

Canção: Ideologia e Intermidialidade Músico-literária

Solange Ribeiro de Oliveira¹
solanger1@uol.com.br

Resumo: *O ensaio discute as implicações ideológicas subjacentes à criação musical, especialmente à música vocal, na qual estruturas isomórficas envolvendo o comentário mútuo entre letra e música frequentemente remetem à crítica centrada em questões de identidade nacional, de raça, gênero ou grupo social.*

Palavras-chave: *Melopoética; Ideologia; Música Vocal; Canção.*

Abstract: *The essay discusses the ideological implications underlying musical compositions, especially vocal music, in which isomorphic structures involving the mutual commentary between words and music invite ideological criticism, often related to questions of national identity, race, gender and social group.*

Keywords: *Melopoetics; Ideology; Vocal Music; Songs.*

Surpreendentemente, escapa com frequência à crítica especializada a intersecção entre pensamento ideológico e fenômenos intermediários envolvendo música e texto verbal. Essa intersecção pode ser detectada em virtualmente qualquer composição, especialmente em canções e outros tipos de música vocal. Em princípio, o conteúdo ideológico pode variar. Considerados em si mesmos, os elementos musicais nada apresentam de intrinsecamente conservador ou revolucionário, de forma a apoiar ou contestar os interesses dos grupos hegemônicos. Entretanto, na arte do passado, sempre predominou a primeira hipótese. Até o século XVIII, quando a espetacular obra de Beethoven demonstrou a possibilidade de uma produção em grande parte independente da benemerência dos poderosos, a criação musical, como, de resto, todos os produtos culturais, direta ou indiretamente alinhava-se com a ideologia, embutindo inegáveis elementos conservadores. Vivendo à sombra dos grupos dominantes, a música erudita acompanhava os nascimentos, enlances, mortes, triunfos, solenidades e festividades dos poderosos, bem como os rituais próprios da religião oficial. Reforçava, assim, a rígida estrutura sócio-política. Caminhando em sentido contrário, implicações revolucionárias emergem na arte do próprio Beethoven, notadamente em sua

¹ Solange Ribeiro de Oliveira, Professora Emérita da UFMG e Associada da Universidade de Londres, é pesquisadora do CNPq. Seus livros incluem *Literatura e Artes Plásticas* (Editora da UFOP, 1993); *Literatura e Música: Modulações Pós-Coloniais* (Perspectiva, 2002); *Literatura e Música* (Itaú Cultural, 2003); *De Mendigos e Malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht, John Gay* (Editora CRV, 2011).

Terceira Sinfonia em mi bemol maior (“*Eroica*”): a sinfonia foi inicialmente composta em 1804 em homenagem a Napoleão, quando o futuro Imperador era ainda Primeiro Consul, paladino da Revolução Francesa. A desilusão de Beethoven com a coroação de Napoleão ficou registrada na lendária dedicatória, *Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire d'un grand'uomo* – evocando o sentido inicial e o subsequente desencanto do compositor. Na modernidade, permanece a possibilidade do protesto político na música sinfônica. Nesta, entretanto, como na própria “*Eroica*”, a ausência de texto verbal no corpo da obra torna a leitura da mensagem ideológica totalmente dependente do contexto. A propósito, lembro o exemplo, na Rússia soviética, da obra de Dimitri Shostakóvitch, especialmente sua antológica *Sexta Sinfonia*, a “sinfonia sem cabeça”, assim chamada por não possuir o primeiro movimento. Com essa forma inusitada, o compositor visava desafiar o regime e suas convenções artísticas, insinuando que, na Rússia de Stalin, não era possível ter cabeça: pensar era extremamente perigoso (COELHO, 2006, p. 31). É claro que tal mensagem só poderia ser captada pelo reduzido círculo de iniciados. Eles notariam a ausência do tradicional primeiro movimento, composto na forma sonata. Estariam também familiarizados com o cenário político, as exigências da arte oficial e a postura contestatória assumida por Shostakóvitch. Sem esses dados contextuais, o conteúdo revolucionário da composição passaria em branco.

De fato, o conhecimento do contexto é crucial para a construção de qualquer sentido que não seja o jogo de justaposições formais típicos do discurso musical. Entretanto, na canção, as implicações ideológicas são mais facilmente apreendidas em razão da associação entre o arcabouço musical e a linguagem verbal, mais claramente vinculada à história, à cultura e à política. Ainda assim, como qualquer composição vocal, a recepção da canção depende do contexto: sem informações pertinentes, seu conteúdo, reforçador ou contestador da ideologia, pode deixar de ser notado. Transposta para contextos diversos do original, chega-se a atribuir a uma composição mensagens transgressoras não apreendidas por seus primeiros ouvintes. É o caso da recepção, na África do Sul dos anos 1980, da canção “*All Night Long*”, do compositor norte-americano negro Lionel Richtie. A familiaridade dos sul-africanos com elementos de inglês como segunda língua permitiu-lhes compreender partes da letra, como “*Everybody dance, everybody sing, come on and sing along. / People dancing in the street, see the rhythm all in their feet*”. Entretanto, em vez de captar nas frases a insinuação sexual detectada pelos ouvintes norte-americanos, os negros sul-africanos prenderam-se ao sentido literal. À luz da cultura sul-africana, ele parecia remeter à música e ao canto grupal da cultura negra local. Salpicadas no texto inglês, algumas palavras na língua Swahili – *karami, jambo, jambali* – embora desconhecidas dos ouvintes, foram interpretadas como genericamente africanas. A

