEVO 2

o mestre um mestre
um mestre o mestre
quem tem um tem um
quem tem um tem o um
quem tem um tem um o um
quem tem o tem o
quem tem o tem um o
quem tem o tem o um o

o o o o o UM
um um um um um O

O “motivo” do RELEVO 2 continua sendo a palavra “mestre” que é retomada de maneiras diferentes com seu sentido modificado com o uso dos artigos definidos e indefinidos. O artigo definido “o” deixa a impressão de que é um mestre determinado, um mestre conhecido, já o artigo indefinido “um” mostra que é alguém indeterminado, apenas “um mestre” e é com a alteração no uso desses artigos em RELEVO 2, que Salomão mexe com suas

definições e constrói as variações do “motivo” “mestre”. O Teste Sonoro Relevos 2 possui o mesmo “motivo” do Teste Sonoro anterior, Relevos 1.

Salomão cria uma nova linguagem: ele repete palavras, usa consoantes sem vogais, utiliza palavras que possuam o mesmo sufixo ou prefixo, explorando a sonoridade das palavras e das letras:

TESTE SONORO

RELEVO 5

palh palh palh palh palh palha palha palha palha palha atrapalhar
atrapalhar atrapalhar atrapalhar atrapalhar me atrapalhar me afastar da
palha q atrapalha a alegria de chegar me afastar da palha q atrapalha a
alegria chegar me afastar da palha q atrapalha chegar me afastar da palha
q atrapalha me afastar da palha q empalha palh palha atrapalhar me
atrapalhar não quero q nada me atrapalhe não quero nada q me atrapalhe
não quero me atrapalhar em nada q me atrapalhe me atrapalhar em
nada q me atrapalhe me atrapalhar em nada q atrapalhe em nada palh
palha atrapalhar em palh palh palh palh palh não se palhar não me
palhar não empalhar não se palhar não empalhar não se empalhar não
me palhar não me palhar não me empalhar não se palhar quero chegar a
alegria de chegar e espalhar alegria espalhar não quero me atrapalhar em
nada q atrapalhe a alegria de chegar a alegria e espalhar a alegria de
chegar e espalhar a alegria de espalhar a alegria de chegar espalhar a
alegria de chegar a espalhar a alegria de se encostar no raio da fonte q
espalha espalha espalha espalha espalha alegria me se encostar na alegria
de chegar a espalhar me se espalhar quero chegar a espalhar alegria não
quero q nada me atrapalhe não quero me atrapalhar em nada não quero
nada q me atrapalhe não quero a palha q atrapalha a alegria chegar a
espalhar a alegria de se encostar no raio da fonte q luz alumia sol q se
espelha sol de sol chegar a me afastar da palha q me atrapalha em nada
em toda a palha de por exemplo pensar se o q está saindo rompendo é
publicável se é bem ou mal escrito se o autor é autoindulgente palh palh
palh palh palh palha palha palha palha palha atrapalhar atrapalhar
atrapalhar atrapalhar atrapalhar me atrapalhar me afastar me se afastar
de toda a palha q atrapalha a alegria de chegar e espalhar toda palha q
corta o fluxo de arranjar uma saúde pra dizer as não quero me atrapalhar
em nada q me atrapalhe em nada palh palha atrapalhar a palha q atrapalha
de se chegar à alegria da massa central da rocha do nódulo do núcleo do
nu do nudo núcleo do nu do nu do nu do nu do nu do do do do do

Neste TESTE SONORO RELEVO 5, a palavra “palha” é utilizada de diversas formas na construção de outras palavras onde são anexados a ela prefixos como em atrapalhar, ou vai sendo retomada junto com outras palavras que lhe atribuem sentidos diferentes. Dessa maneira o “motivo” “palha” vai recebendo variações durante o poema.

Os Testes Sonoros podem ser vistos, também, como um processo metalinguístico, já que através deles é possível perceber o processo de construção da poesia. Eles também são carregados de musicalidade no uso e escolha das palavras, dos sons e também com o próprio recurso musical: “motivo” e “variações”.

4.1 Vapor Barato

Como já dito no início deste capítulo, serão analisados aqui poemas do poeta Waly Salomão que receberam melodias de músicos integrantes da tropicália e por Adriana Calcanhoto, que deu continuidade a este trabalho. Como as músicas foram feitas a partir de obras que já existiam, vamos tratá-las também como recriações.

A primeira música a ser analisada será “Vapor Barato”, musicada por Jards Macalé, um dos parceiros de Waly Salomão. Macalé, também não foi um dos integrantes mais conhecidos do tropicalismo, estudou piano, orquestração, violoncelo, violão e análise musical. Ainda na adolescência fez parte do Conjunto Fantasia de Garoto, que tocava jazz, seresta e samba-canção, mas começou sua carreira profissional em 1965, como violonista no Grupo Opinião. Depois se tornou diretor musical, teve composições gravadas por grandes cantores da MPB. Chegou a fazer parceria com Caetano Veloso e Gilberto Gil. E foi um dos colaboradores do movimento tropicalista, já que, assim como Waly Salomão, convivia com Caetano e Gil.

Dentre as formas de análise da melopoética, descritas no segundo capítulo, acerca da obra de Solange Ribeiro de Oliveira, a análise de “Vapor Barato”, devido a sua importância cultural, terá por base o contexto cultural em que foi inserida e a forma como foi e é recepcionada.

A música de Waly Salomão e Jards Macalé foi composta após o AI-5, com os representantes do tropicalismo Caetano Veloso e Gilberto Gil exilados. Em meio a esse contexto de repressão e censura, o poeta Waly Salomão é preso por fumar um cigarro de maconha e, encarcerado no Carandiru, escreve a letra de “Vapor Barato”, que traz um desabafo: “oh sim eu estou tão cansado/ mas não pra dizer que não acredito mais em você”. Esta letra enquadra-se, também, perfeitamente, com a situação vivida por Caetano e Gil, especialmente pela segunda parte da música que diz: “oh sim eu estou tão cansado/ mas não pra dizer que estou indo embora/talvez eu volte/um dia eu volto”.

A letra de “Vapor Barato” recebe melodia de Jards Macalé e é interpretada por Gal Costa no show Gal a todo Vapor, que gera o álbum Fatal, ambos dirigidos por Waly Salomão. A canção torna-se um hino para aqueles que enfrentavam um cenário político de repressão. Seu sucesso acaba deixando surpresos até seus compositores como afirma Jards Macalé em uma entrevista à Revista E, onde o autor fala também do contexto em que a música foi criada:

Todos nós tínhamos cabelos grandes, barbas grandes, e o Waly Salomão estava em São Paulo e foi preso com um cigarro de maconha. A polícia passou e levou. Ele foi preso, foi para o Carandiru. Lá eles torturaram Waly, pau-de-arara etc., humilhação e aquela coisa toda. Quando ele finalmente foi solto – nós procuramos várias pessoas para nos ajudar a libertá-lo –, entre outros poemas, ele escreveu a letra de “Vapor Barato”, que diz: “Ah, eu estou tão cansado/Mas não pra dizer/Que eu não acredito mais em você” etc. Era uma letra de abandono. Num certo sentido, ele dizia que ia embora daqui, ia tomar “aquele velho navio”. E a expressão “vapor barato” também tem vários sentidos. O vapor era o do navio, mas também era como se chamasse o cara que vendia drogas. E o barato era o que não valia muito, mas era também o “barato” que a droga dava, o efeito da maconha. E estávamos todos pobres, sem trabalho. E eu estava à margem do processo também. Tínhamos dificuldade de colocar nossa produção dentro do chamado mercado. Enfim, era esse o contexto de “Vapor Barato”. Agora é engraçado porque, mesmo na época, a música foi um sucesso, quando a Gal Costa a cantou no seu show Fatal, em 1969/1970, “Vapor Barato” virou um hino. O próprio Waly dizia que era um “pobre hino hippie”. Enfim, ela fez um grande sucesso para a época. E fiquei ainda mais surpreso quando ela retornou na trilha do filme Terra Estrangeira, e depois ela ainda é gravada pelo grupo O Rappa, e foi quando, pela terceira vez, ela volta a ser um sucesso (MACALÉ, 2009).

A letra de “Vapor Barato”, que demonstra abandono e pode ser vista como um desabafo ou até mesmo uma fuga: alguém que está tão cansado que vai embora para o mar para esquecer algo é a seguinte:

VAPOR BARATO

musicada por Jards Macalé

Oh, sim
eu estou tão cansado
mas não pra dizer
que não acredito mais em você
com minhas calças vermelhas
meu casaco de general
cheio de anéis
vou
 descendo
 por todas as ruas
e vou tomar aquele velho navio
eu não preciso de muito dinheiro
graças a Deus
e não me importa
Oh minha honey baby
baby honey baby
Oh, sim
eu estou tão cansado
mas não pra dizer
que estou indo embora
talvez eu volte
um dia eu volto
quem sabe?
mas eu quero esquecê-la
eu preciso
Oh minha grande
Oh minha pequena
Oh minha grande obsessão
Oh minha honey baby
honey baby

Com uma melodia lenta, que deixa a letra bem clara, a interpretação emocionada de Gal Costa, aliada ao momento cultural em que está inserida, faz de “Vapor Barato” um hino hippie, como relatado por Jards Macalé na

entrevista a Reviste E. A música, de acordo com a teoria de Tatit, prestigia a orientação melódica, característico da música lenta, romântica, em que “temos a forma expandida em que os motivos melódicos tendem a se diluir em favor das trajetórias realçadas pela evolução mais lenta das notas musicais” (TATIT, 2004, p.74).

Gal costa inicia a apresentação de “Vapor Barato” cantando de forma que remete ao jazz. A primeira parte da música é uma balada acompanhada somente de violão depois ela é repetida com o acompanhamento de guitarra, bateria, instrumentos elétricos e é possível identificar novamente o jazz e o som de um teclado inspirado no rock progressivo do início dos anos 70. A canção é composta e apresentada bem à forma tropicalista, com instrumentos elétricos, a letra denunciando o cansaço, que pode ser lido também como cansaço pela luta contra a ditadura. A melodia que traz ritmos de fora do Brasil e a interpretação forte da cantora, que canta como alguém realmente cansado, abandonado, transforma a música em um grande desabafo da situação vivida.

Escrita em versos livres, a música enquadra-se na última classificação dos tipos de relação entre letra e melodia, descrita por Tatit, a canção cuja letra traz um enunciador que se dirige a alguém como se estivesse dizendo algo:

Outras melodias ainda mantinham relativamente desativados seus recursos de concentração temática ou de expansão passional dos contornos para apresentar, *hic et nunc*, a voz do enunciador dizendo algo considerado oportuno. Com inflexões similares às da linguagem oral cotidiana essas melodias geralmente conduziam ‘letras de situação’, aquelas que simulam que alguém está falando diretamente com alguém em tom de recado, desafio, saudação, ironia, lamentação, revelação etc. (TATIT, 2004, p.77).

Escrita em primeira pessoa, a letra de “Vapor Barato” simula a fala de um enunciador que se dirige a alguém para deixar um recado: “Oh sim/ eu estou tão cansado/ mas não pra dizer/que estou indo embora”. Waly Salomão chegou a considerar a letra de “Vapor Barato” subliterata, como relata em uma entrevista ao “jornal de poesia viva” e onde declara, ainda, não acreditar no sucesso atingido pela música. O poeta confessa que não deixaria Gal Costa gravá-la, caso não precisasse de dinheiro na época:

Até hoje não entendo como **Vapor Barato** virou um grande sucesso e teve uma espécie de perenidade. Foi gravada por Gal Costa em 1971, regravada pelo Rappa para a juventude no final da década de 90, e no ano passado saíram novas regravações de Zeca Baleiro e de um bocado de gente. Entrou no filme **Terra Estrangeira**. Ninguém vai acreditar se eu disser que foi por falta de dinheiro que não impedi Gal Costa de gravar a música pela primeira vez, em um compacto duplo juntamente com **Sua Estupidez** de Roberto Carlos. Não podia me dar ao luxo de recusar, mas achava a letra sublimerata. (SALOMÃO, 2003).

Em outro contexto, a música é retomada no filme *Terra Estrangeira* de Walter Salles, em 1995. O filme mostra momentos do governo Collor, que alegando ser uma medida para resolver os problemas financeiros do país confiscou o dinheiro da população que estava em cadernetas de poupança. Nessa época muitos jovens partiram para o exterior em busca de uma vida melhor, fugindo da situação econômica nacional. “Vapor Barato” reaparece no filme, mas devido ao contexto cultural que agora está inserida pode ser lida de outra maneira. Seus versos que falam de fuga: “vou descendo por todas as ruas/ e vou tomar aquele velho navio/ eu não preciso de muito dinheiro/ graças a Deus/ e não me importa” enquadram-se neste novo contexto da cultura nacional.

Em 1996 uma nova versão da música foi elaborada pelo grupo carioca O Rappa, que costuma misturar ritmos como rock, rap, reggae em suas músicas. “Vapor Barato” foi regravada no disco “Rappa Mundi”. A música de Waly Salomão e Jards Macalé ganhou com o grupo carioca uma versão com mistura de ritmos, bem característicos do grupo. O Rappa recriou “Vapor Barato” fazendo dela um samba-reggae com pitadas de hip hop. O grupo carioca utilizou instrumentos elétricos: guitarra, bateria, baixo, teclado e a repetição característica do hip hop como no trecho: “e vou tomar aquele velho navio”, que é repetido uma vez, e depois a última parte do verso: “aquele velho navio” volta a ser cantado antes da continuidade da música.

Com ritmos que atraem mais aos jovens, O Rappa leva “Vapor Barato” ao conhecimento de um público, cuja maioria desconhece Jards Macalé, Waly Salomão e sua obra. A gravação de Gal Costa de 1971 também teve como público os jovens da década de 1960/70. No entanto, a versão do Rappa tem como receptores também jovens, só que de outra década, e que

interpretam a música de forma distinta devido ao contexto cultural em que se encontram.

Em 1997 “Vapor Barato” é novamente gravada por Gal Costa no CD *Acústico MTV*, tendo como convidado o cantor Zeca Baleiro que tinha acabado de gravar seu primeiro álbum, onde havia a música *Flor da Pele* em homenagem a “Vapor Barato”. Gal Costa juntou as duas canções e *Flor da Pele* foi colocada ao fim da letra que Waly Salomão escreveu. A música gravada recebeu o nome: “*Vapor Barato*” / *Flor da Pele*. A letra da música de Zeca Baleiro acrescida à letra de Waly Salomão é a seguinte:

Flor da Pele

Ando tão à flor da pele
Que qualquer beijo de novela
Me faz chorar
Ando tão à flor da pele
Que teu olhar "flor na janela"
Me faz morrer
Ando tão à flor da pele
Que meu desejo se confunde
Com a vontade de não ser
Ando tão à flor da pele
Que a minha pele
Tem o fogo
Do juízo final

Barco sem porto
Sem rumo, sem vela
Cavalo sem sela
Bicho solto
Um cão sem dono
Um menino, um bandido
Às vezes me preservo
Noutras, suicido!

(BALEIRO apud COSTA, 1997, faixa 13)

A exemplo das gravações de CDs acústicos da MTV, o CD de Gal Costa foi gravado com acompanhamento de instrumentos de orquestra como o contrabaixo. Como na gravação de 1971, a música inicia-se com o toque de instrumentos acústicos de corda, mas, agora, além do violão, um contrabaixo acompanha a cantora no início da canção. Porém, na segunda parte da música, logo após o refrão, inicia-se o acompanhamento de percussão, bateria e piano. A recriação de “Vapor Barato” de Gal Costa e Zeca Baleiro é tocada como *blues*, abasileirado ao estilo Zeca Baleiro.

“Vapor Barato/ Flor da Pele” aproxima-se mais das canções românticas. Em 1997, a canção não está mais inserida no mesmo contexto cultural da primeira gravação. A interpretação de Gal Costa é bem mais suave do que a primeira, chegando a lembrar as interpretações dos cantores de bossa nova. Zeca Baleiro canta junto com Gal a letra de sua música e sua interpretação, assim como a de Gal, é bem suave, com a voz “calibrada no volume da fala cotidiana” (TATIT, 2004, p.80) e em harmonia com os instrumentos musicais.

Outros ouvintes/intérpretes de “Vapor Barato” que deram à música uma versão mais romântica foram os cantores Cídia e Dan. Revelados no programa de música FAMA da rede Globo, os dois formaram uma dupla e passaram a interpretar canções românticas nacionais e internacionais. Em seus shows “Vapor Barato” foi uma das interpretadas. Cídia e Dan passaram a cantar a primeira parte da letra de Salomão até o refrão e depois já entravam na música de Zeca Baleiro e fizeram uma versão romântica da canção.

Essa interpretação romântica é possível, pois além da melodia lenta a letra de Waly Salomão pode ser lida como o enredo em que um homem fala a uma mulher amada. A letra escrita em primeira pessoa permite ao enunciador dizer: “eu estou tão cansado” à sua possível amada; “Oh minha pequena”; para dizer-lhe que vai embora: “mas não pra dizer/que estou indo embora”; para poder esquecê-la: “Mas eu quero esquecê-la/ eu preciso”.