expressão “*Tombo*” foi tomada como alusão a Oliver Tombo, líder do Congresso Nacional Africano, então exilado na Zâmbia. Outra coincidência colaborou para a nova construção de sentido propiciada pelo novo contexto: o coro e a coda da canção de Richie apoiam-se na alternância entre duas notas, a tônica e a supertônica – a segunda nota da escala diatônica – e nos acordes construídos a partir delas. Incidentalmente, o arco musical, instrumento amplamente usado na África do Sul para acompanhar canções interpretadas por solistas ou grupos corais, também só toca duas notas, separadas por uma segunda maior, que são usadas em certos gêneros musicais tradicionais. Embora provavelmente ignorada pelo compositor, a coincidência certamente contribuiu para a enorme popularidade da canção na África do Sul, onde também se sabia que Richie era negro. Esse conjunto de dados possibilitou a interpretação de “*All night long*” como projeção do ideal de uma comunidade negra global. Independentemente do sentido literal da letra, a canção foi lida como referência às aspirações, revolta e desalento dos negros oprimidos. Ao analisar esse conjunto, Charles Hamm (1992, p. 37) conclui:

A recepção individual de uma canção pode resultar numa percepção totalmente diversa da presumivelmente pretendida por seu compositor: o ouvinte pode atribuir à composição um sentido completamente diferente da evidência de seu texto e estilo musical, alterando, assim, o impacto da música difundida pela mídia a serviço do poder.

O caráter político dessa conclusão sugere a forma como a música, independente das possíveis intenções do autor, pode ser apropriada pelos oprimidos e utilizada para seus próprios fins. “*All night long*”, não concebida originalmente como canção de protesto, foi recebida como tal pelo público negro sul-africano em função do novo contexto para o qual fora transportada, embora para isso tenha contribuído parte da letra, como vimos.

O contrário pode também acontecer: em determinadas circunstâncias, o sentido contestatório de uma canção pode escapar aos ouvintes. A propósito, lembro o exemplo histórico de “*Sabiá*”, composição de Tom Jobim com letra de Chico Buarque de Hollanda, apresentada em 29 de setembro de 1968 no Maracanãzinho, durante o III Festival Internacional da Canção. Apesar de finalmente premiada, a canção foi rejeitada no primeiro momento. Os ouvintes, inflamados contra o governo militar, preferiram “*Para não dizer que não falei de flores*” (“*Caminhando*”) de Geraldo Vandré, cujo sentido revolucionário lhes pareceu evidente. Vaiaram estrondosamente “*Sabiá*”, por considerá-la desvinculada da realidade nacional, então amordaçada pela ditadura deslanchada em 1964. Esse entendimento, responsável pelo repúdio à composição de Jobim e Chico, explica-se pela dificuldade de captar as subtis implicações

revolucionárias subjacentes ao texto da canção. No calor do momento, o numeroso e exaltado público não chegou a apreender na letra de “Sabiá” uma reescrita revolucionária da “Canção de Exílio” de Gonçalves Dias. Composto em Coimbra, em louvor à pátria distante, o poema tratava um tema caro à primeira fase do romantismo brasileiro. Dificilmente uma antologia escolar deixa de citar os versos famosos:

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.

(...)
Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que desfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

O poema tem sido vastamente parodiado. Além de releituras feitas pelos modernistas, da citação de dois versos no Hino Nacional Brasileiro (“Nossos bosques têm mais vida,/Nossa vida, mais amores”), o texto de Gonçalves Dias revive nas reescritas e citações de outros poetas brasileiros e também na letra da “Sabiá”. A canção oferece um exemplo do que chamo de transposição subversiva. Em vez de, como ocorre nas transposições conservadoras, limitar-se a transpor para um momento histórico diferente o sentido construído na criação-fonte, a reescrita subversiva introduz novos matizes semânticos, que contradizem ou ironizam o texto anterior. Assim, a voz implícita na letra de “Sabiá”, desmentindo os devaneios do exílio, nega a existência dos deleites pátrios descritos pela voz lírica no poema. No contexto da ditadura militar, exacerbada em 1968, ano da promulgação do AI5 e também da composição de Chico e Jobim, a voz poética sugere que, regressando à pátria, em vez dos encantos de sabiás e palmeiras, só vai nela encontrar uma inescapável desilusão:

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Vou deitar à sombra
De uma palmeira
Que já não há
Colher a flor

Que já não dá
(...)

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Não vai ser em vão
Que fiz tantos planos
De me enganar².

Nesses versos, não é difícil ler uma premonição do retorno desiludido dos exilados à pátria dominada pela ditadura – de fato, uma visão profética da experiência do próprio Chico: à época da composição de “Sabiá”, ainda não experimentara o exílio, mas não tardaria a vivenciá-lo.

Essas reflexões sobre a inevitável influência do contexto sobre a leitura da composição, seja ela sinfônica ou vocal, não negam o fato de que, na última, a presença do elemento verbal, articulada com a estrutura musical, facilita enormemente a apreensão do sentido. Afinal, nas duas canções citadas, tanto “All night long” quanto “Sabiá”, é a letra, ou parte dela, interpretada à luz de um contexto novo, ou, pelo contrário, negligenciada em função de circunstâncias tumultuosas, que permite as leituras ideológicas citadas acima. De uma ou de outra forma, implícita ou explicitamente, mesmo quando quase totalmente dependentes do contexto, inegáveis substratos ideológicos desmentem a concepção tradicional da música como sistema de signos ocultos, assemelhados, veículos de uma arte autônoma, que, nada significando além de si própria, escaparia às armadilhas da ideologia. Dessa perspectiva, a música, a mais abstrata das artes, seria algo além da ideologia, mero jogo de puras construções formais, balizadas em princípios matemáticos de harmonia, já postulados pelos gregos. Na verdade, esse entendimento é em si mesmo uma construção ideológica. É ela que oferece aos grupos hegemônicos a possibilidade de grandes construtos simbólicos como as composições musicais executadas ritualmente em momentos significativos da vida social, quando são apresentadas como emblemas de uma suposta harmonia de todos os cidadãos. Não é outra a função de hinos nacionais e religiosos, de canções patrióticas e carnavalescas: propiciam a ilusão de um organismo social coeso e fraterno, acima dos mecanismos hierárquicos e exploratórios.

Diante dessas e outras estratégias, não faltam análises de pesquisadores voltados para os aspectos ideológicos da construção musical, especialmente evidentes na música vocal. Nesta, a interação de textos vazados em duas mídias complementares – a palavra e a música – torna

² A propósito de *Sabiá* ver <http://letrasdespidas.wordpress.com/2010/09/26/chico-buarque-sabia/>, onde se lê uma referência ao estudo de Lorenzo Mammi sobre essa e duas outras canções compostas em parceria por Tom Jobim e Chico Buarque, “Pois é” e “Retrato em Branco e Preto”.

particularmente claro o sentido do conjunto. Ao mesmo tempo, o amálgama de articulação linguística e continuidade melódica presta-se às mais variadas funções retóricas, incluindo desde a exaltação até a sátira do organismo social. Daí a necessidade de se considerar, lado a lado, como indissolivelmente ligados, o elemento musical e o verbal: o vínculo entre letra e composição musical reafirma-se como crucial, mesmo porque, sem a interação desses dois constituintes, não há propriamente música vocal, mas apenas fragmentos discursivos.

Sem prejuízo de análises sócio-culturais, a importância da abordagem assim orientada vem sendo enfatizada por José Miguel Wisnik e Luiz Tatit, dois acadêmicos brasileiros, não por acaso também musicólogos e compositores. Na canção bem realizada, Wisnik destaca a sincronização de acento musical e métrico, bem como a perfeita adequação à temática das complexas transições harmônicas e da linha melódica. O crítico afirma que a música não é apenas um apoio, uma espécie de tela, onde se projetam imagens emanadas da letra. Mais frequentemente, ocorre o contrário: a letra é que atua como veículo da música. A propósito, segundo Luiz Tatit, o que importa não é tanto o que a letra diz. Em *O Cancionista*, Tatit observa que a especificidade da canção reside precisamente na interação de duas forças contraditórias – sequências melódicas e unidades linguísticas – cuja justaposição e tensão transformam a fala em canto. A canção resulta, pois, da eliminação da fronteira entre fala e canto. Em seu fluir, a continuidade linear da melodia adapta-se naturalmente às vogais da linguagem verbal. Por sua vez, as consoantes oferecem fricção e descontinuidade, que segmentam o discurso verbal em fonemas, palavras, locuções. Num todo único, fundem-se articulação linguística e continuidade melódica – sendo esse o conjunto que cabe ao crítico analisar. Na mesma ordem de ideias, David Treece acrescenta que, durante a audição, é impossível dissociar música e linguagem verbal; o ouvinte reconhece as inflexões efetuadas pelo compositor como de certa forma derivadas da estrutura melódica subjacente, inerente à linguagem verbal. Assim, nas melhores canções, a linha melódica parece brotar espontaneamente do texto verbal.