Após a análise de todas essas versões de Vapor Barato é possível perceber que a canção adquiriu um sentido diferente em cada uma delas, devido à interpretação de cada cantor e ao contexto cultural em que a versão está inserida. No caso da versão de 1971 é a interpretação de Gal Costa que se enquadra muito bem ao contexto cultural e a melodia de Vapor Barato juntamente com a letra que a torna um hino. Já O Rappa mistura ritmos e traz a canção para outro contexto e a um outro público. Interpretando a canção de forma mais romântica, Cídia e Dan fazem com que a letra também pareça mais romântica e modificam o sentido da primeira versão de 1971.

4.2 Mel

A música “Mel” de Waly Salomão e Caetano Veloso, que será analisada foi gravada no álbum *Prenda Minha* de 1999. Neste álbum a canção foi interpretada por Caetano Veloso.

A letra escrita por Waly Salomão fala de abelhas e traz o nome de algumas delas. A canção foi escrita a pedido de Caetano para que se tornasse uma música do álbum que Maria Bethânia gravaria. Este álbum, gravado por Bethânia, recebeu o mesmo nome da canção: “Mel”, e foi gravado em 1979.

Em vídeo postado no youtube Waly Salomão fala sobre o processo de criação da letra de “Mel”. O vídeo é retirado do programa *Contraponto*, onde Maria Bethânia é entrevistada por Leda Nagle, Renata Sorrat e Waly Salomão. O poeta conta que estava muito tenso quando Caetano Veloso o pediu para escrever a letra da canção. Salomão então ligou para Caetano e falou sobre seu estado de tensão e que não sabia o que Bethânia queria o poeta não escreveria mais a letra. Após relatar seu estado a Caetano, este disse que havia encontrado Maria Bethânia no estúdio da Poligran e ao falar a ela que Waly estava tenso demais para escrever a letra a cantora disse: “Eu quero que ele fique mil vezes mais tenso”. Salomão então relata que após ouvir o que Bethânia falou, por intermédio de Caetano, bateu o telefone e horas depois estava com a letra pronta. O poeta ainda conta que o trabalho de perseguição de captura da letra estava pronto. Ele vinha estudando um livro de antropologia de Lévi Strauss em inglês e lá descobrira vários nomes de abelhas como: feiticeira, vamos-nos embora, lambe olhos, torce cabelos. No entanto, como Salomão relata faltava algo e para ele foi esse telefonema que desencadeou o processo de escrita. Após este relato sobre a criação da letra de “Mel”, Renata Sorrah pergunta a Salomão se ele necessita sempre desse estado de tensão para criar e ele responde que não. O poeta relata a atriz que em outras ocasiões escreveu muito mais calmo.

A melodia de “Mel”, de acordo com os encaminhamentos melódicos das canções, observados por Luiz Tatit, possui andamento rápido,

privilegiando o ritmo, o que faz com que se torne uma canção dançante. A melodia de “Mel”, feita por Caetano Veloso, é na essência um samba rock tendo depois evoluído para uma salsa, ritmo que se encaixa perfeitamente com a letra erótica de Waly Salomão:

MEL

musicada por Caetano Veloso

Ó abelha rainha
Faz de mim um instrumento
De teu prazer, sim, e de tua glória
Pois se é noite de completa escuridão
Provo do favo de teu mel
Cavo a direta claridade do céu
É agarro o sol com a mão
É meio-dia, é meia-noite, é toda hora
Lambe olhos, torce cabelos
Feiticeira, vamo-nos embora

É meio-dia, é meia-noite
Faz zunzum na testa
Na janela, na fresta da telha
Pela escada, pela porta
Pela estrada toda afora
Anima de vida o seio da floresta
Amor empresta a praia deserta
Zumbe na orelha, concha do mar
Ó abelha boca de mel
Carmim, carnuda, vermelha
Ó abelha rainha
Faz de mim um instrumento
De teu prazer, sim, e de tua glória
E de tua glória
SIM
E de tua glória
E de tua glória
SIM!!!

“Mel” enquadra-se na terceira classificação dos tipos de relação entre letra e melodia que Luiz Tatit descreve: a via enunciativa, em que a voz do enunciador aparece. Na canção um enunciador dirige-se a abelha rainha: “Ó

abelha rainha/Faz de mim um instrumento/ De teu prazer[...]”. Já neste trecho fica perceptível o uso do erotismo, um enunciador que pede para ser feito de instrumento de prazer. Durante todo o poema o erotismo fica evidente.

No primeiro capítulo falamos sobre o pós-tropicalismo, termo utilizado por Heloísa Buarque de Hollanda. A crítica cita algumas características do pós tropicalismo, dentre eles o uso de erotismo, que está presente já no poema escrito por Waly Salomão..Esse erotismo presente na letra é completado pela melodia colocada por Caetano Veloso, a salsa é um ritmo dançante e a dança é sensual. Além disso, a salsa é um ritmo latino, assim um dos ideais tropicalistas demonstrados já no primeiro capítulo de trazer para a música nacional ritmos de outros países é atingido na recriação de “Mel”. O que mostra, também, que todos os ritmos, independentes da origem, são importantes para a canção do Brasil.

Dessa maneira é possível perceber na canção “Mel” a presença de características tropicalistas e pós tropicalistas, devido à presença do erotismo tanto na letra de Waly Salomão, quanto na melodia que privilegia o ritmo, e tendo este evoluído para uma salsa, completa perfeitamente o erotismo presente no poema.

4.3 Musa Cabocla

O poema Musa Cabocla de Waly Salomão, assim como “Vapor Barato” e “Mel”, está presente no livro *Gigolô de Bibelôs* (1983). A canção “Musa Cabocla” foi musicada por Gilberto Gil e encontra-se no álbum *Minha Voz*, gravado por Gal Costa em 1982.

Na letra de “Musa Cabocla” é perceptível a presença de duas lendas: a da Sereia e a do Uirapuru. A palavra Musa pode remeter à lenda da Sereia. Uma lenda de origem grega, em que uma criatura linda, mulher da cintura para cima e peixe da cintura para baixo, canta sentada em uma pedra para encantar os pescadores e atraí-los para o mar, de onde não conseguem sair com suas embarcações. Já a palavra: Cabocla pode remeter ao conto do

Uirapuru, tendo em vista que os índios e os caboclos acreditam na magia desse pássaro. No decorrer do poema essas duas lendas são evidenciadas.

A lenda da Sereia ganhou várias versões em muitos lugares do mundo, no Brasil, por exemplo, existe a lenda da lara, uma sereia que também cantava para encantar e atrair pescadores, em algumas dessas variações o final é diferente e as sereias acabam casando com os homens que elas atraem. Uma coisa em comum entre as lendas é o canto e a forma como essas criaturas – metade mulher, metade peixe – encantam os pescadores com seu canto.

Essa lenda serviu de inspiração para vários artistas, entre eles, o português Almeida Garret que escreveu o poema: *Pescador da Barca Bela*. Sabendo das lendas e do fascínio que as sereias causam aos pescadores é possível chegar à interpretação de que a palavra: Musa, presente no título da poesia de Waly, faz referência às sereias.

No que se refere ao Uirapuru, há várias lendas que falam sobre esse pássaro, uma delas, talvez a mais conhecida, conta que duas índias se apaixonaram por um jovem cacique de uma tribo. O cacique sem saber como escolher sua amada, resolve casar com a que tivesse melhor pontaria. E assim, lançou um desafio: a índia que acertasse o alvo com o disparo de uma flecha seria sua esposa. Após o desafio, o cacique se casou com a vencedora. Já a perdedora, a índia Iribici, ficou desconsolada e pediu ao Deus Tupã que a transformasse em um pássaro. Tupã realizou seu desejo e por compaixão lhe deu um encantador e triste canto. Iribici voltou à tribo e sempre cantava em volta da oca de seu amado, que quando ouvia o belo canto triste do uirapuru, ficava desconcertado e saía para ver o pássaro.

Uirapuru significa pássaro que não é pássaro. Não é um pássaro muito belo, porém seu canto possui uma melodia tão bonita, que os caboclos mateiros dizem que, quando canta, ele silencia a floresta, esse fato ocorre apenas quinze dias por ano, enquanto faz seu ninho.

Há a superstição de que o pássaro traz felicidade, portanto, quando morre seu corpo vira um talismã. Para os tupis, a ave é um Deus que tomou forma de pássaro, e acreditam que tenha o poder de conduzir um refluir de pessoas a casa de quem possui um deles.