Como se vê, a necessidade de uma abordagem integrada para o estudo da música vocal está longe de passar despercebida. Nesse campo de pesquisa, interessam-me sobretudo aquelas que, lembrando a histórica interação entre os sistemas ideológicos e o nexos estabelecido entre discurso musical e discurso verbal, apontam na intermedialidade músico-literária um lócus onde tanto se pode reforçar quanto contestar a ideologia. Situado no primeiro campo, destaco o estudo de Lawrence Kramer sobre o oratório de Haydn, *A Criação*. Kramer salienta a função ideológica da obra: legitimar a rígida estrutura social vigente à época da composição. Na Viena de 1791, uma ordem essencialmente patriarcal pressupunha a completa sujeição da mulher ao

homem – representada, no caso, pela obediência de Eva a Adão. Kramer atribui o sucesso do oratório à perfeita correspondência entre a composição musical e o texto verbal constante do libreto. Como exemplo, o crítico cita a ária de Uriel, *Mit Würd und Hoheit angetan*. Quando Adão entoa: “*folge mir*” (“obedece-me”), Eva responde: “*dir gehorchen*” (“obedeço-te”), acrescentando “*Und dir gehorchen bringt / Mir Freude, Glück und Ruhm*” (“e obedecer-te me traz / Alegria, felicidade e glória”). O texto verbal é realçado pela construção musical: um sofisticado melisma sublinha e prolonga a palavra chave “*Freude*” (alegria), enfatizando o júbilo que supostamente recompensa a submissão feminina.

A musicóloga Ruth A. Solie oferece uma análise semelhante do ciclo de canções de Schumann, “*Frauenliebe und –leben*” (“Amor e vida da mulher”), com versos de Adelbert von Chamisso. Também essa pesquisadora denuncia a função ideológica da integração entre linguagem verbal e retórica musical. Solie demonstra a forma como as canções, com seu cunho hortativo, visam convencer a mulher a deixar-se moldar pela ideologia patriarcal, explicitada no texto verbal e reforçada pela sedução da música. Composta por um homem, a letra das canções dá voz a uma mulher fictícia, que celebra a existência feminina, da juventude à velhice. Constitui-se, assim, nas palavras de Solie, “um ato autobiográfico espúrio”, pois há um “ele” atrás do “ela” aparente. Transvertida em canto feminino, a persona lírica narradora faz-se portavoz da perspectiva patriarcal. A narrativa cantada não espelha a experiência da mulher, e sim uma fantasia masculina: o amor incondicional que o patriarca setecentista contava encontrar na esposa. A análise da estrutura musical, exaustivamente empreendida por Solie, confirma sua interpretação do texto verbal. Entre os trechos ilustrativos, a pesquisadora destaca o poslúdio. Ele não constitui um simples epílogo, pois também recapitula a melodia da primeira canção. Institui-se assim um ciclo repetitivo, miticamente associado à feminilidade pela ideologia. A figura musical da primeira canção já se revela cíclica: o fim incorpora-se ao princípio, tanto do ponto de vista rítmico quanto do harmônico. A composição cíclica inicia e encerra, assim, emoldurando-a, a melodia da primeira canção. Por sua vez, esta envolve todo o ciclo. O texto verbal e o musical aliam-se para enfatizar o processo de repetição, o tempo “abrangente e infinito”, que muitas culturas associam à representação da mulher. A repetição caracteriza também a narrativa cantada em “*Frauenliebe*”, que descreve a retomada, pela filha e neta, da experiência da protagonista. Privada da especificidade de sua vivência e da participação ativa no processo histórico, a “heroína” descreve uma existência limitada, mítica, ritualística, fadada à repetição. A construção musical reforça essa impressão. Cantadas, as estrofes do poema parecem inconclusas, sendo a melodia de cada uma delas subvertida por uma cadência

enganadora. Quando se aproxima o final, a estrofe é novamente absorvida pelo fim/princípio do motivo musical cíclico, reforçando a coerência entre letra e composição musical.

No Brasil, sobram exemplos de criações revolucionárias, que contestam a ideologia, ao contrário de *A Criação* de Haydn e “Amor e vida da mulher”, de Schumann, analisadas por Lawrence Kramer e Ruth Solie. Na composição erudita, destacam-se nomes como Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes.³ Mais recentemente, diferentes tipos de música vocal – como o funk, o hip-hop e o rap – fazem ouvir vozes de uma realidade geralmente escamoteada pelo discurso oficial. De maior interesse para este trabalho, é citação obrigatória o papel contestador da canção popular face à ditadura iniciada pela chamada Revolução de 1964. Não sem razão, Tarik de Souza chega a afirmar que o AI-5 promoveu a MPB a sua inimiga cultural número um. Nesse contexto, nomes como Geraldo Vandré, Chico Buarque de Hollanda, Milton Nascimento e Paulinho da Viola afloram de imediato.