Atualmente, o uirapuru é vendido a um preço alto. Além de seu belo canto e das suas lendas, ele também inspirou artistas como: Heitor Villa Lobos, que chegou a compor, em 1917, o poema sinfônico “Uirapuru”, e Waldemar Henrique, que compôs a música “Uirapuru”. Nela, um caboclo conta ao seu passageiro que pegou um uirapuru; o caboclo manipula-o a ponto de querer uma ave para si.

Em “Musa Cabocla” é possível identificar a presença desse exemplar do folclore brasileiro, já desde o título, como dito anteriormente, pois a palavra: Cabocla, remete à história do Uirapuru.

A poesia de Waly começa com os seguintes versos: “Uirapuru canta no seio da mata / Papagaio nenhum solta um pio” (Salomão, 2003), deixando clara a presença da lenda do Uirapuru, na qual o cacique pára, a fim de ouvir seu canto e sai a procura do pássaro. Remete, também, a afirmação dos caboclos de que o uirapuru silencia a mata quando canta. Logo em seguida fala do canto das sereias: “Sereia canta sentada na pedra/ Marinheiro tonto medra pelo mar” (Salomão, 2003). Agora é possível perceber a presença da lenda das sereias que atraem os pescadores para a morte.

Nos dois versos seguintes o uso de aliteração “Sou pau de resposta, jibóia, **sou eu, canela/ Sereia eu sou uma tela, sou eu sou ela**”, traz musicalidade aos versos. A poesia fala da melodia, da musicalidade, do canto belo de dois seres: sereia e uirapuru. No verso que afirma: “Sereia sou eu uma tela, sou eu sou ela” pode-se fazer a leitura da tela, a rede (elemento que prende que leva à morte no mar) como o canto da sereia que atrai o pescador. Portanto nos versos à frente, a poesia diz “sou eu, sou ela”, pois a tela é ele, que prende que enreda o leitor em sua poesia em sua linguagem e é, também, a sereia, que atrai o pescador com seu canto. O poema “Musa Cabocla”, portanto, já traz musicalidade em seus versos e em seu contexto.

Essa musicalidade é perceptível, também, no final do poema, nos versos “Mãe matriz da ferosa palavra cantada/ Geratriz da canção popular desvairada/ Nota mágica no tom mais alto afinada”. Estes versos falam da canção, palavra cantada, nota mágica e vem seguidos pelos versos: “ Sou pau de resposta, jibóia, sou eu, canela /Sereia eu sou uma tela, sou eu, sou ela”. A “palavra cantada” pode ser interpretada como sendo a poesia, a “nota

mágica no tom mais alto afinada”, como os belos cantos dos personagens das lendas descritas.

A melodia, elaborada por Gilberto Gil, é um samba de salão. Um ritmo popular brasileiro que trouxe mais musicalidade para a letra de Waly Salomão, completando seu sentido. Essa melodia, de acordo com os encaminhamentos das canções descritos por Luiz Tatit, possui um andamento rápido e privilegia o ritmo, fazendo desta uma canção dançante.

A letra, escrita por Waly Salomão, enquadra-se na primeira classificação dos tipos compatíveis entre letra e melodia descritos por Luiz Tatit, a via temática. As letras da via temática tratam de temas que celebram estados de plenitude como: união, aquisição de algo. Para Tatit as canções que se enquadram na via temática, são concentradas no refrão “cujas entoações cíclicas indicam identidade entre elementos melódicos, no mesmo modo que na letra os sujeitos aparecem em perfeita conjunção com os respectivos objetos de desejo” (TATIT, 2004, p. 76). Dessa forma Musa Cabocla possui como refrão os versos: “Sou pau de resposta, jibóia, sou eu, canela/ Sereia eu sou uma tela, sou eu, sou ela”, que aparecem no meio e ao fim da canção. Nos três últimos versos do poema, a melodia recebe notas mais altas, o que dá destaque aos versos que falam de canção: “Mãe matriz da fogosa palavra cantada/ Geratriz da canção popular desvairada”.

No início do primeiro capítulo falamos do processo antropofágico de Oswald de Andrade, como forma de ver a literatura nacional em relação a universal, através da obra de Haroldo de Campos. Em “Musa Cabocla” é possível perceber a mistura da cultura nacional com a cultura estrangeira. A letra da canção mostra o folclore nacional (lenda do uirapuru) aliado ao internacional (lenda da sereia). A recriação de Gilberto Gil traz mais sentido à letra que fala de canção com uma melodia que possui andamento rápido e privilegia o ritmo bem brasileiro: o samba. Musa Cabocla mostra que nossa cultura utiliza a cultura de fora, em um processo antropofágico através da letra escrita por Salomão. A melodia gera maior sentido à letra dando a ela toda a musicalidade de que trata o poema e formando uma canção dançante e bem brasileira.

MUSA CABOCLA

musicada por Gilberto Gil

Uirapuru canta no seio da mata
Papagaio nenhum solta um pio
Sereia canta sentada na pedra
Marinheiro tonto medra pelo mar
Sou pau de resposta, jibóia, sou eu, canela
Sereia eu sou uma tela, sou eu, sou ela
Coração pipoca na chapa do braseiro
Sou baunilha, sou lenha que queima
Que queima na porta do formigueiro
E ouriça o pêlo do tamanduá
Mãe matriz da fogosa palavra cantada
Geratriz da canção popular desvairada
Nota mágica no tom mais alto afinada
Sou pau de resposta, jibóia, sou eu, canela
Sereia eu sou uma tela, sou eu, sou ela

4.4 A Fábrica do Poema

“Fábrica do poema” é um poema escrito por Waly Salomão que está presente no livro *Algaravias*. Este poema foi musicado por Adriana Calcanhoto, que deu o mesmo nome a seu álbum (acrescentado o artigo “a”

a ele): A Fábrica do poema, lançado em 1994, antes mesmo do livro de Waly Salomão, publicado em 1996, ganhador dos Prêmios Jabuti e Alphonsus de Guimarães.

A revista literária aproveitando um encontro de Adriana Calcanhoto e Caetano Veloso no palco de um show reuniu os dois e Waly Salomão. Foi postado um vídeo no *youtube* com a gravação deste encontro. Na conversa entre os três artistas, onde se falou sobre poesia e música, Waly Salomão contou sobre a composição de “A Fábrica do Poema”. O poeta disse que quando Adriana Calcanhoto pediu o poema para musicá-lo, ele o encheu de palavras difíceis de musicar como: metonímias, metáforas, oximoros e o entregou a Calcanhoto. Salomão pensou que quinze dias após a entrega do poema, Calcanhoto pediria um mais fácil. No entanto quinze dias depois *Fábrica do Poema* havia recebido melodia. Salomão então relata que aumentou o poema para “pirraçar” Adriana Calcanhoto, e quando alguém perguntava por que a canção era menor do que o seu poema, ele dizia que Calcanhoto havia musicado apenas 75 por cento de seu poema.

O poema de Waly Salomão, presente no livro *Algaravias* é o seguinte:

FÁBRICA DO POEMA

in memoriam Donna Lina Bo Bardi

sonho o poema de arquitetura ideal
cuja própria nata de cimento encaixa palavra por
palavra,
tornei-me perito em extrair faíscas das britas
e leite das pedras.

acordo.

e o poema todo se esfarrapa, fiapo por fiapo.
acordo.

o prédio, pedra e cal, esvoaça
como um leve papel solto à mercê do vento
e evola-se, cinza de um corpo esvaído
de qualquer sentido.

acordo,

e o poema-miragem se desfaz
desconstruído como se nunca houvera sido.

acordo!

os olhos chumbados
pelo mingau das almas e os ouvidos moucos,
assim é que saio dos sucessivos sons:
vão-se os anéis de fumo de ópio
e ficam-se os dedos estarecidos.

sinédoques, catacrezes,
metonímias, aliteraões, metáforas, oxímoros
sumidos no sorvedouro.
não deve adiantar grande coisa

permanecer à espreita no topo fantasma
da torre de vigia.
nem a simulação de se afundar no sono.
nem dormir deveras.
pois a questão-chave é:
sob que máscara retornará o recalcado?

(mas eu figuro meu vulto
caminhando até a escrivania
e abrindo o caderno de rascunho
onde já se encontra escrito
que a palavra “recalcado” é uma expressão
por demais definida, de sintomatologia cerrada:
assim numa operação de supressão mágica
vou rasurá-la daqui do poema.)

pois a questão-chave é:
sob que máscara retornará?

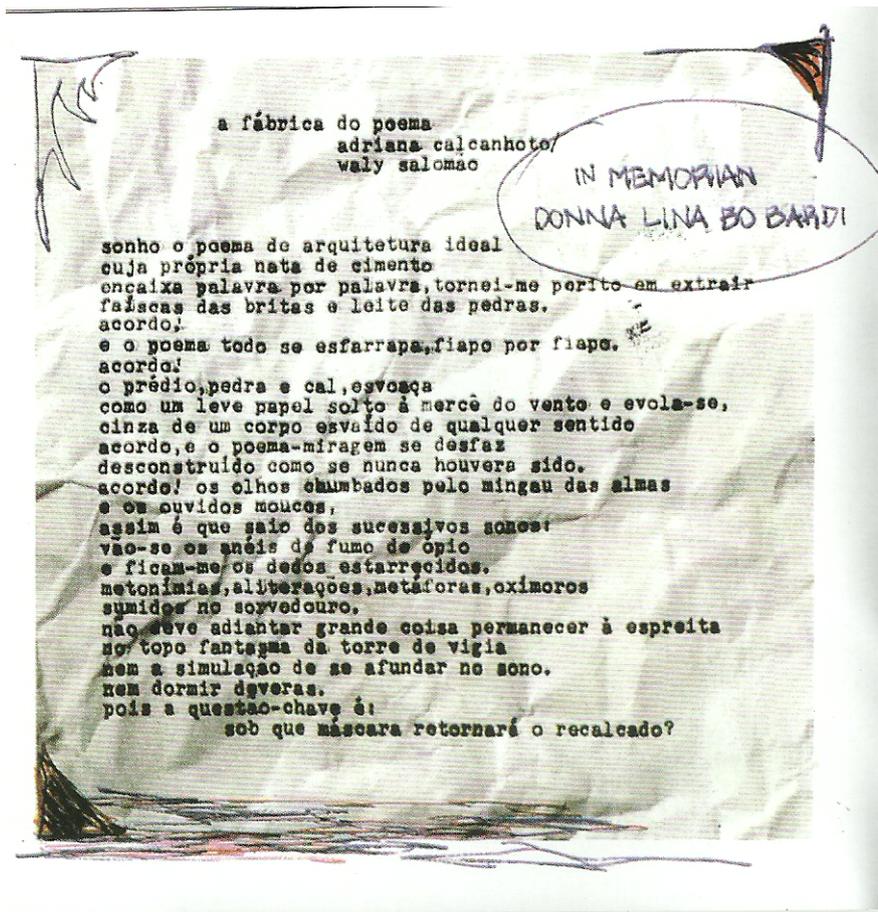
1994

*“A fábrica do poema” foi musicado
e cantado por Adriana Calcanhoto*

Ao ler: *Fábrica do poema*, já se espera um texto metalingüístico, que fale da fabricação do poema. E como é esperado, o poema de Salomão trata do próprio poema. No entanto, em contradição ao título, em *Fábrica do Poema* nenhuma obra é construída. O poema mostra o sonho do poeta:

“sonho um poema de arquitetura ideal”, mas quando ele acorda este poema desmorona, é “desconstruído como se nunca houvera sido”. Salomão estabelece uma relação entre uma construção de um prédio e a escrita de um poema através de frases como: “cuja própria nata de cimento encaixa palavra por palavra”. Mas antes de ser construído o poema se desfaz de diversas formas. O emprego de quatro versos compostos da palavra “acordo” demonstra como o poema é desconstruído: primeiro se esfarrapa, depois esvoaça, mais à frente se desfaz, e por fim o poeta acorda dos sucessivos sonhos, sem o poema sonhado, com seus dedos estarecidos e as figuras de linguagem - que são muito utilizadas na construção de poemas - somem “e ficam-se os dedos estarecidos/ sinédoques, catacreses/ metonímias, aliterações, metáforas, oximoros/ sumidos no sorvedouro”.

Mais à frente o eu lírico fala que não adiantaria muito esperar por um novo sonho, um novo sono: “não deve adiantar grande coisa/ permanecer à espreita no topo do fantasma/ da torre de vigia/ nem a simulação de se afundar no sono/ nem dormir deveras”. Depois o poeta explica o porquê de não esperar o sono, por causa de uma “questão chave”, que é: “sob que máscara retornará o recalcado?”. É aqui que a canção de Adriana Calcanhoto termina. A letra colocada no encarte do CD é a seguinte:



Outra diferença na canção e no poema de Salomão é a ausência das figuras de linguagem: “sinédoques, catacreses”, na obra de Calcanhoto.

No primeiro capítulo mostramos que a metalinguagem é uma característica do concretismo e que a linguagem de Waly Salomão mantém essa característica que foi utilizada no tropicalismo e continuou sendo usada no pós tropicalismo. A presença da metalinguagem é evidente em *Fábrica do poema*, o que comprova que Salomão carrega heranças concretistas em sua obra.

Em uma entrevista ao *Jornal de Poesia* (2003) Waly Salomão fala sobre o poema e a canção *A Fábrica do Poema*. O poeta explica porque continuou escrevendo o poema depois de Adriana tê-lo musicado. E fala, também, sobre a resposta que dá quando lhe falam que Calcanhoto deixou a última parte de *A Fábrica do Poema* sem musicar:

Somos amigos, mas se estou fazendo um poema e Adriana me pede e lhe mando por fax, depois eu prossigo o poema. Em relação à *Fábrica do poema*, que está em *Algaravias*, as pessoas me dizem: “Adriana não musicou esse trecho”. E eu: “Ela musicou o que eu mandei”. Por afirmação como autor, eu aumentei o poema. O poema é meu, então prossigo. (SALOMÃO, 2003)

Antes desta afirmação Salomão havia dito que não compara letra de música a poesia:

Eu não equiparo letra de música e poesia. Aliás, eu sempre tentava um artil: a letra anteceder à música, numa espécie de altivez do poeta. A afirmação do escrito, para que alguém – João Bosco, Caetano Veloso, Lulu Santos, Gilberto Gil, Jards Macalé, Moraes Moreira, Adriana Calcanhoto - rebolesse para transformar em música o que eu havia escrito. (SALOMÃO, 2003).

Na mesma entrevista Salomão fala o que pensa sobre a canção popular brasileira: “Acho a hegemonia da música popular muito grande na cultura brasileira. O espaço exagerado ofusca outras áreas.” (SALOMÃO 2003). Em outro trecho desta entrevista é possível perceber que Salomão, apesar de achar que a hegemonia da canção popular brasileira ofusca outras áreas, gosta de ter seus poemas musicados para que dessa forma eles ganhem uma maior popularidade:

Quando lancei **Tarifa de embarque**, Caetano Veloso estava fora do Brasil e ao chegar deixou um recado na secretária eletrônica: Adorei seu livro, achei que você atingiu a maturidade. Gosto bastante de **Janela de Marinetti, Estética da recepção, Cobra coral**, pretendo musicar um desses poemas. Para minha sorte, ele pegou um poema já publicado em livro, musicou e colocou em disco. É bom porque falta ao poeta a figura do mecenas, faltam programas de compras de livros do Ministério da Cultura ou das Secretarias Estaduais e Municipais. A maioria das pessoas sente quase como ofensa comprar livro de poesia. As pessoas têm esse vício, querem tudo de graça. (SALOMAO, 2003).

Como as pessoas não costumam comprar livros de poesia, uma forma de esta chegar ao público é através da canção. Foi o que aconteceu com *A Fábrica do Poema*, assim como com outros poemas de Waly Salomão.

A música colocada por Adriana Calcanhoto, segundo a teoria de Luiz Tatit, prestigia a melodia, com uma evolução mais lenta. A melodia lenta faz com que a letra da canção fique mais clara para os ouvintes. A melodia é um Pop/ MPB estilo Adriana Calcanhoto. Com o acompanhamento de instrumentos acústicos Calcanhoto interpreta a canção de forma bem suave, lembrando as interpretações de João Gilberto das canções da Bossa Nova, com o volume da voz de acordo com o da fala cotidiana e adequado ao volume dos instrumentos. A cantora dá ênfase, em sua interpretação, à questão chave colocada por Salomão: “sob que máscara retornará o recalcado”? Este verso é repetido três vezes, no entanto, na segunda vez Calcanhoto retira a palavra recalcado e na terceira repete somente: “Sob que

máscara”. Retirando nas duas repetições finais a palavra que Salomão, depois de enviar o poema a Calcanhoto, exclui de sua obra: “recalcado”.

A melodia que Calcanhoto coloca em *Fábrica do Poema* além de deixar a letra bem clara dá ênfase às vezes em que o poeta acorda, deixando o verso “acordo”, que introduz cada desconstrução do poema sonhado, em evidência. Calcanhoto consegue aliar ao poema uma melodia fiel aos versos que Salomão escreveu. A canção é apresentada com o acompanhamento de um violão, e alguns arranjos de violino aparecem em alguns momentos aumentando a tensão que vem através da letra, de um poeta que tem seu poema desconstruído.