Na obra de Chico Buarque, parecem-me especialmente interessantes as canções que integram sua comédia musical de 1978, *Opera do Malandro*, transposição criativa de *A Ópera do Mendigo* (1728), de John Gay, e de *A Ópera dos Três Vinténs* (1928), recriação da peça inglesa por Bertolt Brecht. Em *Opera do Malandro*, a confluência desses textos, entrelaçada com sua transposição paródica para o contexto político brasileiro, propicia um riquíssimo estudo desta criatura intersticial, ambígua e ubíqua, paradigmática de nosso mundo cultural: o malandro, substituto do poeta mendigo da peça inglesa. O percurso intertextual de Chico Buarque enriquece-se ainda pela correlação com outras imagens liminares e pelas peculiaridades de diferentes espaços culturais, visitados num percurso secular. Justapostos, os textos amalgamados, com suas múltiplas interseções, absorções e metamorfoses, ampliam-se e iluminam-se mutuamente. Espécie de opereta, a criação de Chico constitui um exemplo *sui-generis* da simbiose de articulação linguística e continuidade melódico-rítmica a serviço da sátira social. Baseada em sólida pesquisa histórica, a obra transpõe sua paródia para o contexto da ditadura de Getúlio Vargas, emblemático de todas as ordens repressoras. Uma imagem central – a prostituição, encarnada pelo proxeneta Duran – resume a sórdida exploração das camadas populares. Em sentido contrário, o malandro/compositor/sambista/ João Alegre emerge como revolucionário utópico, situando na música popular o lócus da resistência à opressão. Nessa figura, concentra-se também uma representação da identidade brasileira, calcada em análises de críticos e historiadores. Aí se situam os ancestrais do malandro, figuras liminares, situadas entre a ordem e a desordem – o malandro analisado na *Dialética* de Antônio

³ A respeito, ver COELHO, João Marcos. *No Calor da Hora*. Música & Cultura nos Anos de Chumbo. Edigora, 1983.

Cândido, o “bilontra” encontrado entre os *Bestializados* de José Murilo de Carvalho, e os homens livres pobres do período colonial, impossibilitados de encontrar seu lugar tanto entre os proprietários rurais quanto entre seus escravos, objeto do estudo *Trabalho e Vadiagem*, de Lúcio Kowarik. Além desse personagem central, as estruturas isomórficas da *Ópera* de Chico, envolvendo um comentário mútuo entre a letra e a construção musical, abordam várias figuras tradicionalmente oprimidas, “colonizadas” sob o tríptico pretexto de grupo social, raça e gênero.

A integração entre construção musical e verbal a serviço da crítica social chama a atenção desde logo na primeira das três canções intituladas “Malandro”. Executada estrategicamente ao início da peça, “Malandro nº 1” destaca-se como projeção do personagem central, que, por sua vez, desdobra-se em várias outras. Figura ambivalente, cuja posição indefinida na escala social o força a pequenos golpes, é também ícone cultural, conhecido por dons de astúcia, encanto e lirismo, que o elevam à condição de símbolo da cultura nacional. A letra da primeira canção envolve várias figuras em que se desdobra esse personagem, ambíguo e múltiplo: o pequeno malandro – encarnação do povo explorado – e os grandes malandros, seus exploradores, posicionados em diferentes níveis de exercício do poder. A melodia, tomada de empréstimo à canção “Moritat”, composta por Kurt Weill para a *Ópera dos Três Vinténs*, de Brecht, é transcrita por Chico em ritmo de samba, repetindo-se quase monotamente. Seu início, retomado em toda a canção, serve para dividir a composição nos diversos segmentos rítmico-melódicos coincidentes com as subdivisões da letra em quadras. Estas constituem-se de heptassílabos, típicos do cancioneiro popular, com os tempos fortes uniformemente marcados na terceira e na última sílaba de cada verso. A adoção do ritmo de samba, adequado à representação de figuras nacionais como a baiana ou o próprio malandro, é a principal metamorfose introduzida por Chico na criação musical de Weill. Em sua comédia musical, o compositor brasileiro na verdade transforma personagens de *Ópera do Mendigo* de John Gay em diferentes versões do malandro. O samba que inicia a peça brasileira apresenta-o primeiramente como figura emblemática dos grupos explorados no mundo globalizado. Emerge aí um dado valioso para a crítica cultural: a ambivalência da noção de “malandro”. Na criação de Chico, essa figura pode associar-se a grupos étnica e socialmente antagônicos, no cenário nacional e internacional. De um lado, encontram-se os pequenos malandros. São eles as vítimas dos grandes malandros, encastelados nos centros do poder. A letra de Chico descreve o processo de exploração em toda a cadeia sócio-econômico-produtiva. Menciona primeiro um pequeno malandro, caloteiro, demasiado pobre para pagar sua cachaça. Sucessivamente, o texto cita outros personagens, partes de uma cadeia ascendente de malandragem: o produtor da

bebida, o usineiro, os intermediários botequineiro, distribuidor – até chegar aos exportadores e eventuais importadores. No hemisfério norte, são esses os grandes malandros, os exploradores, que controlam o mercado internacional e, após explorar todos os demais, barram o produto brasileiro.