4.5 Pista de Dança

O poema *Pista de Dança* foi publicado no livro *Lábia* em 1998. A canção musicada e interpretada por Adriana Calcanhoto foi lançada no CD *Marítimo*, em 1996. A exemplo de *A Fábrica do Poema*, a canção *Pista de Dança* não possui alguns trechos presentes no poema:

PISTA DE DANÇA

Quando criança
me assoprou no ouvido um motorista
que os bons não se curvam
e

eu
 confuso
aqui nesta pista de dança
perco o tino
espio a vertigem
 do chão que gira
 tal qual
 parafuso
 e o tapete tira
 debaixo dos meus pés

giro
piro
nesta pista de dança
curva que rodopia
sinto que perco um pino

não sei localizar se na cabeça

esqueço a meta da reta
e fico firme no leme
que a reta é torta
rei

 rainha
 bispo
 cavalo
 torre
 peão

sarro de vez o alvo
tiro um fino com o destino
e me movimento

ao acaso do azar ou da sorte
no tabuleiro de xadrez
extasiado
extasiado

 piso
 hipnotizo
 mimetizo

 a dança das estrelas
debuxo sobre o celeste caderno de caligrafia das constelações
 e plagio a coreografia dos pássaros e dos robôs

aqui neste *point*
a espiral de fumaça me deixa louco
e a toalha felpuda suja me enxuga o suor do rosto
aqui nesta *rave*
narro a rapsódia de uma tribo misteriosa
imito o rodopio de pião bambo

Ê Ê Ê tumbalelê
 é o jongo do cateretê
 é o samba
 é o mambo
 é o tangolomango
 é o bate-estaca
 é o jungle
 é o tecno
 é o etno

é o etno
 é o tecno
 é o jungle
 é o bate-estaca
 é o tangolomango
 é o mambo
 é o samba
 é o jongo do cateretê
 Ê Ê Ê tumbalelê

redemoinho de ilusão em ilusão
como a lua tonta, suada, e, fria
que do crescente ao minguante varia
 e inicia e finda
 e finda e inicia
 e vice-versa a pista de dança

pista de dança
que quer dizer
pista de mímeseis
pista de símiles
pista de faxes
pista de substância físsil
pista de fogos de artifícios
pista do pleonasma da cera dúctil
 e da madeira entesada dura
pista de míssil
pista de símios
pista de *clowns*
pista de *covers*
pista de *samplers*
pista de epígonos
pista de clones
pista de sirenes

pista de sereias
pista de insones

pista do possesso febril
pista de *scratches*
pista de arranhões
pista de aviões
pista de encontrões
pista de colisões
pista de teco, de teco-teco, de telecoteco
pista de queima de óleo fóssil
pista de sinais pisca-pisca
pista do bate-biela
pista do pifa-motor
pista do pirata do olho de gude
e perna de pau
pista da mulher que engoliu uma agulha de vitrola
e fala pelos cotovelos
pista do menino que come vidro
e chupa pedra d'água
pista ouriçada

irada e sinistra!

Pois
pista de dança
quer dizer
Farmácia de Manipulação de Tropos Poéticos Sociedade Anônima
que existe e funciona,
como tudo na vida, inclusive o poeta,
seja dito de passagem,
para servir à poesia.
E a trilha vai por aí afora,
aliás...

Adriana Calcanhoto interpreta *Pista de Dança* utilizando música eletrônica e praticamente lendo a letra de Salomão. Dessa forma, ressalta o poema. Além disso, a música eletrônica é muito tocada em pistas de danças, o que realça também o título da obra. O trecho do poema interpretado por Calcanhoto em Maré é o seguinte:

Pista de Dança

Adriana Calcanhoto/Waly Salomão

Quando criança / me assoprou no ouvido um motorista
que os bons não se curvam
e, eu, / confuso / aqui nesta pista de dança
perco o tino / espio a vertigem
do chão que gira / tal qual/ parafuso
e o tapete tira debaixo dos meus pés
piro / nesta pista de dança / curva que rodopia
sinto que perco um pino / não sei localizar se na cabeça
esqueço a meta da reta / e fico firme no leme / que a reta é torta
rei / rainha / bispo / cavalo / torre / peão
sarro de vez o alvo / tiro um fino com o destino
e me movimento / ao acaso do azar ou da sorte
no tabuleiro de xadrez / extasiado / extasiado
piso / hipnotizo / mimetizo a dança das estrelas
aqui neste point / a espiral de fumaça me deixa louco
e a toalha felpuda suja me enxuga o suor do rosto
aqui nesta rave / narro a rapsódia de uma tribo misteriosa
imito o rodopio de pião bambo
Ê, Ê, Ê tumbalelê / é o jongo do cateretê / é o samba / é o mambo
é o tangolomango / é o bate estaca / é o jungle / é o tecno / é o etno
redemoinho de ilusão em ilusão / como a lua tonta, suada e fria
que do crescente ao minguate varia / e inicia e finda / e finda e inicia e vice-versa.
Ê, Ê, Ê tumbalelê
Nesta pista de dança
Pista de símios / Pista de clowns / Pista de covers / Pista de clones
Pista de sirenes / Pista de sereias / Pista de insones
Ê, Ê, Ê tumbalelê / é o jongo do cateretê / é o samba / é o mambo
é o tangolomango / é o bate estaca / é o jungle / é o tecno / é o etno
Ah, ah, ah, ah
Eu piro / Nesta pista de dança / Eu piso / Nesta pista de dança / Eu giro
Nesta pista de dança/ Nesta pista de dança
Ê, Ê, Ê tumbalelê
Nesta pista de dança

A música eletrônica colocada por Calcanhoto para acompanhar *Pista de Dança* é feita de repetições. Repetições de sons industrializados e sintetizados. A repetição já acontecia no minimalismo musical, onde era utilizada para envolver o ouvinte. A repetição excessiva do minimalismo ocorria na música de concerto, conforme já explicamos no segundo capítulo, por meio da teoria de Miguel Wisnik. Mas depois continuou acontecendo na música popular, porém de forma diferente: a música de concerto “contesta o tom e o pulso”, já a popular “repete o tom e o pulso”.

Na letra interpretada por Calcanhoto, o eu lírico diz conhecer um motorista, quando ainda era criança, que lhe diz “que os bons não se curvam”. O que deixa o eu lírico confuso na pista de dança: “e, eu, confuso/ aqui nesta pista de dança/ perco o tino/ espio a vertigem/ do chão que gira/ tal qual/ parafuso”. Na pista de dança há curvas: “giro/ piro/ nesta pista de dança/ curva que rodopia/ sinto que perco um pino”. E o eu lírico esquece da meta de ficar na reta, dita lá no início, pelo motorista : “esqueço a meta da

reta e fico firme no leme que a reta é torta”. A letra aliada à música eletrônica deixa bem a impressão de uma pista de dança. No entanto Waly Salomão dá outro sentido à sua pista de dança, ao fim de seu poema.

Já na recriação de Calcanhoto, a pista transforma-se, ao fim da letra em: “Pista de símios/ Pista de clowns/ Pista de covers/ Pista de clones/ Pista de sirenes/ Pista de sereias/ Pista de insones”. No poema de Waly Salomão antes deste trecho vem os versos: “pista de dança/ que quer dizer” e em seguida outros versos que não aparecem na música de Calcanhoto como: “pista de mimesis/ pista de símiles/ pista de faxes/ pista de substância físsil” dentre outras pistas. Ao fim do poema Salomão explica: “Pois/ Pista de dança/ quer dizer/ Farmácia de Manipulação de Tropos Poéticos Sociedade Anônima/ que existe e funciona, como tudo na vida, inclusive o poeta, seja dito de passagem,/ para servir à poesia./ E a trilha vai por aí afora,/ aliás...”. Dessa forma o poema de Salomão ganha outro sentido, a pista de dança de Salomão, assim “como tudo na vida” para o eu lírico, também serve para a poesia.

4.6 Remix Século XX

Remix Século XX é um poema de Waly Salomão publicado no livro *Tarifa de Embarque*, em 2000. Adriana Calcanhoto musicou e gravou *Remix Século XX* no álbum *Público*, também de 2000. Calcanhoto interpretou o poema com o acompanhamento de música eletrônica. Em um vídeo postado no youtube, retirado do DVD *Público* de Adriana Calcanhoto, a cantora aparece interpretando o poema. Ao lado dela há um som e a cantora também faz um acompanhamento com batidas de um dos pés. Ao fim da interpretação Calcanhoto amassa a folha de papel de onde lia o poema, e com a boca produz o som de música eletrônica.

O acompanhamento que Calcanhoto produz durante a interpretação do poema é repetido do início até o fim da leitura do poema. Marcado pela batida de um dos pés da cantora, essa repetição só é modificada ao fim do poema, quando Calcanhoto passa a reproduzir com a boca o som de música eletrônica. A repetição que acontecia já no minimalismo, continuou

aparecendo na música de massa (como explicado no segundo capítulo). A música de massa contemporânea utiliza a repetição de sons sintetizados e industrializados. Em *Remix Século XX*, Calcanhoto imita esses sons sintetizados e industrializados com os pés e com a boca.

Com esse acompanhamento a letra do poema ganha evidência, além de trazer mais sentido ao título *Remix Século XX*. O poema consiste de um jogo lingüístico, como é colocado já na primeira folha:

REMIX "SÉCULO VINTE"

Armar um tabuleiro
de *Palavras-Souvenirs*.

Apanhe e leve algumas palavras como
souvenirs.

Faça você mesmo seu microtabuleiro
enquanto jogo lingüístico.

No decorrer do poema, o poeta utiliza palavras de várias línguas e origens diferentes. Salomão arma seu "tabuleiro de Palavras – Souvenirs" e convida o leitor para levar algumas palavras como souvenirs e montar o seu microtabuleiro: "Faça você mesmo seu microtabuleiro/ enquanto jogo lingüístico".

A preocupação de Waly Salomão com o uso de palavras de origens diferentes fica confirmada com um trecho de sua entrevista ao Jornal de Poesia:

Alexei Bueno fez um artigo sobre o livro *Tarifa de embarque* onde falava que eu era um dos poetas brasileiros que restaurava o esplendor de palavras consideradas ultrapassadas. Para mim, a função do poeta é pegar velhas palavras e dar um sopro de atualidade. Ou acentuar sua marca de origem. No caso de "Tarifa" é isso, é uma palavra árabe. O português é riquíssimo, não é uma língua una monolítica. O português do Brasil são muitas camadas, é um palimpsesto. São muitas camadas superpostas de línguas: latim, grego, tupi-guarani, banto, yorubá, árabe, os francesismos, os anglicismos, as gírias. Tem que ter essa generosidade, não podemos ser xenófobos. Um deputado do PC do B, Aldo Rebelo, queria proibir palavras de língua inglesa. A língua inglesa, a língua do império, principalmente na época da Internet, é forte porque não tem medo de incorporar. Francesismos, latinismos, tudo tem no inglês. (SALOMÃO, 2003).

As palavras presentes em *Remix Século XX* são:

BABILAQUE
POP
CHINFRA
TROPICÁLIA
PARANGOLÉ
BEATNICK
VIETCONG
BOLCHEVIQUE
TECHNICOLOR
BIQUÍNI
PAGODE
AXÉ
MAMBO
RÁDIO
CIBERNÉTICA
CELULAR
AUTOMÓVEL
BUCETA
FAVELA
LISÉRGICO
MACONHA
NINFETA
MEGAFONE
MICROFONE

CLONE
SONAR
SPUTINICK
DADA
SAGARANA
ESTÉREO
SUBDESENVOLVIMENTO
AGROTÓXICO
EXISTENCIALISMO
FÓRMICA
ARROBA
POLYVOX
ANTIVÍRUS

CUBOFUTURISMO
BIOPIRATARIA
DODECAFÔNICO

SILICONE

MOTOSSERRA
MOTOBOY
MEGASSENA
MARCAPASSO

CHANCE
CAMP
KITSCH
MUSAK

CLIP

ATONALISMO

POLIFÔNICO

AVIÃO

TELENOVELA

INTERNET

PEGPAG

TÁXI

APARTHOTEL

APARTHEID

SAMBÓDROMO

AURÉLIO

MUAMBA

CHORINHO

SAMBA

MACUMBA

SAMBA

CHORINHO

DESPOETIZAR

POETIZAR

DESPOETIZAR

SUPREMATISTA

SUPRA-SENSORIAL

CÉSIO

SILÍCIO

BIOCHIP

NAVILOUCA

F I M

71

Na obra de Calcanhoto algumas palavras não aparecem. Algumas da página 70, como: SILICONE, MARCAPASSO, CHANCE, CAMP, KITSCH, MUSAK. Assim como as da página 71, com exceção de POLIVOX, que é a última palavra lida pela cantora e repetida, por ela, algumas vezes. Utilizando palavras que podem ser vistas como pertencentes à sua história como: Navilouca, Babilaque, Tropicália, Parangolé, e presentes em suas recordações: “palavras souvenirs”, Salomão arma seu jogo lingüístico e

constrói o que este chama de *Remix Século XX*. A música eletrônica caracteriza muito bem um remix. E interpretando o poema de Salomão com o acompanhamento de música eletrônica Adriana Calcanhoto realça essa criação, esse remix de Waly Salomão.

Conclusão

Waly Salomão demonstrou preocupação com a divulgação da poesia através de toda sua obra. A musicalização de poemas foi vista pelo poeta como uma forma de levá-los a um número maior de pessoas e foi através da canção que seus poemas ganharam mais popularidade e saíram de dentro dos limites da página da folha de papel.

Em um vídeo postado no youtube Caetano Veloso, Adriana Calcanhoto e Waly Salomão conversam sobre a musicalização de poemas. Neste vídeo o poeta e os dois cantores falam sobre suas experiências em compor músicas a partir de poemas. Durante a conversa, quando falavam da composição de *A Fábrica do Poema*, Caetano Veloso pergunta a Salomão se depois de musicado o poema continua sendo um poema. O poeta responde que é uma relação diferente, mas diz que continua sendo poema, apesar da diferença. Salomão observa que quando escreve um poema para um livro, ele sente mais liberdade, mais autonomia, do que ao escrever um poema para se tornar música.

Caetano Veloso pergunta a Adriana Calcanhoto se ela sente “essa estranheza da passagem”, de transformar poesia em canção. A cantora responde que é diferente musicar um poema como *A Fábrica do Poema*, cheio de palavras difíceis, de desafios, de musicar algo popular, que é mais simples, sintetizado. A cantora ainda acrescenta que acha a transcrição do poema para a canção perfeita. Caetano Veloso afirma que possui experiência em fazer contrabando entre o popular e o erudito. Salomão, então, o chama de modesto e diz que foi Caetano quem explorou esses limites entre o popular e o erudito. Na continuação da conversa Caetano explica que em 1960 os criadores da arte erudita passaram a utilizar a arte popular como representação de liberdade, de aumento do repertório. O mesmo acontecia com os criadores da arte popular como músicos e cineastas, que estavam dispostos a fazer experimentações com escritores de livros e músicos eruditos. Caetano Veloso observa que Calcanhoto também fez essas experimentações entre popular e erudito nos anos 1990, porém com algo a mais. Para Caetano, Calcanhoto “escolhe pinçado e faz a referência” e, mesmo erudita, não deixa de ser música popular e fluir tranquilamente. Ao

final do vídeo Waly Salomão diz que o poeta não pode ficar reduzido ao plano do livro sem tentar um casamento com outras áreas. Com estas declarações dos artistas é possível perceber a importância dessa relação entre a poesia e a música. Uma relação que dá popularidade à poesia, através da canção. Essa popularidade faz com que um grande número de pessoas conheça a arte, que antes, somente como poesia chegava a um número muito menor de leitores. Um rápido exemplo podemos encontrar no CD “A fábrica de poema” de Adriana Calcanhoto, que traz poemas de Pedro Kilkerry, de Gertrud Stein e de Haroldo de Campos.

Waly Salomão foi um poeta preocupado com a divulgação da poesia. Isso fica claro através da análise de obras como os Babiliaques, apresentados no primeiro capítulo. Foi um idealista, participou de um movimento que preocupava-se com a cultura nacional, com a situação política e com a população brasileira: o tropicalismo. E com o término deste continuou em busca de alguns dos ideais tropicalistas no pós tropicalismo. Com algumas das atitudes do poeta, como o projeto de acrescentar um livro na cesta básica, quando secretário de Gilberto Gil no ministério da cultura, é perceptível também a sua vontade de melhorar a educação e a vida das pessoas através da leitura, através da cultura.