O desenrolar da canção evidencia a integração dos constituintes verbais e musicais. A crítica implícita na letra articula-se com virtualmente todos os elementos da composição musical: o ritmo, o desenho melódico, a intensidade e a duração das notas, o número e volume de vozes, o estilo interpretativo, bem como, na quadra final, a utilização do breque – caracterizado por ritmo sincopado, com interrupções bruscas, destinadas à fala ou improvisação do cantor, sem acompanhamento musical. Em gravação de 1986, canta o próprio Chico, acompanhado de violão e pequeno conjunto, em andamento moderado, no estilo do “cantofalado” ou “cantar baixinho”, remanescente da Bossa Nova e adequado à pequena voz do intérprete. Uma mesma frase melódica, a que é tomada de empréstimo à “Moritat” de Weill, reaparece duas vezes em cada verso. Pausas musicais, coincidentes com a pausa métrica em cada heptassílabo, bem como a maior intensidade e duração da última nota, indicam o fim e o iminente reaparecimento de cada ocorrência melódica. Esta termina com um tonema ascendente, suspensivo, que sugere a expectativa de continuidade do processo, como convém ao caráter cíclico da exploração, denunciada pela letra. Na interpretação, o timbre e a reduzida voz do cantor simulam o tom de conversação, compatível com o coloquialismo da letra. Acompanhamento e canto valorizam-se mutuamente, nas breves pausas expressivas. O clímax do processo narrativo, assinalado pela referência da letra à chegada da cachaça ao mercado internacional, coincide com o clímax musical: nesse ponto, crescem gradativamente o volume e o número das vozes. Verifica-se o mesmo entrelaçamento entre textualidade e musicalidade quando a letra faz referência à volta da cachaça a seu ponto de origem, repassando, em sentido inverso, os elos da cadeia de exploração. O andamento desacelerado e a menor intensidade da execução coincidem com esse movimento. Um tonema descendente prenuncia o final, quando aumentam novamente o número e o volume de vozes, sublinhando o acordo geral para a condenação do pobre malandro. As palavras já não são cantadas, mas faladas, como no samba de breque. Não sem razão: o breque, popularizado por Moreira da Silva em 1936, como lugar da improvisação, sugere a liberdade, em contraste com a marcha, associada à disciplina do trabalho. Essa sugestão de liberdade, coincidente com o final do samba, adapta-se como uma luva ao sonho libertário encarnado na figura do malandro João Alegre⁴.

⁴ Essas observações referem-se à gravação de “O Malandro” do CD *Ópera do Malandro* da PolyGram. Edição remasterizada, de 1986, 829 609-2, 1993.

O mesmo vínculo inextricável entre textualidade e musicalidade encontra-se em “Terezinha”, outra canção de *Ópera do Malandro*, voltada, agora, para a condição da mulher, e, como “Malandro nº 1”, uma construção paródica. Trata-se de uma reescrita, tanto textual quanto musical, da canção de roda homônima de nosso folclore.

O texto evoca a vivência da mulher na sociedade patriarcal, cercada pelas três figuras masculinas que marcam sua vida, da infância à juventude: o pai, o irmão, o futuro marido. Pouco preparada por uma educação deficiente, a mulher assim representada mostra-se frágil, dependente da proteção do trio masculino, sem cujo apoio sequer consegue levantar-se de uma queda banal. É o que diz a letra, constituída por uma narrativa em terceira pessoa, na voz de um narrador anônimo, representante do grupo social, no qual a opressão da mulher é adoçada pelo cavalheirismo. Daí o gesto dos três cavalheiros, que, tirando o chapéu, estendem a mão à frágil jovem.

Teresinha de Jesus
De uma queda foi ao chão.
“Acudiu” três cavaleiros
Todos três chapéu na mão.

O primeiro foi seu pai,
O segundo, seu irmão.
O terceiro foi aquele
Que a Teresa deu a mão.

Da laranja, quero um gomo
Do limão, quero um pedaço
De teu rosto quero um beijo,
De teu corpo, um abraço.