E foi junto com artistas, que apesar de produzirem canções populares, preocupam-se com as suas produções e não simplesmente com o mercado, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Jards Macalé e Adriana Calcanhoto, que tornou mais popular sua poesia e conseguiu levar a sua obra, levar mais cultura para um número maior de pessoas. Com as análises das canções é possível perceber como os compositores integrantes do movimento tropicalista musicaram os poemas de Salomão trazendo para esses mais características do tropicalismo, sendo que os poemas já possuíam algumas características tropicalistas e pós-tropicalistas. Assim *Vapor Barato*, *Mel* e *Musa cabocla* tornaram-se canções com características do tropicalismo e do pós-tropicalismo. Através das análises dos poemas de Salomão musicados por Adriana Calcanhoto, é possível perceber como Calcanhoto foi uma leitora atenta da obra de Salomão sendo fiel a seus versos nas recriações de: *Fábrica do Poema*, *Pista de Dança* e *Remix Século XX* e aumentando nelas os sentidos já postos por Salomão nos poemas.

Nosso trabalho procurou demonstrar a relação entre a composição do poema e a composição musical, seus limites e contaminações. Pudemos observar que há uma longa tradição articulando as linguagens da música e da literatura, contribuindo para o enriquecimento e o significado de ambas em meio a todas as culturas.

Referências Bibliográficas

Sobre o autor

SALOMÃO, Waly. *Lábia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1.998.

SALOMÃO, Waly. *Tarifa de Embarque*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SALOMÃO, Waly. *Me Segura Qu'eu vou dar um Troço (1972)*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Biblioteca Nacional, 2003.

SALOMÃO, Waly. *Entrevista com Waly Salomão*. Rio de Janeiro: 2003. Editora Uapê, n.24. Entrevista concedida ao Jornal de poesia viva. Disponível em < <http://www.uape.com.br/index.htm> > Acessado em: 11 jun. 2010.

SALOMÃO, Waly. *A poesia no poder*. Rio de Janeiro: 2003. Entrevista Concedida a Heloísa Buarque de Hollanda. Disponível em < <http://portalliteral.terra.com.br/artigos/a-poesia-no-poder> > Acessado em: 03 fev. 2011.

SALOMÃO, Waly. *Algaravias* (1996). Rio de Janeiro: Rocco,2007.

SALOMÃO, Waly. *Gigolô de Bibelôs* (1983). Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

Geral

ANDRADE, Mário. *Pequena História da Música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

BOAVENTURA, Flávio. Elogio do Simulacro na poesia de Waly Salomão. In: Zunai – Revista de Poesia e Debates, 2010. Disponível em < <http://www.revistazunai.com/> > Acessado em: 09 jun. 2010.

CALCANHOTO, Adriana. *A Fábrica do Poema*. Manaus: Sony BMG, 1994. 1 disco compacto (38 min.), digital, estéreo.2-476442.

CALCANHOTO, Adriana. *Maritmo*. Manaus: Sony BMG,1996. 1 disco compacto (47 min.), digital, estéreo. 2-492072.

CALCANHOTO, Adriana. *Maré*. Manaus: Sony BMG, 2008. 1 disco compacto (32 min.), digital, estéreo. 88697270452.

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira, In: CAMPOS. Metalinguagem e outras metas. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992. p.231-255.

CAMPOS, Haroldo de. *Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e Outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

CASTELO BRANCO, E. A., A invenção da tropicália: Relíquias das relíquias do Brasil, 2005. Disponível em: <<http://sitemason.vanderbilt.edu/files/gjkYTU/Castelo%20Branco.doc>> Acessado em: 17 maio 2010.

CERVO, Dimitri. *O minimalismo e suas idéias composicionais*. Belo Horizonte: Per Musi, 2005. n.11p.44-59

Cícero, Antônio. *Babilaques de Waly Salomão*. Acontecimentos. Blog de Antônio Cícero: Poesia, Arte, Filosofia, Literatura Política, 2007. Disponível em < <http://antoniocicero.blogspot.com/2007/09/os-babilaques-de-waly-salomo.html> Acessado em 23 nov.2008 > Acessado em: 23 nov.2008.

COSTA, Gal. *FA-TAL- Gal A Todo Vapor*. Rio de Janeiro: Philips, 1971. 2 discos (1h 13min.), sulco. 2932413402.

COSTA, Gal. *Minha Voz*. Rio de Janeiro: Polygram, 1982. 1 disco (40 min.), sulco. 6328 523.

COSTA, Gal. *Gal Costa Acústico MTV*. BMG, 1997. 1 disco compacto (1hr 46min.), digital, estéreo. 74321513902.

CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna: Introdução às Teorias do Contemporâneo*. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. O imaginário na canção popular brasileira: Vetor de Reflexão da Cultura Nacional. In: Revista ANPOLL n.23, jul.-dez., 2007 p.381-388. Brasília, UNB

Folha Online. São Paulo: Folha de São Paulo, 07 de agosto de 2008. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u427621.shtml>> Acessado em: 23 nov.2008.

Dicionário Grove de música: edição concisa. Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ,1994.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GROUT D. J.; PALISCA C. V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007.

HALABI, Mexi. Babiliaques. Disponível em: <http://walysalomao.com.br/?page_id=14>Acessado em: 23 nov. 2008 .

HOLLANDA, H. B., *Impressões de viagem*: CPC, Vanguarda e desbunde, 1960/1970 . Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1996.

KABUKI PRODUÇÕES CULTURAIS. *Babiliaques: alguns cristais clivados*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Kabuki Produções Culturais,2007.

MACALÉ, Jards. Bendito Maldito. São Paulo: 2009. Revista e, n.140. Entrevista concedida a Revista e. Disponível em <http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link_home.cfm?Edicao_Id=331&breadcrumb=2&tipo=3> Acessado em: 03 fev. 2011.

MAGNANI, Sergio. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. Belo Horizonte: Editora da UFMG,1989.

MARTINEZ, José Luiz. *Ciência, significação e metalinguagem: Le sacre du printemps*. In: Revista Eletrônica da Anppom, opus 9, dezembro de 2003. Disponível em <<http://www.anppom.com.br/opus/opus9/sumario.htm>> Acessado em: 20 out. 2010.

NAPOLITANO M.; VILLAÇA, M.M. *Tropicalismo: as Relíquias do Brasil em Debate*. Revista de história. São Paulo, 1998. vol.18, n.35 Disponível

em:<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100003> Acessado em: 12 maio 2010.

NATTIEZ, Jean Jacques. *Modelos Linguísticos e Análises das estruturas musicais*. Trad. Sandra Loureiro de Freitas. In: Revista Acadêmica de Música. Vol 9, janeiro/junho, 2004 – Belo Horizonte: Escola de música da UFMG, 2004. Disponível em < www.musica.ufms.br > Acessado em 20 de out. 2010.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Canção: letra x estrutura musical. In: Aletria: revista de estudos de literatura. V. 14, jul.-dez., 2006, p. 323-334. Belo Horizonte, FALE, UFMG.

OLIVEIRA, SOLANGE Ribeiro de. *Literatura e música: modulações pós-coloniais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

O RAPPA. *Rappa Mundi*. Rio de Janeiro: Warner Music, 1996. 1 disco compacto (46 min.), digital, estéreo. 706301283226

PLATÃO. *A República*. Tradução Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultura, 1997.

REIS, Carlos. Capítulo V – A poesia lírica. In: _____. *O conhecimento da literatura. Introdução aos estudos literários*. 2. ed. Coimbra: Almedina, 1999.

RUWET, Nicolas. Fonction de la parole dans la musique vocale. In: Langage, musique, poésie. Tradução: Solange Ribeiro de Oliveira. Paris: Éditions du Seuil, 1972, p. 41-69.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In.; SCHWARZ. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p.29-48.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida literária: Polêmicas, diários e retratos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TOMÁS, Lia. *Ouvir o Logos: Música e Filosofia*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

VELOSO, Caetano. *Prenda Minha*. Rio de Janeiro: Polygram, 1999. 1 disco compacto (1hr 6min.), digital, estéreo. 538 332-2

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

YOUTUBE. *Cidia e Dan – Vapor Barato*. Site de vídeos. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=bMHxstUVoVE>> Acessado em: 08 fev. 2011.

YOUTUBE. *Adriana Calcanhoto Remix Século XX – Vídeo oficial*. Site de vídeos Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=ixRprfMDCQ8>> Acessado em: 08 fev. 2011.

YOUTUBE. *Maria Bethânea e Waly Salomão – Programa Contraponto*. Site de vídeos. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=DYr5tw-32cY>> Acessado em: 08 fev. 2011.

YOUTUBE. *Caetano, Waly e Adriana, Rev. Literária. De Marcos Ribeiro*. Site de Vídeos. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=Db9dd4UnYY8&feature=related>> Acessado em: 08 fev. 2011.

ZULAR, Roberto. *O que fazer com o que fazer? Algumas questões sobre o Me segura qu'eu vou dar um troço...*, In: *Literatura e Sociedade*. Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. FFLCH, USP. n.8, São Paulo, 2005.