Como se vê nos últimos versos, a fala, iniciada na terceira pessoa, passa para a primeira, assumida pela voz do noivo. Seu erotismo insinua-se na tradicional metáfora do ato de comer como representação do ato sexual: o consumo da laranja e do limão antecipa o encontro dos corpos, no beijo e no abraço. Na canção, o ato de dar voz a um personagem simula uma situação real de comunicação, coincidente com o instante do canto e sua audição. Busca-se, assim, a cumplicidade emocional do ouvinte, dando-lhe a ilusão de participar do mundo representado, enquanto testemunha da corte feita a Teresinha pelo candidato apoiado pela família. O interessante é que não se escuta a voz da jovem, objeto do acordo matrimonial. Ela não profere uma única palavra, de assentimento ou de repulsa. Ouve-se, sim, a voz do

terceiro cavalheiro, o pretendente. Este, após a metafórica referência ao consumo das frutas, explicita o que realmente deseja: o corpo da jovem, na união iniciada pelo beijo e o abraço.

Esse conteúdo, veiculado pela letra, integra-se perfeitamente com a composição musical, cujos tempos fortes, coincidindo com os acentos tônicos do estrato verbal, enfatizam as palavras referentes aos protagonistas da narrativa: a própria Teresinha, que é “de JeSUS” (referência à sanção religiosa conferida à ordem patriarcal) e, especialmente, os que regem o destino da mulher: o priMEIro, PAI, o seGUNdo, irMÃO, o terCEIro. As três estrofes seguem a mesma linha melódica (cíclica, repetitiva, como a existência reservada para a mulher), concluindo com a nota tônica. Não se pode esquecer que, ao contrário da música atonal (na qual todas as notas da escala têm a mesma importância), é a tônica que domina a composição. Ela encerra autoritariamente o discurso musical, equivalente, na linguagem verbal, a um “Tenho dito”: sem abertura para o diálogo, fecha o discurso. Revela-se, assim, a congruência de elementos verbais e musicais na tradicional canção popular, típica da ordem patriarcal na qual se inscreve.

Na “Teresinha” de Chico Buarque, encontra-se igual congruência entre linguagem verbal e musical, embora, como ocorre em reescritas subversivas, seu sentido, construído em outro contexto histórico-social, inverta o da canção parodiada. A personagem de *Ópera do Malandro* é o oposto da ingênua mocinha evocada pela canção de roda. Essa nova Teresinha não é “de Jesus”: revela-se uma versão feminina da astúcia típica dos malandros exploradores. É ela que, substituindo o marido, assume o comando de uma organização criminosa.⁵ Sua canção, formal e tematicamente, parodia a canção de roda. Como na letra original, usa versos em heptassílabos, com rimas alternadas. Omite a queda da jovem: ela agora sabe caminhar sozinha. Conserva seus encontros com personagens masculinos, excluindo o pai e o irmão, que cedem lugar a três pretendentes, de modo a possibilitar a escolha de um companheiro. A narrativa começa com o aparecimento de um namorado romântico, logo rejeitado, e culmina com o triunfo de um conquistador audacioso. Eis a descrição do encontro com os pretendentes, agora na voz da própria jovem.

O primeiro me chegou
Como quem vem do florista
Trouxe um bicho de pelúcia
Trouxe um broche de ametista

Me contou suas viagens

⁵ A respeito, ver OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *De Mendigos e Malandros* – Chico Buarque, Bertolt Brecht, John Gay: uma leitura transcultural. Curitiba: Editora CRV, 2011, especialmente o capítulo “Malandra, Malandrinha: a representação da mulher”.

E as vantagens que ele tinha
Me mostrou o seu relógio
Me chamava de rainha

(...)

O segundo me chegou
Como quem chega do bar
Trouxe um litro de aguardente
Tão amarga de tragar

Indagou o meu passado
E cheirou minha comida
Vasculhou minha gaveta
Me chamava de perdida

(...)

O terceiro me chegou
Como quem chega do nada
Ele não me trouxe nada
Também nada perguntou

Mal sei como ele se chama
Mas entendo o que ele quer
Se deitou na minha cama
E me chama de mulher

Foi chegando sorrateiro
E antes que eu dissesse não
Se instalou feito um posseiro
Dentro do meu coração.

Mudanças na letra e na melodia, visíveis na canção de Chico, apontam para os contrastes com a cantiga tradicional. Enfatizam a diferença de posturas ideológicas sobre o lugar da mulher na cultura patriarcal e sua nova posição na sociedade contemporânea. A Teresinha de *Ópera do Malandro* é que assume a voz narrativa, projetando a nova condição de mulher, não mais simples objeto, mas agente da própria história. Eliminados de seu canto o pai e o irmão, representantes da autoridade patriarcal, resta o pretendente, agora multiplicado por três, cuja voz, entretanto, não se ouve: a narrativa é confiada apenas à jovem cortejada. Através de sua voz, e só dela, o ouvinte toma conhecimento da resposta negativa aos dois primeiros namorados. Um deles é o bom moço, o tradicional “bom partido” da família patriarcal: exhibe um relógio, indicativo da pontualidade exigida no trabalho e na convivência social; traz presentes – o bicho de pelúcia, o broche de ametista – que infantilizam a moça ou afagam sua vaidade. Recusado esse “bom casamento”, Teresinha nega-se também ao segundo pretendente. Escolhe o terceiro: apesar de suas credenciais duvidosas, ele é o que sabe se fazer aceitar,

apelando para o íntimo de sua sensibilidade feminina (“me chamava de mulher”). Pode-se questionar a escolha desse pretendente, que nada oferece e sobre o qual nada se sabe. Mas um fato salta à vista: a escolha, acertada ou não, é agora da mulher⁶.

Da perspectiva musical, a composição de Chico adéqua-se perfeitamente ao sentido construído pela letra. Coincidem novamente o acento tônico da linguagem verbal e os tempos fortes da composição musical, enfatizando as palavras-chave, especialmente o decisivo “não”, impossível no contexto anterior, mas agora repetidas vezes proferido por Teresinha. Significativamente, esse “não” rima com outra palavra, “coração”, na qual recaem também tempo forte e sílaba tônica, indicando a coincidência da negativa com os sentimentos da jovem. A melodia, apesar das citações óbvias, opõe-se à sequência quase retilínea de sons encontrada na canção tradicional: a linha melódica é ondulante, pontuada por altos e baixos, que refletem as oscilações e hesitações da personagem durante a escolha entre os três pretendentes. Por outro lado, elimina-se, ao fim de cada estrofe, a curva melódica descendente, de caráter dominador e conclusivo – que lembra a assertividade autoridade patriarcal – confirmando as diferenças indicadas na letra⁷.

Uma análise semelhante de “Geni”, centrada na personagem recriada por Chico a partir de Jenny, personagem de John Gay, oferece outra ilustração da intermedialidade musical a serviço da crítica social. Como em “Terezinha”, a questão abordada é a de gênero, envolvendo, dessa vez, o personagem gay. Convido o eventual leitor a empreender ele próprio o estudo dessa canção, bordejando nela as implicações ideológicas do mútuo comentário entre letra e estrutura melódico-harmônica. Trata-se de um exercício crucial para a formação de leitores competentes da música vocal, especialmente a canção, talvez a maior contribuição brasileira para a cultura musical internacional. Exercício útil, também, para o reconhecimento de que nenhuma arte pode abstrair-se da cumplicidade com a ideologia.

⁶ A respeito, ver OLIVEIRA, 2011, especialmente o capítulo “Malandra, Malandrinha: a representação da mulher”, p. 111-130.

⁷ Essas observações referem-se à gravação de “Terezinha”, na voz de Zizi Possi, do CD *Ópera do Malandro* da PolyGram. Edição remasterizada, de 1986, 829 609-2, 1993.

Referências

BRECHT, Bertolt. *A Ópera dos Três Vinténs*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993, vol. 3.

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem. In: *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993.

COELHO, João Marcos. *No Calor da Hora*. Música & Cultura nos Anos de Chumbo. Edigora, 1983.

COELHO, Lauro Machado. *Shostakóvitch: Vida, Música, Tempo*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GAY, John. *The Beggar's Opera*. London: Penguin Books, 1986.

HAMM, Charles. Privileging the moment of reception. In: SCHER, Steven Paul (org). *Music and Text. Critical Inquiries*. Cambridge & New York: Cambridge University Press, 1992, p. 21-37.

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Ópera do Malandro*. PolyGram. Edição remasterizada, de 1986, 829 609-2, 1993.

KOWARIC, Lúcio. *Trabalho e Vadiagem*. A origem do trabalho livre no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1987.

KRAMER, Lawrence. Music and Representation. The Instance of Haydn's Creation. In: SCHER, Steven Paul (org). *Music and Text. Critical Inquiries*. Cambridge & New York: Cambridge University Press, 1992, p. 139-162.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *De Mendigos e Malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht, John Gay*. Uma leitura transcultural. Porto Alegre: Editora CRV, 2011.

_____. Canção: Letra X Estrutura Musical. *Aletria*. 14, jul.dez 2006, p. 323-333.

SALVATORI, Maria Angela Borges. *Capoeiras e Malandros: pedaços de uma sonora tradição popular*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, 1992.

SOLIE, Ruth A. The Gendered Self in Schumann's *Frauenliebe* songs. In: SCHER, Steven Paul (org). *Music and Text. Critical Inquiries*. Cambridge & New York: Cambridge University Press, 1992, p.219-240.

SOUZA, Tarik. *O som nosso de cada dia*. Porto Alegre: L & M, 1983.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.

WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio. In: AUTRAN et al. (org). *Anos 70 I. Música Popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1980, p. 191-202.